



Laços Que o Tempo Não Rompe O Processo Criativo a partir do Espaço

Tomás Clemente Travelho
M13424

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

Orientador: Prof. Patrícia Nogueira da Silva

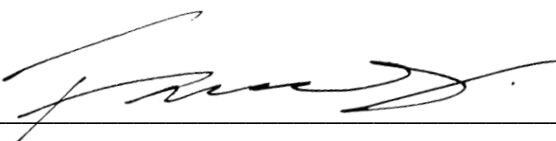
setembro de 2025

Declaração de Integridade

Eu, Tomás Clemente Travelho, que abaixo assino, estudante com o número de inscrição M13424 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 Integridade 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, 28 / 09 / 2025



(ASSINATURA DE TOMÁS CLEMENTE TRAVELHO)

Dedicatória

Para os que observam. Para o meu tio Eduardo.

Agradecimentos

Gostaria de agradecer, em primeiro lugar, aos meus pais, por sempre me terem apoiado e incentivado a seguir aquilo que amo, o cinema, e por me terem dado a preciosa sugestão de seguir este curso. À minha família, a quem devo a sorte de ter crescido num ambiente cheio de alegria e união. Aos meus amigos de infância e da secundária, que inspiraram tantos aspetos destas personagens através das nossas conversas e brincadeiras. Em particular, agradeço à Carolina, à Joana, ao João Maria e à Luísa. Aos novos amigos e colegas que encontrei ao longo do meu percurso académico na UBI, que se tornaram parte essencial desta caminhada e que levarei sempre comigo.

Às noites e cafés no Nata, que tantas vezes foram um refúgio nos momentos mais stressantes, mas também palco de conversas memoráveis com excelentes companhias.

Agradeço de coração ao Daniel, pelo conforto e apoio constante nesta minha etapa final. À minha incrível equipa técnica: Cátia, Fabiano, Sara, Diana, Rúben, Maria, Diogo, Joana, Maria Inês, Gonçalo e Miguel; e ao elenco extraordinário: Rafael, Gonçalo e Gonçalo, Laura e à minha mãe, Luísa, que se tornaram amigos para a vida. Agradeço a toda a gente que contribui para que este projeto se concretizasse.

À professora Patrícia, minha orientadora, pela confiança e exigência, sempre a puxar pelo melhor de mim na concretização deste relatório e deste projeto. Aos docentes do curso de Cinema, pelas múltiplas aprendizagens que aprimoraram a forma como vejo a sétima arte a partir de agora.

À Covilhã, por me ter acolhido, e à Maribel e ao João, por me darem o meu primeiro espaço de independência nesta cidade da serra, das subidas, do frio e do espírito académico.

A Chaplin, porque sem *The Gold Rush* talvez eu não estivesse aqui hoje a seguir cinema, e a todas as tardes passadas a ver filmes que alimentaram este desejo. A todos os que veem cinema, que observam pessoas, lugares e conversas, e encontram nelas inspiração.

Enfim, agradeço a todos os que, de alguma forma, contribuíram para que esta jornada que é a minha vida fosse tão rica. Cada pessoa, cada momento e cada experiência tornaram este caminho único e inesquecível. Que seja apenas o início de muitas histórias ainda por contar.

Resumo

O presente relatório pretende refletir o percurso criativo e conceptual da curta-metragem *Laços Que o Tempo Não Rompe* (2025), baseando na temática central do espaço como impulsionador do processo criativo, ao nível da criação cinematográfica, e a sua subsequente análise narrativa, poética e emocional. A primeira parte do relatório parte do testemunho do realizador, sobre o seu processo criativo do filme a partir do espaço da Lagoa de Mira. O documento, de seguida, transita para uma reflexão teórica aprofundada sobre o espaço cinematográfico, explorando tanto a sua definição quanto a interseção entre conceitos e poética. O espaço é analisado nas suas formas de cenário e paisagem, entendendo-o como força ativa na construção da subjetividade e da memória. De seguida, dois casos de estudo são apresentados para exemplificação. A curta-metragem foca-se em torno de um jovem que revive, em tempo cíclico, uma tarde passada com dois amigos, uma experiência que se revela tanto literal quanto metafórica, entre a vida, a morte e a persistência do afeto e da memória. A investigação é dividida entre a fundamentação teórica sobre o espaço no cinema e o desenvolvimento criativo e prático do projeto, da pré-produção até à pós-produção, com recurso às metodologias de realização associadas. O relatório termina com uma análise aprofundada do filme e das suas escolhas estéticas e narrativas, formulando conclusões finais a partir do projeto finalizado. O relatório articula pensamento crítico e vivência pessoal, destacando a criação de um cinema de contemplação, de tempo dilatado e de expressão emocional. Este documento pretende, assim, apresentar um percurso artístico e um contributo reflexivo sobre o papel do espaço na linguagem cinematográfica.

Palavras-chave

Espaço cinematográfico; Loop Temporal; Memória; Poética; Processo criativo.

Abstract

This report aims to reflect on the creative and conceptual journey of the short film *Laços Que o Tempo Não Rompe* (2025), based on the central theme of space as a driver of the creative process in filmmaking and its subsequent narrative, poetic, and emotional analysis. The first part of the report is based on the director's testimony about his creative process for the film, starting from the space of Lagoa de Mira. The document then moves on to an in-depth theoretical reflection on cinematic space, exploring both its definition and the intersection between concepts and poetics. Space is analyzed in terms of scenery and landscape, understanding it as an active force in the construction of subjectivity and memory. Next, two case studies are presented as examples. The short film focuses on a young man who relives, in cyclical time, an afternoon spent with two friends, an experience that proves to be both literal and metaphorical, between life, death, and the persistence of affection and memory. The research is divided between the theoretical foundation of space in cinema and the creative and practical development of the project, from pre-production to post-production, using the associated production methodologies. The report concludes with an in-depth analysis of the film and its aesthetic and narrative choices, drawing final conclusions from the completed project. The report combines critical thinking and personal experience, highlighting the creation of a cinema of contemplation, of dilated time, and of emotional expression. This document thus aims to present an artistic journey and a reflective contribution on the role of space in cinematic language.

Keywords

Cinematographic space; Time Loop; Memory; Poetics; Creative process.

Índice

INTRODUÇÃO	01
1. O PROCESSO CRIATIVO A PARTIR DO ESPAÇO	03
1.1. GÊNESE: O ESPAÇO ENTRE MUNDOS	03
1.1.1. Referências Fílmicas	08
1.2. O <i>LOOP</i> TEMPORAL	12
2. O ESPAÇO CINEMATOGRAFICO.....	17
2.1. DEFINIÇÃO DE ESPAÇO CINEMATOGRAFICO.....	17
2.2. A INTERSEÇÃO ENTRE O FÍSICO E O EMOCIONAL.....	22
2.3. A POÉTICA DO ESPAÇO.....	27
3. O CINEMA A PARTIR DO ESPAÇO	30
3.1. ANÁLISE DE FILMES	30
3.1.1. <i>Columbus</i> (2017)	31
3.1.2. <i>The Tree of Life</i> (2011)	34
4. METODOLOGIAS	38
4.1. PRÉ-PRODUÇÃO.....	38
4.1.1. Personagens	39
4.1.2. <i>Storyboard</i>	43
4.1.3. Guião Literário.....	48
4.1.4. Contextualização do Processo Logístico.....	50
4.2. PRODUÇÃO	53
4.3. PÓS-PRODUÇÃO.....	62
5. ANÁLISE DO FILME	67
CONCLUSÕES	88
REFERÊNCIAS	90
APÊNDICES.....	94
APÊNDICE A: <i>STORYBOARD</i>	95
APÊNDICE B: GUIÃO LITERÁRIO	112
APÊNDICE C: GUIÃO TÉCNICO	129
APÊNDICE D: DIÁLOGO ALTERNATIVO DA CENA 06.....	149
ANEXOS	151
ANEXO 1: LINK DE VISUALIZAÇÃO DO FILME	152
ANEXO 2: FICHA DO FILME	153

ANEXO 3: CARTAZ	155
ANEXO 4: CEDÊNCIAS DE LOCAIS DE FILMAGENS	156
ANEXO 5: DECLARAÇÕES DE COMPROMISSO DA EQUIPA	158
ANEXO 6: DECLARAÇÕES DE CEDÊNCIA DE DIREITOS DE ATORES.....	165
ANEXO 7: ACORDO DE LICENCIAMENTO DE COMPOSIÇÃO MUSICAL	174

Lista de Figuras

FIGURA 01 – FOTOGRAFIA DO ARCO DAS ÁRVORES DA LAGOA DE MIRA.....	04
FIGURA 02 – FOTOGRAFIA DO SÍTIO DO CARTAXO.....	05
FIGURA 03 – FOTOGRAFIA DO SALGUEIRO-CHORÃO.....	05
FIGURA 04 – FOTOGRAFIA DO SALGUEIRO-CHORÃO, VISTO DE BAIXO PARA CIMA	05
FIGURA 05 – FOTOGRAMA DO FILME <i>AFTER LIFE</i> (1998)	10
FIGURA 06 – FOTOGRAMA DO FILME <i>AFTER LIFE</i> (1998)	10
FIGURA 07 – FOTOGRAMA DO FILME <i>WHEN MARNIE WAS THERE</i> (2014).....	11
FIGURA 08 – FOTOGRAMA DO FILME <i>INCEPTION</i> (2010).....	12
FIGURA 09 – FOTOGRAMA DO PROJETO <i>LAÇOS QUE O TEMPO NÃO ROMPE</i> (CONTEMPLAÇÃO INICIAL)	15
FIGURA 10 – FOTOGRAMA DO PROJETO <i>LAÇOS QUE O TEMPO NÃO ROMPE</i> (CONTEMPLAÇÃO FINAL).....	15
FIGURA 11 – FOTOGRAMA DO PROJETO <i>LAÇOS QUE O TEMPO NÃO ROMPE</i> (AUTONOMIZAÇÃO DO ESPAÇO).....	19
FIGURA 12 – FOTOGRAMA DO PROJETO <i>LAÇOS QUE O TEMPO NÃO ROMPE</i> (CONTEMPLAÇÃO DO ESPAÇO).....	21
FIGURA 13 – FOTOGRAMA DO PROJETO <i>LAÇOS QUE O TEMPO NÃO ROMPE</i> (O TRIO NO CHORÃO).....	24
FIGURA 14 – FOTOGRAMA DO FILME <i>IN THE MOOD FOR LOVE</i> (2000).....	25
FIGURA 15 – FOTOGRAMA DO FILME <i>DAYS OF HEAVEN</i> (1978).....	25
FIGURA 16 – FOTOGRAMA DO PROJETO <i>LAÇOS QUE O TEMPO NÃO ROMPE</i> (O VELHO E O JOVEM)	26
FIGURA 17 - FOTOGRAMA DO FILME <i>COLUMBUS</i> (2017).....	31
FIGURA 18 - FOTOGRAMA DO FILME <i>COLUMBUS</i> (2017).....	31
FIGURA 19 - FOTOGRAMA DO FILME <i>COLUMBUS</i> (2017).....	32
FIGURA 20 - FOTOGRAMA DO FILME <i>COLUMBUS</i> (2017).....	32
FIGURA 21 - FOTOGRAMA DO FILME <i>COLUMBUS</i> (2017).....	33
FIGURA 22 – FOTOGRAMA DO FILME <i>FLOATING WEEDS</i> (1959).....	33
FIGURA 23 – FOTOGRAMA DO FILME <i>THE TREE OF LIFE</i> (2011)	34
FIGURA 24 – FOTOGRAMA DO FILME <i>THE TREE OF LIFE</i> (2011)	34
FIGURA 25 – FOTOGRAMA DO FILME <i>THE TREE OF LIFE</i> (2011)	35
FIGURA 26 – FOTOGRAMA DO FILME <i>THE TREE OF LIFE</i> (2011)	36
FIGURA 27 – FOTOGRAMA DO FILME <i>THE TREE OF LIFE</i> (2011)	36
FIGURA 28 – FOTOGRAMA DO PROJETO <i>LAÇOS QUE O TEMPO NÃO ROMPE</i> (JOVEM A CHORAR).....	39
FIGURA 29 – FOTOGRAMA DO PROJETO <i>LAÇOS QUE O TEMPO NÃO ROMPE</i> (O VELHO COM A FILHA).....	40
FIGURA 30 – FOTOGRAMA DO PROJETO <i>LAÇOS QUE O TEMPO NÃO ROMPE</i> (A AMIGA).....	40
FIGURA 31 – FOTOGRAMA DO FILME <i>WHEN MARNIE WAS THERE</i> (2014).....	40
FIGURA 32 – FOTOGRAMA DO FILME <i>STAND BY ME</i> (1986).....	41
FIGURA 33 – FOTOGRAMA DO FILME <i>REBEL WITHOUT A CAUSE</i> (1955).....	42
FIGURA 34 – FOTOGRAMA DO PROJETO <i>LAÇOS QUE O TEMPO NÃO ROMPE</i> (O TRIO DE AMIGOS)	42
FIGURA 35 – FOTOGRAMA DO FILME <i>CLOSE</i> (2022).....	43
FIGURA 36 – FOTOGRAMA DO FILME <i>CLOSE</i> (2022).....	43
FIGURA 37 – FOTOGRAFIA DA PRIMEIRA VERSÃO DO <i>STORYBOARD</i>	44
FIGURA 38 – FOTOGRAMA DO PROJETO <i>LAÇOS QUE O TEMPO NÃO ROMPE</i> (PLANO 8.3).....	45

FIGURA 39 – PLANO 8.3 DO <i>STORYBOARD</i>	45
FIGURA 40 – FOTOGRAMA DO PROJETO <i>LAÇOS QUE O TEMPO NÃO ROMPE</i> (PLANO 7.5).....	45
FIGURA 41 – PLANO 7.5 DO <i>STORYBOARD</i>	45
FIGURA 42 – FOTOGRAMA DO PROJETO <i>LAÇOS QUE O TEMPO NÃO ROMPE</i> (PLANO 7.6).....	46
FIGURA 43 – PLANO 7.6 DO <i>STORYBOARD</i>	46
FIGURA 44 – FOTOGRAMA DO PROJETO <i>LAÇOS QUE O TEMPO NÃO ROMPE</i> (A AMIGA CONFORTA O JOVEM).....	55
FIGURA 45 – FOTOGRAMA DO PROJETO <i>LAÇOS QUE O TEMPO NÃO ROMPE</i> (O ÚLTIMO OLHAR DO AMIGO).....	56
FIGURA 46 – FOTOGRAMA DO ENSAIO AUDIOVISUAL <i>WHAT IS NEOREALISM?</i>	58
FIGURA 47 – FOTOGRAMA DO PROJETO <i>LAÇOS QUE O TEMPO NÃO ROMPE</i> (SÍTIO DO CARTAXO).....	58
FIGURA 48 – FOTOGRAMA DO PROJETO <i>LAÇOS QUE O TEMPO NÃO ROMPE</i> (PARQUE INFANTIL).....	59
FIGURA 49 – FOTOGRAMA DO PROJETO <i>LAÇOS QUE O TEMPO NÃO ROMPE</i> (O VELHO CONFRONTA O JOVEM).....	61
FIGURA 50 – UTILIZAÇÃO DE TRANSIÇÕES CROMÁTICAS EM <i>LAÇOS QUE O TEMPO NÃO ROMPE</i>	64
FIGURA 51 – REFERÊNCIA VISUAL DE <i>ROMA</i> (2018).....	68
FIGURA 52 – FOTOGRAMA DO PROJETO <i>LAÇOS QUE O TEMPO NÃO ROMPE</i> (SÍTIO DO CARTAXO).....	68
FIGURA 53 – OS CAMINHOS DE <i>LAÇOS QUE O TEMPO NÃO ROMPE</i>	70
FIGURA 54 – AS TRANSIÇÕES VISUAIS DE <i>LAÇOS QUE O TEMPO NÃO ROMPE</i>	70
FIGURA 55 – <i>BLOCKING</i> DA CONVERSA DO TRIO DE AMIGOS.....	71
FIGURA 56 – CAMPO/ CONTRA CAMPO DO JOVEM E DO AMIGO.....	72
FIGURA 57 – O ESPAÇO COMO CONCLUSÃO DAS CENAS DE <i>LAÇOS QUE O TEMPO NÃO ROMPE</i>	72
FIGURA 58 – REFERÊNCIA VISUAL DE <i>CALL ME BY YOUR NAME</i> (2017).....	73
FIGURA 59 – INTERCALAÇÃO DE PLANOS CONTRASTANTES NA SEQUÊNCIA DA CENA 2.....	74
FIGURA 60 – FOTOGRAMA DO PROJETO <i>LAÇOS QUE O TEMPO NÃO ROMPE</i> (FLORES).....	74
FIGURA 61 – FOTOGRAMA DO PROJETO <i>LAÇOS QUE O TEMPO NÃO ROMPE</i> (O GRITO DO JOVEM).....	75
FIGURA 62 – FOTOGRAMA DO PROJETO <i>LAÇOS QUE O TEMPO NÃO ROMPE</i> (CONTEMPLAÇÃO NO CHORÃO).....	76
FIGURA 63 – FOTOGRAMA DO PROJETO <i>LAÇOS QUE O TEMPO NÃO ROMPE</i> (O CAMINHO DA EMOÇÃO).....	77
FIGURA 64 – REFERÊNCIA VISUAL DE <i>JACKIE</i> (2016).....	78
FIGURA 65 – FOTOGRAMA DO PROJETO <i>LAÇOS QUE O TEMPO NÃO ROMPE</i> (O ESPAÇO ENGOLE O JOVEM).....	78
FIGURA 66 – REFERÊNCIAS DOS MOVIMENTOS <i>DOLLY</i> DE <i>JACKIE</i> (2016) E <i>SPENCER</i> (2021).....	79
FIGURA 67 – REFERÊNCIAS CROMÁTICAS DE <i>CLOSE</i> (2022) E <i>CALL ME BY YOUR NAME</i> (2017).....	80
FIGURA 68 – REFERÊNCIAS DAS LINHAS DE <i>PARASITE</i> (2019).....	81
FIGURA 69 – ESTRUTURA VISUAL DA CENA 9.....	82
FIGURA 70 – REFLEXO VISUAL DA MÃO DA AMIGA/FILHA NO OMBRO DO JOVEM/VELHO.....	82
FIGURA 71 – FOTOGRAMA DO PROJETO <i>LAÇOS QUE O TEMPO NÃO ROMPE</i> (O CHORÃO).....	83
FIGURA 72 – REFLEXO VISUAL DAS DUAS CENAS DA MÃO DO JOVEM A APANHAR AS PEDRAS.....	84
FIGURA 73 – REFERÊNCIA ESTRUTURAL DE <i>OPPENHEIMER</i> (2023).....	84
FIGURA 74 – REFLEXO VISUAL DO JOVEM NA BARCA.....	85
FIGURA 75 – FOTOGRAMA DO PROJETO <i>LAÇOS QUE O TEMPO NÃO ROMPE</i> (A MEMÓRIA MAIS PRECIOSA).....	85
FIGURA 76 – REFERÊNCIAS DOS PLANOS FINAIS DE <i>INCEPTION</i> (2010) E <i>SHOPLIFTERS</i> (2018).....	86

Introdução

O presente relatório insere-se no âmbito do Projeto Final do Mestrado em Cinema da Universidade da Beira Interior, e tem como principal objetivo refletir de forma crítica, teórica e prática sobre o percurso criativo e conceptual da curta-metragem *Laços Que o Tempo Não Rompe* (2025). Esta reflexão desenvolve-se em torno de uma temática central: o espaço cinematográfico enquanto força propulsora da narrativa e como elemento estruturante do processo de criação artística.

Partindo da premissa de que o espaço no cinema ultrapassa a sua função tradicional de cenário, procura-se neste trabalho investigar como este pode assumir um papel ativo na construção da subjetividade das personagens, na evocação da memória e na expressão emocional da narrativa. Este relatório apresenta-se como um percurso de pensamento que acompanha a evolução do projeto desde a sua génese até à sua concretização, articulando investigação teórica, análise de referências cinematográficas, descrição do processo e testemunho pessoal do realizador.

A estrutura do documento encontra-se dividida em três fases: numa primeira fase, apresenta-se uma reflexão pessoal sobre o processo criativo do filme, em que o espaço é o elemento central da sua estrutura narrativa e formal, sendo igualmente um instrumento para refletir sobre a temática do *loop* temporal; numa segunda fase desenvolve-se uma reflexão conceptual e teórica sobre o espaço cinematográfico, abordando as noções de cenário, paisagem, poética e contemplação, com o apoio de autores fundamentais para a pesquisa deste relatório, e de dois estudos de caso cinematográficos que influenciaram diretamente a abordagem espacial e estética da obra; e, por fim, a terceira fase, dividida em dois capítulos, descreve o percurso da concretização da curta-metragem, desde a pré-produção até ao produto final, culminando com uma análise aprofundada das escolhas narrativas, visuais e sonoras que compõem o filme.

A curta-metragem em análise propõe-se como uma narrativa de natureza cíclica e sensorial, onde um jovem revive repetidamente uma tarde passada com dois amigos num espaço natural. Esta experiência, marcada por elementos metafóricos e desconstruções temporais, questiona os limites entre tempo, espaço, perda, memória e

afeto, numa tentativa de traduzir cinematograficamente a subjetividade e o peso emocional do espaço vivido.

Com este relatório, pretende-se documentar o processo de criação de um filme, e, sobretudo, oferecer uma reflexão crítica e pessoal sobre a linguagem cinematográfica, e sobre a forma como o espaço, enquanto matéria sensível e simbólica, pode constituir-se como motor da criação artística.

1. O Processo Criativo a partir do Espaço

1.1. Gênese: O Espaço entre Mundos

A vida após a morte é um tema que sempre me despertou curiosidade e reflexão na criação das minhas histórias, levando-me, muitas vezes, a questionar o que nos aguarda para além deste mundo terreno. Em 2020, numa das minhas viagens de rotina de bicicleta pela Lagoa de Mira, deparei-me com o Sítio do Cartaxo, um bar com um pequeno porto de barcas por debaixo, onde algumas estavam atracadas, consumidas pela vegetação. Sentei-me numa das barcas e simplesmente estive ali, sereno, a pensar. O que será da minha vida a partir daqui? O que me espera? Conseguirei ir mais longe? Haverá um limite? No meio deste meu questionamento existencial, sem saber bem o que fazer a seguir, decidi escrever e refletir sobre estes temas, tentando imaginar-me numa posição futura, a olhar para trás, para este momento específico e, de certa forma, avaliar o quão importante ele poderia ser no meu desenvolvimento pessoal e no meu percurso enquanto futuro cineasta. Na altura, questionava-me seriamente se queria mesmo dedicar a minha vida ao cinema.

Foi nesse estado de introspeção que comecei a formular um cenário, centrado na questão da vida após a morte, tendo como ponto de partida e referência simbólica a Lagoa de Mira. Peguei no meu caderno e comecei a escrever:

“E se fosse um *loop* de memórias? E se nós, quando morrêssemos, não tivéssemos noção do tempo, ou da sua escala, como num sonho, fragmentado? O nosso subconsciente, numa última tentativa de salvar o Eu, constrói um espaço baseado nas nossas memórias e coloca-nos num tempo definido pela origem da nossa memória mais preciosa. Interagimos com imagens de pessoas que fizeram parte da nossa vida passada e, por vezes, com diferentes versões de nós mesmos, indivíduos que vemos como se fossem outra pessoa, e não nós. Talvez numa tentativa do nosso subconsciente nos dizer algo, ou de nos fazer refletir sobre a nossa própria vida, conduzindo-nos por uma jornada de divagação dentro de algo que não compreendemos inteiramente. A realidade é que só existe um ponto A, não há um ponto B. Interagimos com várias coisas, memórias, pessoas, fragmentos. Mas voltamos sempre ao início, e o ciclo repete-se sem termos consciência disso. Suponho que isso seja uma estratégia do subconsciente para nos tapar os olhos quanto ao tempo. Se repetimos o ciclo sem saber que o repetimos,

deixamos de ter noção temporal. Assim, a eternidade torna-se mais suportável, sem dor, incontrolável. Mas conhecendo-me como conheço, acho que qualquer um teria a curiosidade de espreitar por debaixo da venda”.

O espaço natural da Lagoa de Mira tornou-se, para mim, naquele momento, uma representação viva e simbólica daquilo que viria a ser o coração do filme, um território entre dois mundos, onde o tempo parece suspenso e onde a realidade parece misturar-se com a memória. A vastidão calma da lagoa, a vegetação que lentamente se apodera das estruturas humanas (como as barcas atracadas no Cartaxo), o silêncio que ali se faz ouvir, tudo isso contribuiu para a sensação de estar num espaço liminar, onde as fronteiras entre o físico e o espiritual se esbatem.

Há algo de profundamente ritual na forma como a natureza se organiza ali. As folhas que flutuam, os reflexos que se movem com o vento, as aves que passam sempre na mesma direção, criam uma espécie de ritmo cíclico que ecoa a própria ideia de um *loop* existencial. O natural com a sua simplicidade, ajudou-me a visualizar a eternidade como um estado de retorno contínuo, profundamente ligado às nossas memórias mais íntimas. A partir dessa ideia, na natureza, a morte não é o fim, é transformação. E isso ecoou profundamente em mim quando comecei a pensar na vida após a morte como uma espécie de permanência. Uma permanência subtil, que se infiltra em cada recanto e em cada repetição.



Figura 01. Este arco de árvores, no trajeto do caminho dos moinhos, que leva à Lagoa de Mira, deu-me uma sensação de passagem para um espaço diferente, quase onírico. Foto tirada por mim.



Figura 02. O Sítio do Cartaxo. Onde tudo começou. Os objetos em volta do espaço pareceram-me saídos de fragmentos de memórias e eventos passados. Fotografia tirada por mim.



Figura 03. O Salgueiro-chorão do caminho dos moinhos. Um dia, sentei-me na mesa de pedra e meditei. Mais tarde, iria influenciar uma das cenas centrais do filme. Foto tirada por mim.

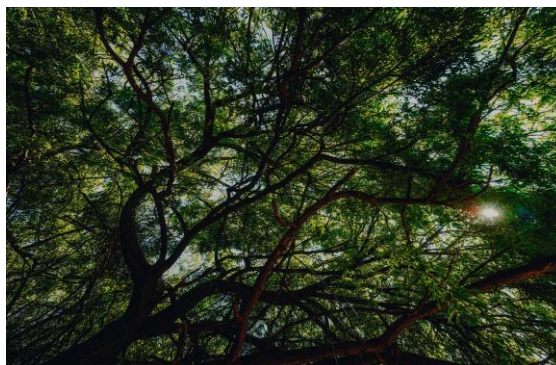


Figura 04. O Chorão visto pelo seu interior, de baixo para cima. A imensidão das folhas e os vários ramos da árvore sugeriram-me a natureza como uma ligação ao espírito, onde os caminhos (ramos) levam sempre ao centro do nosso ser (raiz). Foto tirada por mim.

Comecei também a ser invadido por memórias da minha própria infância, os dias longos passados ao ar livre, a sensação de liberdade e descoberta, os momentos partilhados com amigos que pareciam durar para sempre. A Lagoa de Mira, embora não tenha sido um espaço no qual eu tenha dedicado maior parte da minha infância, evocava um tempo perdido, uma inocência que já não volta, mas que permanece impressa na nossa

memória de forma quase sensorial. Foi então que compreendi que os protagonistas desta história teriam de ser um grupo de amigos. A presença do coletivo, da partilha silenciosa entre corpos em movimento no espaço, tornava-se essencial para captar a leveza e o calor da juventude, e também o contraste com a melancolia do ciclo infinito que o filme propõe. A infância, ou pelo menos a sua memória emocional, surgia-me como o ponto de origem desse *loop*, o lugar onde o subconsciente se refugia quando tenta recriar uma espécie de paraíso perdido. Nesse sentido, o espaço natural e os laços da amizade tornaram-se elementos representantes de uma pureza que, no contexto do filme, se torna o cenário da eternidade.

Perceber que o filme não seria apenas uma história sobre um rapaz e os seus amigos, mas sim uma meditação sobre a morte, a memória e o tempo, foi um ponto de viragem. Quando essa temática se revelou com clareza, soube que não poderia abordá-la de forma direta ou literal. Era necessário criar uma atmosfera onde o espectador pudesse sentir o que a personagem sente, sem explicações, sem grandes diálogos, apenas vivência do espaço e do tempo.

Depois desse momento de clareza conceptual, o passo seguinte foi começar a moldar o filme à volta desse espaço natural. Voltei várias vezes à Lagoa de Mira para observar e escutar os sons, os silêncios, os ciclos e as variações subtis da luz. Filmar ali era inevitável. Queria que o espaço se tornasse numa personagem, uma autêntica paisagem cinematográfica. A lagoa iria se tornar num espaço entre mundos, um limbo poético onde o ciclo da vida e da morte, da culpa e da aceitação, se repetia através do percurso do protagonista.

Foi também a partir destas reflexões iniciais que percebi que este seria, inevitavelmente, um filme pessoal. Não no sentido autobiográfico, a personagem principal não sou eu, os eventos do filme não aconteceram de facto, mas porque tudo aquilo que a história carrega reflete, de forma íntima e direta, o meu estado de espírito e o momento da minha vida em que me encontrava enquanto o idealizava. Na altura, estava prestes a atravessar uma das primeiras grandes mudanças da minha vida, sair de casa, deixar o espaço seguro e conhecido da minha rotina, da escola secundária, da minha zona de conforto, e mudar-me para outra cidade para estudar cinema na universidade. Esta transição trouxe consigo uma carga emocional forte e uma sensação simultânea de entusiasmo e incerteza. Era como se a minha identidade estivesse em suspensão, prestes

a ser moldada por tudo o que viria a seguir. Sentia que estava à beira de algo novo, mas ainda sem saber exatamente o quê.

O pensamento por de trás do filme tornou-se, nesse sentido, uma espécie de espelho emocional do que eu estava a viver. A ideia de um rapaz que vagueia num espaço natural com os amigos, e que repete esse ciclo de forma quase inconsciente, começou a ganhar uma dimensão simbólica. A personagem central, embora fictícia, tornou-se um reflexo das minhas próprias perguntas e inquietações: o medo de crescer e aceitar a vida como é, a possibilidade da perda de algo, a sensação de que o tempo está parado e, ao mesmo tempo, a passar demasiado depressa. Ele interage com o mundo à sua volta, mas carrega uma espécie de melancolia silenciosa, uma consciência quase inconsciente de que algo está a mudar, mesmo que ainda não saiba o quê. Essa percepção foi-se tornando cada vez mais clara à medida que escrevia, voltava ao espaço da lagoa, filmava, montava cenas mentalmente. Compreendi que estava a usar o cinema como uma ferramenta emocional. O processo de criar esta história foi, para mim, uma forma de organizar pensamentos que eu ainda não sabia verbalizar, uma tentativa de dar forma a várias sensações. Em geral, o filme transformou-se num espaço de transição, tal como eu me sentia a viver um período de transição. Entre o fim de uma fase e o início de outra.

Estava numa fase de transição da minha vida, a mudança para uma nova cidade, o fim da adolescência, a iminência do desconhecido, e essa instabilidade emocional talvez tenha sido o primeiro gatilho para pensar na perda. Como uma espécie de sensação espalhada, como deixar algo para trás. Percebi que para além do que vivemos, aquilo que nos marca é o que nos escapa, o que não conseguimos repetir ou salvar. Foi a partir daí que comecei a criar o desaparecimento de uma das personagens, o melhor amigo do protagonista. Nunca o vi como uma “reviravolta” narrativa, mas mais como algo profundamente ligado à lógica do espaço e à lógica da memória, ou seja, a perda e o trauma como um ponto de inflexão, sim, mas também como âncora. Como algo que nos prende a um lugar ou a uma recordação com uma intensidade que ultrapassa qualquer outra vivência. Pois tem de haver algo tão crucial à vida desta personagem, que a faça deambular neste espaço sem fim.

A amizade entre os dois rapazes, envolta numa cumplicidade serena e ambígua, surgiu quase naturalmente no desenvolvimento da história. Nunca senti necessidade de pôr

rótulos nessa relação como amorosa ou não. A verdade é que, quando somos crianças ou adolescentes, os sentimentos vêm antes das definições. E, muitas vezes, as ligações mais profundas da nossa vida nascem dessa ambiguidade, dessa entrega silenciosa que nem sempre precisa de palavras. O desaparecimento do amigo a meio do filme não é explicado, porque, na verdade, a memória raramente nos dá explicações. Apenas nos deixa imagens, sensações, ecos, e para o espectador, como criador desta história, simplesmente atiro uma semente, e o resto faz dela o que entender.

O espaço da Lagoa refletia perfeitamente essa ideia da amizade. Havia uma beleza incontornável, mas também uma certa melancolia, quase como se aquele lugar estivesse preso a algo que já passou. Entre o silêncio e essa matéria viva que resiste, é que percebi que o amigo do protagonista não tinha apenas de desaparecer, ele tinha de permanecer. Não fisicamente, mas como memória. Como parte daquele *loop*. Como o fragmento mais precioso, aquele que resiste à erosão do tempo e que justifica, de certa forma, toda a existência daquele espaço mental criado pelo subconsciente. Propondo um questionamento existencial, ligado à personagem, a partir dessa perda, que seguiu o protagonista ao longo de toda a sua vida, e torna-se o cerne das preocupações, traumas, e as próprias grades que o levaram a entrar neste limbo: E se? E se ele não tivesse desaparecido? E se eu tivesse feito as coisas de maneira diferente?

Hoje, ao olhar para trás, percebo que este projeto me ajudou a cristalizar uma parte importante de mim, como uma impressão emocional daquela etapa da minha vida. Como se, ao construir esse mundo em que o tempo se repete, onde a personagem procura algo que não sabe nomear, eu tivesse conseguido fixar um pedaço do meu próprio crescimento. Não sei se, na altura, tinha plena consciência disso. Mas sei que, ao confiar na intuição e no que sentia, acabei por fazer um filme que diz mais sobre quem eu era naquele momento do que qualquer outro tipo de relato direto conseguiria transmitir.

1.1.1. Referências Fílmicas

Em pós-análise dos conceitos e temáticas pessoais que sustentam esta reflexão do espaço e a atmosfera da curta, comecei, igualmente, a refletir sobre o processo e referências que me levaram até esta ideia. Acredito profundamente que nenhum de nós cria a partir do vazio. Somos, todos, feitos de fragmentos de memórias, de imagens que

nos marcaram, de palavras que nos ficaram e de experiências que moldaram a nossa sensibilidade. E, para quem estuda ou pratica cinema, essas referências tornam-se essenciais. Enquanto estudante de cinema, percebi desde cedo que a formação da nossa identidade artística passa, quase obrigatoriamente, por um processo de assimilação e reinterpretação das obras fílmicas que nos tocam. Ver filmes com atenção, absorver a forma como contam histórias, como filmam o silêncio ou a emoção, como tratam o tempo e o espaço, tudo isso ajuda a construir, pouco a pouco, uma imagem interior daquilo que é o cinema para cada um de nós.

Não se trata de copiar ou seguir fórmulas, mas sim permitir que essas influências ecoem no nosso pensamento criativo, como se cada filme que nos tocou profundamente deixasse em nós uma impressão sensível, quase invisível, mas presente quando nos sentamos a criar. Olhando para trás, percebo que este projeto, por mais pessoal que seja, só existe porque outros o antecederam. Filmes que me ensinaram a sentir através da imagem, a pensar através do ritmo, a escutar o tempo e o silêncio como elementos narrativos.

Entre as referências que mais moldaram a concepção do projeto fílmico, *After Life* (1998), de Hirokazu Kore-eda, ocupa um lugar particularmente central. Claro que se evidencia a temática do filme (a vida após a morte), mas a forma profundamente delicada, quase invisível, com que o realizador japonês aborda a memória, o tempo e a identidade foi ainda mais determinante. Este filme foi essencial para me ajudar a perceber que a abordagem ao tema da morte no cinema não precisa ser grandiosa ou melodramática. Pode ser contida, íntima, contemplativa e ainda assim, de uma intensidade avassaladora.

After Life (1998) parte de uma premissa “simples”. Num centro de acolhimento entre a vida e a morte, os recém-falecidos têm uma semana para escolher a memória mais preciosa das suas vidas. Essa memória será recriada em filme, e é com ela que partirão para a eternidade. O que me impressionou, mais do que a ideia em si, foi a estrutura narrativa profundamente humana, e a maneira como o espaço (um velho edifício rodeado por árvores, atravessado por silêncios e luz natural) se transforma num lugar entre mundos. Um limbo. Uma pausa no tempo. Essa construção influenciou diretamente a concepção do espaço na curta-metragem, nomeadamente a Lagoa de Mira

como um território suspenso, onde as personagens vagueiam entre o que foi e o que ainda não é.



Figura 05. Chegada dos falecidos ao centro de acolhimento. Fotograma de *After Life* (1998).

Uma das cenas que mais me marcou é a conversa entre um senhor e um dos orientadores, onde ele revela que, após uma vida inteira, a sua memória mais feliz é a sensação da brisa que lhe batia na cara, quando ia de elétrico para a escola. Esse momento, aparentemente banal, carrega uma beleza imensa justamente por ser simples e efêmero. Compreendi que o extraordinário pode surgir do quotidiano, e que talvez as memórias que ficam sejam aquelas que, na altura, nem percebemos o quão especiais eram. Isso influenciou diretamente a escolha do próprio cenário e da memória preciosa que culmina no final do filme, um espaço real, natural, que ganha peso simbólico através da memória e da emoção, como a Lagoa de Mira.

Figura 06. Um homem dá o seu testemunho sobre a sua infância como o momento onde a sua memória mais preciosa está associada. Fotograma de *After Life* (1998).



A forma como Kore-eda filma essa escolha, quase documental, influenciou diretamente a forma como pretendo retratar os momentos partilhados entre o grupo de amigos no filme. Não são grandes eventos, mas sim pequenas vivências carregadas de significado

emocional, como correr junto à água, rir debaixo de um chorrão, ou apenas o ato de caminharem juntos.

Além disso, *After Life* (1998) deu-me a confiança para construir uma narrativa que não se apoia na progressão dramática clássica, mas sim numa lógica de repetição, de contemplação e de espera. As personagens não partem de um problema para chegar a uma resolução, partem de uma ausência para chegar a uma revelação interna, encorajando-me a abraçar uma estrutura mais poética e sensorial para desenvolver um percurso emocional e introspetivo para o protagonista.

Para descodificar melhor a ideia de um espaço liminar e emocional, olhei para o filme *When Marnie Was There* (2014), de Hiromasa Yonebayashi. Este filme dos Studios Ghibli, baseado no romance de Joan G. Robinson, acompanha Anna, uma jovem emocionalmente isolada que, durante a sua estadia numa vila costeira, começa a ter encontros misteriosos com Marnie, uma rapariga enigmática que parece viver num tempo diferente. O espaço, uma paisagem natural suspensa entre o real e o imaginado, é tratado como uma extensão direta do subconsciente da protagonista, tal como procurei fazer com a Lagoa de Mira e com a personagem da Amiga na curta-metragem. A Mansão, a casa de Marnie, os campos envoltos em nevoeiro, tudo na paisagem carrega uma carga simbólica e emocional que influencia a perceção do tempo e da realidade da protagonista.



Figura 07. Anna vê a Mansão pela primeira vez. É pertinente apontar que o espaço do filme, assemelha-se muito ao espaço da Lagoa de Mira, com o porto de barcas virado para a lagoa, e mais ao fundo, uma herdade grande na costa da Lagoa, embora seja pouco notável na curta. Fotograma de *When Marnie Was There* (2014).

Esta ideia de um lugar liminar, onde o passado e o presente coexistem, foi profundamente inspiradora para o modo como encarei a lagoa. Sem tentar torná-la num mero cenário, ela é, tal como o ambiente de *Marnie*, uma expressão da interioridade da personagem principal, um território onde se cruzam o luto, a nostalgia e a procura de

sentido. Assim como Anna entra num espaço emocional onde as fronteiras entre a memória, sonho e a realidade se dissolvem, também o protagonista de *Laços Que o Tempo Não Rompe* (2025) vagueia num espaço simbólico que reflete as suas angústias, saudades e perdas.

Uma última referência, que em si me ajudou a chegar a uma “materialização” do subconsciente a partir do espaço foi *Inception* (2010), de Christopher Nolan. Apesar de *Inception* (2010) ser muito diferente em tom e género, teve uma influência estrutural e conceptual importante na forma como pensei o tempo e a memória na curta-metragem. A ideia de múltiplas camadas de realidade, da manipulação do tempo dentro de estados mentais, e de espaços que se constroem a partir do subconsciente, foi extremamente inspiradora. A ideia de que o tempo pode ser dilatado ou comprimido consoante a profundidade da memória (ou do sonho) ajudou-me a imaginar o *loop* temporal do filme como uma espiral emocional, não linear.



Figura 08, O último plano de *Inception* (2010), deixa em suspenso se Cobb vê é os seus filhos “reais”, ou se ainda está dentro de um sonho. Em *Laços Que o Tempo Não Rompe* (2025), o último plano, possui, igualmente, uma ambiguidade em significado, se o protagonista prossegue com o ciclo repetitivo, ou se marcou nesse momento de aceitação e reminiscência, uma mudança. Fotograma de *Inception* (2010).

1.2. O Loop Temporal

Durante o ano de 2020, mergulhado no isolamento e na suspensão do tempo provocados pela pandemia, senti que todos os dias se tornavam cópias uns dos outros, uma sequência de repetições onde a distinção entre as manhãs e as noites esbatia-se. Essa

experiência pessoal de estagnação e monotonia, partilhada por muitos, levou-me a refletir profundamente sobre a percepção do tempo e da memória. Explorei, através do desenvolvimento deste filme, um tempo fragmentado e cíclico que refletisse esta inquietação existencial pessoal.

No decorrer do processo criativo, o *loop* temporal surgiu como uma ferramenta narrativa que ressoava com essa vivência e, ao mesmo tempo, desdobrava-se em múltiplas camadas de significados. Essa estrutura acabou por encontrar ressonância no pensamento de Deleuze, conforme analisado por Susana Viegas (2019), quando afirma:

Thus time must be grasped twice... [First, I [o]nly the present exists in time and gathers together or absorbs the past and future. But [second,] only the past and future inhere in time and divide each present infinitely. These are not three successive dimensions, but two simultaneous readings of time. (Deleuze, 1990, citado por Viegas, 2019, p.65)

Neste pensamento, o *loop* temporal pode se tornar numa sobreposição do presente, passado e futuro, que convivem na mesma experiência, criando um tempo denso e multifacetado. A autora continua dizendo que essa questão envolve “*other problems— from subjectivity to signs and sensation, from the virtual to the actual and from duration to difference and repetition*” (Viegas, 2019, p.64), revelando que cada repetição não é idêntica, pois acaba por carregar memórias, afetos e potencialidades, o que faz com que o *loop* temporal vá mais além da mera atualização do presente. Ele cria uma experiência em que o presente se acumula junto às suas “sombras”, ou seja, ecos de eventos passados e possibilidades futuras, transformando o espaço num verdadeiro campo de duração e diferença. Nesse cenário, o tempo deixa de ser apenas linear e medido (Chronos) e torna-se vivido, intenso e multiplicador de sentidos (Aiôn) (Viegas, 2019). O espectador, por sua vez, é convidado a perceber essas sobreposições temporais, abrindo-se para a contemplação e para o devir, isto é, para o contínuo surgimento de novas possibilidades e transformações dentro da experiência cinematográfica. Dentro da narrativa da curta, um protagonista vê-se preso num ciclo interminável onde revive fragmentos das suas memórias, construindo um espaço que é simultaneamente familiar e inquietante. Este espaço assume contornos psicológicos e simbólicos, explorando temas como a repetição, percepção, identidade e a busca por sentido e propósito. A ideia

de estar preso num mesmo dia, numa mesma tarde, entre os mesmos gestos e olhares, tornou-se o ponto de partida para uma reflexão mais ampla sobre a natureza do tempo e a relação entre o espaço e a memória. Nesse contexto, o *loop* temporal do filme é um acúmulo de experiências que permite múltiplas leituras do presente e de si mesmo, aproximando-se da noção deleuziana de Chronos e Aiôn (Viegas, 2019).

Essa abordagem encontra argumentos complementares no pensamento de Marievskaya (2015), que sublinha como a experiência cinematográfica depende da articulação entre diferentes formas temporais. A autora afirma que “*The temporal structure of the film necessarily includes two forms: nonlinear time and cyclical time. These forms are connected with the intensity of the film’s aesthetic impact on the viewer*” (Marievskaya, 2015, p. 40). Na concepção da curta, esse princípio manifesta-se no modo como o protagonista revive continuamente o mesmo dia, mas com pequenas variações estéticas e sonoras que introduzem “*uncertainty*” e criam “*the possibility of the emergence of the new*” (Marievskaya, 2015, p. 47), afastando-se da simples repetição mecânica. A autora ainda acrescenta, “*cyclical time confers on this newness the status of having been fulfilled, of having emerged from chaos*” (Marievskaya, 2015, p. 47), o que significa que cada retorno da personagem, no sentido da história da curta, encerra um sentido de plenitude, mesmo que temporária, antes de se abrir novamente à instabilidade do próximo ciclo. O *loop* temporal torna-se assim num processo dinâmico em que “*the denouement of the conflict is essentially a repeat of the opening at a new level*” (Marievskaya, 2015, p. 45), algo que se traduz, no filme, na forma como um mesmo gesto ou olhar assume novos significados à medida que o protagonista oscila entre a memória, o desejo e a frustração. Essa estrutura reforça a ideia de que “*the cycle is a unity of opposites: beginning and end, separation and meeting, life and death*” (Marievskaya, 2015, p. 45), permitindo que a narrativa explore simultaneamente permanência e transformação.

A narrativa desenvolve-se ao longo de uma tarde aparentemente comum entre amigos, mas que se transforma gradualmente num espaço onde o tempo deixa de funcionar segundo uma lógica linear. O lugar em que estão torna-se onnipresente, quase consciente, assumindo o controlo da narrativa e da própria personagem, conduzindo-a numa espiral de eventos repetidos em que a percepção de liberdade se revela ilusória. O tempo cíclico acaba por carregar um sentido de retorno que nunca é idêntico, mas uma

repetição num novo nível, e isso reflete-se na forma como cada gesto e cada olhar da personagem, embora semelhantes, adquirem um peso diferente a cada ciclo, revelando tanto a esperança de mudança como a inevitabilidade do mesmo. A personagem principal, ao confrontar-se com a repetição dos seus gestos e das suas memórias, começa a questionar a natureza da sua existência e o que o espera depois da quebra deste ciclo, isto se alguma vez se quebrará. Este ciclo de revivência contínua funciona como metáfora para o desejo humano de encontrar sentido naquilo que já foi vivido e na persistência da emoção, mas também para a frustração de não conseguir escapar ao que se repete, como senti em 2020.



Figura 09. O protagonista contempla a sua memória mais preciosa, ainda desconhecida para nós (espectadores), com um sorriso suave, enquanto a amiga surge de fundo chamando-o para o encontro. Fotograma de *Laços Que o Tempo Não Rompe* (2025).



Figura 10. Retornamos à mesma memória, agora atravessada por toda a sua jornada; o sorriso transforma-se quase em lágrimas, e a amiga chama-o novamente, indicando que o ciclo recomeça. Fotograma de *Laços Que o Tempo Não Rompe* (2025).

No início do filme, a primeira cena (Figura 09) apresenta-nos a personagem principal contemplando calmamente a sua memória mais preciosa. Ainda não sabemos o que ele vê; o seu sorriso suave sugere a intensidade do momento vivido, o que Viegas (2019) chamaria de *Aiôn*, ou seja, o tempo vivido, denso e carregado de sentido. Ao fundo, a Amiga surge para chamá-lo, lembrando a progressão linear do tempo, *Chronos*, e marcando o início do ciclo. Nesta primeira observação, a experiência do espectador é limitada, onde o presente ainda não se acumula com as sombras do passado nem com as possibilidades futuras, e o *loop* temporal apenas começa a se insinuar.

No plano final (Figura 10), retornamos à mesma memória, agora atravessada por toda a jornada que a personagem principal percorreu. O sorriso transforma-se quase em lágrimas, carregado de plenitude e densidade temporal, mostrando como cada repetição traz consigo afetos, memórias e novas possibilidades. A Amiga chama-o novamente,

demonstrando que o ciclo recomeça, porém, cada retorno não é idêntico, pois ele contém o eco de tudo o que aconteceu, refletindo a unidade de opostos: o começo e o fim, permanência e transformação, vida e morte. O espectador é convidado a tentar perceber a sobreposição de tempos e a riqueza de sentidos que cada ciclo encerra. (Viegas, 2019; Marievskaya, 2015).

Durante este processo, fui levado a pensar sobre como a repetição acaba por moldar a identidade do protagonista. As suas escolhas, ações e percepções passam a ser vistas sob o peso da repetição e da memória. Comecei a olhar para a história como uma forma de explorar o efeito da estagnação e da circularidade.

Uma obra literária que serviu de referência foi *A Invenção de Morel*, de Adolfo Bioy Casares. A forma como esta obra articula o tempo e a realidade influenciou fortemente a minha abordagem ao *loop* temporal. Tanto no livro como na sua adaptação cinematográfica (*L'invention de Morel*, 1967, de Claude-Jean Bonnardot), o tempo cíclico é usado para desconstruir a linearidade narrativa e criar experiências densas e sensoriais. A comparação entre a abordagem literária e fílmica revelou-me como o conceito pode ser adaptado, desconstruído e reconstruído para interrogar a relação entre a memória, o espaço e a verdade.

À medida que o protagonista revive os mesmos momentos, a narrativa da curta revela tanto a sua angústia como o seu desejo de compreender e transformar algo do passado. Este reencontro constante gera um atrito entre o que é lembrado e o que é vivido, e essa fricção é precisamente onde a percepção da verdade se fragmenta. O protagonista acaba por confrontar diferentes versões de si mesmo, sendo forçado a reavaliar quem é, o que sente, e o que significa estar preso num tempo que não avança.

Assim, o *loop* temporal revela-se como uma lente através da qual se reflete uma experiência existencial concreta, comum tanto ao protagonista como ao próprio processo criativo. A repetição adquire aqui valor metafórico: é memória que insiste, identidade em construção e gesto artístico que se reinventa. Ao inscrever o *loop* no espaço narrativo, abre-se a possibilidade de explorar intimamente a estagnação, a dúvida e a procura de sentido num tempo que se recusa a avançar de modo linear, aproximando-se da noção de repetição como diferença e a de um presente que acumula o passado e o futuro (Viegas, 2019).

2. O Espaço Cinematográfico

Este capítulo fornece uma visão geral do espaço cinematográfico, delineando a sua definição, a importância da paisagem como personagem, a relação entre o espaço e as emoções na narrativa e poética que transpõem o espaço para lá do que é vivido. Para o desenvolvimento desta curta-metragem, é compreendido que o espaço cinematográfico é mais do que um mero fundo, ele desempenha um papel ativo na construção da narrativa como um reflexo para a alma da personagem, servindo ao mesmo tempo, como impulsionador da ambiguidade narrativa. Como será discutido, a definição de espaço cinematográfico abrange tanto a dimensão física quanto as conotações emocionais que este espaço provoca nas personagens e nos espectadores.

Portanto, a paisagem é, desde a sua génese, um conceito subjetivo e visual, e, por depender do olhar de quem a retrata e de quem a contempla, ou vice-versa, permite interpretações multidisciplinares daquele espaço/lugar, daquela representação de espaço/lugar. Tudo isto leva a que a paisagem se defina pela sua transdisciplinaridade. (Rosário & Villarrea Álvarez, 2017, p.57)

Esta ideia de Filipa Rosário e Iván Villarrea Álvarez (2017) reforça a paisagem no cinema como um dispositivo interpretativo que se constrói a partir do olhar do realizador e da perceção do espectador. A sua transdisciplinaridade permite que ela seja entendida como um campo de diálogo entre diferentes saberes, tanto estético, narrativo, psicológico e até social, conferindo ao espaço cinematográfico a capacidade de gerar vários significados.

2.1. Definição de Espaço Cinematográfico

O espaço cinematográfico, longe de passar como um mero cenário, é frequentemente, dependendo da abordagem, interpretado como uma entidade narrativa ativa, ou até mesmo como uma personagem, capaz de interferir, condicionar e expandir o percurso dramático das personagens humanas. José D'Assunção Barros (2015) suporta esta ideia através da introdução do conceito “cidade-cinema” no seu artigo publicado nas *Sessões do Imaginário*. Ele define-a como:

Qualquer cidade produzida por uma criação fílmica que, dotada de forte singularidade, desempenhe um papel essencial ou estruturante para a trama, não importando se a cidade-cinema em questão é uma cidade totalmente imaginada pelo autor-cineasta, ou se é uma cidade criada com base em uma referência que exista na realidade atual ou que já tenha existido, em algum momento, na realidade histórica. (Barros, 2015, p.52)

O autor exemplifica com cidades como *Gotham City*, em *Batman* (1989), e as múltiplas representações de Nova Iorque no cinema americano, afirmando que “as Cidades-Cinema devem ser vistas como elementos sempre fundamentais na trama fílmica, e não apenas como meros cenários nos quais as ações se desenvolvem. Deste modo, as cidades-cinema são quase, por assim dizer, grandes personagens nos filmes.” (Barros, 2015, p.52-53). O autor acaba por evidenciar que o espaço cinematográfico ultrapassa a função de um cenário genérico, assumindo uma singularidade própria e um papel essencial na narrativa, de tal forma incorporado à história que certas ações só poderiam ocorrer naquele espaço, que chega a agir como uma personagem em si.

Essa concepção, então, deriva da percepção de que o espaço, quando trabalhado com uma intencionalidade estética e formal, ganha uma autonomia narrativa própria, contribuindo para a ambientação da ação, e também, para a sua significação simbólica e emocional. Essa autonomia pode manifestar-se de forma particular quando o olhar do espectador é conduzido à contemplação do espaço em si. Como observa Stephen Heath na sua obra *Questions of Cinema* (1981), o espectador “*will be bound to the film as spectacle as the world of the film is itself revealed as spectacle on the basis of a narrative organisation of look and point of view [...] regulating the world, orienting space, providing directions – and for the spectator*”, (Heath, 1981, p.44), conferindo ao espaço um papel reconhecível de regulação e orientação visual da narrativa. De forma complementar, André Gardies na sua obra *L’Espace au cinéma* (2019) enfatiza que o espaço narrativo se constrói cognitivamente, cobrindo relações fundamentais entre as personagens e o ambiente, e garantindo a coerência e sentido do filme.



Figura 11. Exemplo da autonomização do espaço narrativo. O olhar do Jovem direciona a contemplação do cenário, conferindo-lhe significação simbólica e emocional (Lefebvre, 2006; Heath, 1981; Gardies, 2019). Fotograma de *Laços Que o Tempo Não Rompe* (2025).

Essa relação entre espaço e espectador pode ser entendida como um contrato implícito, no qual a significação espacial emerge na forma como é lido e interpretado por quem assiste. Nesse sentido, Gardies afirma que “o filme, para existir, não como um objeto material, mas como um objeto de comunicação, convoca o trabalho do seu próprio leitor” (Gardies, 2019, p.178, tradução minha), implicando uma participação ativa do espectador na construção do sentido. Então, o espaço cinematográfico não se limita a ser um suporte da narrativa, pois, apresenta-se como um campo de possibilidades que solicita a escolhas interpretativas, uma vez que “o espaço textual surge, portanto, como o lugar onde a minha liberdade como espectador é exercida” (Gardies, 2019, p.177, tradução minha). Meunier (2019) ainda acrescenta no seu resumo da obra de Gardies (2019) em *La Cliothèque*, como a classificação dos lugares no espaço diegético pode ser compreendida a partir de três dimensões:

O poder funcional dos lugares provavelmente permite a ação de personagens (lugares de vontade, de saber, de dever, de poder); [...] nas características morfológicas, relacionais e axiológicas dos lugares; [...] nas modalidades enunciativas (virtualidade/realidade, ação única/reiterada). (Meunier, 2019, p.03, tradução minha)

Essas três dimensões evidenciam o espaço diegético na sua atividade narrativa, nomeadamente, pelo seu poder funcional, onde os lugares condicionam a ação das personagens, oferecendo possibilidades ou impondo limites vinculados à vontade, ao saber, ao dever e ao poder. Já nas suas características morfológicas, relacionais e axiológicas, o espaço adquire forma, estabelece vínculos com outros ambientes e é investido de valores positivos ou negativos que afetam a leitura do espectador. Por fim, nas modalidades enunciativas, o espaço pode se apresentar como virtual ou real, servir a uma ação pontual ou retornar reiteradamente, construindo camadas de sentido ao longo da obra.

Assim, a partir do raciocínio de Gardies (2019), igualmente citado por Meunier (2019), a experiência do espaço cinematográfico resulta de uma negociação entre a intencionalidade formal do filme e a atividade interpretativa do espectador, propondo um jogo de orientação narrativa e abertura semântica.

Filipa Rosário e Iván Villarrea Álvarez, no artigo da Aniki, *A paisagem no cinema: imagens para pensar o tempo através do espaço* (2017), sugerem, a partir de Martin Lefebvre (2006), que “a paisagem fílmica é criada a partir do cenário, sempre que este adquire autonomia face à ação que anima o filme” (Rosário & Villarrea Álvarez, 2017, p. 55). Percebe-se, nesta perspetiva, que o espaço cinematográfico, a partir da noção de autonomização, constitui uma transição entre o cenário meramente funcional e a paisagem fílmica (Lefebvre, 2006; Rosário & Villarrea Álvarez, 2017). Então, as paisagens cinematográficas expõem-se como um resultado de um gesto compositivo e poético, que suspende momentaneamente a progressão narrativa e convida à contemplação e à experiência sensível do tempo e do espaço. É nesta suspensão da ação, muitas vezes marcada pela lentidão, pelo silêncio, pelos planos parados ou pela ausência de personagens, que o espaço se emancipa e se impõe como imagem plena de sentido, capaz de gerar reflexão, e construir memória e emoção. Um ponto relevante que articula a ideia de reflexão através da pausa e da suspensão no cinema pode ser encontrado na obra de Gilles Deleuze, *A Imagem-Tempo* (2005). O autor observa que, no neorealismo italiano, o tempo passa a ser representado diretamente, por meio das imagens puramente óticas e sonoras. Ele destaca que, ao contrário do cinema clássico, que procura a continuidade e a ação, o neorealismo concentra-se na duração do instante, permitindo uma experiência mais profunda e reflexiva do tempo e do espaço. Nesse contexto, a

ação cede lugar à observação, e o espaço torna-se um campo de reflexão, onde as próprias personagens “registram, mais que reagem” (Deleuze, 2005, p.11). Em outras palavras, as personagens são mostradas mais como seres que vivem e experienciam o espaço e o tempo do que como simples agentes da narrativa. Essa abordagem possibilita ao espectador uma vivência mais profunda e contemplativa, revelando no cinema um modo singular de apreensão sensível da realidade (Deleuze, 2005).

Isso sugere que não apenas o cenário da Lagoa de Mira, mas a forma como ela é apresentada, transforma-se numa entidade ativa que pode influenciar e refletir as emoções das personagens. A paisagem, nesse sentido, é o que se torna objeto de contemplação, permitindo ao espectador suspender momentaneamente o enredo para habitar o espaço visual (Deleuze, 2005). É nesse momento de criação de um cenário autônomo que surge a definição de paisagem cinematográfica.



Figura 12. Plano das árvores, que surge em *fade* após o olhar da personagem principal, evidenciando a suspensão narrativa e a contemplação do espaço natural como elemento autônomo do filme. Fotograma de *Laços Que o Tempo Não Rompe* (2025).

O espaço cinematográfico, então, com base neste desenvolvimento teórico, opera como uma categoria geral que abrange diversas formas de representação do ambiente no cinema, desde as mais funcionais até às mais poéticas. Dentro desta noção mais ampla, pode distinguir dois elementos essenciais do espaço: o cenário, entendido como um espaço narrativo funcional onde a ação se desenrola e a *mise-en-scène* é organizada, e a paisagem cinematográfica, que emerge quando esse cenário adquire autonomia relativamente à ação dramática e se torna objeto de contemplação estética e emocional. Essa distinção, contudo, não é meramente formal, pois ela redefine a relação entre filme e espectador. É na passagem do espaço funcional para a paisagem que se intensifica a experiência sensível e reflexiva, abrindo espaço para um contrato interpretativo baseado na liberdade, na pausa e na contemplação. Nesse processo, a mesma paisagem estrutura a narrativa, suspende-a, e oferece ao espectador a possibilidade de habitar o tempo e o espaço da imagem.

2.2. A Interseção entre o Físico e o Emocional

Sempre olhei para o espaço cinematográfico como um constituinte de uma dimensão fundamental da linguagem fílmica, tal como uma estrutura sensível que molda as percepções do espectador e daqueles que o trabalham, despertando afetos e transformando a narrativa numa experiência estética e emocional. A sua presença na curta-metragem é simultaneamente física e simbólica, visível e sentida, exterior ao sujeito e interior à sua consciência. Mais do que uma superfície representacional, o espaço na curta é uma matéria viva, que influencia a forma como as personagens agem e sentem, e que, em muitos casos no cinema, ganha autonomia narrativa, adquirindo o estatuto de verdadeiro protagonista. A imagem cinematográfica do espaço, a partir dessa perspectiva, torna-se numa forma de pensamento, não apenas de um “onde”, mas um “como” e um “porquê”.

A complexidade do espaço cinematográfico reside na sua capacidade de articular múltiplas dimensões, tais como, a materialidade física, função narrativa, potencial simbólico e reverberação afetiva. Como observa Sofia Xavier Ávila, na sua tese intitulada *A cidade como personagem no cinema* (2011), a autora resume afirmando que “a cidade utilizada para cenário [...] tem um papel importante na delimitação do espaço de ação dos atores, [...] fazendo com que a sua presença seja tão relevante como qualquer uma das personagens principais” (Ávila, 2011, p.01). Ou seja, ao ser cuidadosamente construído por meio da mise-en-scène, da captação de imagem e da montagem, o espaço participa na constituição da subjetividade das personagens e, por extensão, da percepção do próprio espectador.

Vitor Zani (2022) ao propor uma distinção entre espaço, lugar e território no cinema, observa que “O espaço, com frequência o local de moradia dos personagens, emerge como um ponto de confluência entre engajamento social e criação estética” (Zani, 2022, p.3). Essa visão articula-se com a ideia de Lukinbeal (2005), que explica que “*Landscape as space is always subordinate to the drama of the narrative [...] Place provides narrative realism by grounding a film to a particular location’s regional sense of place and history*” (Lukinbeal, 2005, p.6). Ambas as perspectivas mostram que, embora o espaço possa ser reduzido a um cenário funcional, ele carrega implicações

sociais, históricas e simbólicas que moldam tanto a narrativa quanto a percepção de quem o vê.

Importa destacar a distinção anteriormente referida, entre cenário e paisagem cinematográfica, tal como formulada por Martin Lefebvre (2006) e aprofundada por Filipa Rosário e Iván Villarrea Álvarez (2017). O cenário é, em regra, o espaço funcional que acolhe e organiza a ação, o fundo onde se desenrola a narrativa. Já a paisagem surge quando esse cenário adquire autonomia formal e narrativa, ganhando peso estético e emocional por si mesmo. A paisagem, portanto, para além daquilo que se vê, é também o que se impõe ao olhar de quem o vê, e que exige contemplação suspendendo o curso da ação para dar lugar à experiência do espaço enquanto imagem sentida (Deleuze, 2005). Essa suspensão da narrativa não é equivalente a um vazio dramático, pelo contrário, ela acaba por abrir espaço para que o espectador habite emocionalmente o filme. Os mesmos autores ainda notam que, “a paisagem surge quando a ação perde primazia narrativa, quando o cenário é apresentado através de mecanismos que potenciam a sua representação enquanto espetáculo” (Rosário & Villarrea Álvarez, 2017, p. 56). Lukinbeal (2005) complementa, dizendo que “*As spectacle, landscape combines a number of functions in one image. [...] it can be something fascinating in itself, thereby momentarily satisfying a voyeuristic appeal created by the narrative*” (Lukinbeal, 2005, p.11). Em *Laços Que o Tempo Não Rompe* (2025), a fixação dos corpos das personagens em certas cenas, a lentidão, a música que emerge entre as ambiências e a luz natural a refletir nas superfícies compõem o que Lefebvre (2006) chama de “olhar autonomizante”. Esse olhar transforma o espaço, retirando-o do papel meramente funcional e narrativo e conferindo-lhe uma autonomia estética e simbólica. O cenário acaba por deixar de ser apenas um “*setting*” para a ação e converte-o em paisagem e em espaço de reflexão (Lefebvre, 2006). O espaço, assim, atua como um elemento ativo da experiência estética, abrindo um campo para a contemplação e para a produção de sentidos que excedem a narrativa.

No contexto da minha curta-metragem, isso mostra-se nos planos prolongados e nas cenas em que a ação é tranquilizada, dando a oportunidade do espectador voltar a sua atenção para as texturas, as luzes, os sons e a relação sensível entre corpo e ambiente. As fixidezes dos corpos ajudam a intensificar essa percepção do tempo, sobressaindo a materialidade do espaço, convertendo-o num protagonista silencioso.



Figura 13. Plano fixo sob o salgueiro-chorão. Os corpos suspensos, o tempo dilatado, o espaço natural é convertido num lugar de contemplação (Lefebvre, 2006). Fotograma de *Laços Que o Tempo Não Rompe* (2025).

Ao mesmo tempo, a luz natural que incide sobre as superfícies e a música que permeia as pausas ao longo da curta criam um regime de sensorialidade que desloca o olhar do espectador para além da intriga, convidando-o a experimentar a densidade poética e sentimental do lugar.

A autonomização de Lefebvre (2006) é particularmente visível em filmes como *In the Mood for Love* (2000), de Wong Kar-Wai, onde as passagens claustrofóbicas são entendidas como uma estrutura do tempo, dos seus silêncios e das hesitações das personagens. Essas construções não refletem diretamente os conflitos emocionais dos dois protagonistas, mas oferecem um espaço mental e estético para que eles se tornem visíveis. Da mesma forma que em *Days of Heaven* (1978), de Terrence Malick, os campos de trigo, o céu crepuscular e as ambiências naturais trazem uma poética que traduz estados internos, nomeadamente, a culpa, o desejo e a impermanência. Em ambos os casos, o espaço é um corpo sensível que responde aos afetos e os amplia. Um fenómeno que Lukinbeal (2005) descreve quando afirma que “*Through the use of metaphor, meaning and ideology are appropriated into landscape, the most common example of which is the attribution of human or social characteristics to landscape*” (Lukinbeal, 2005, p.13).



Figura 14. O espaço claustrofóbico e a cor do quarto, enaltecem a tensão romântica entre os dois protagonistas. Fotograma de *In the Mood for Love* (2000).



Figura 15. A praga que surge nos campos de trigo, enaltece a tensão moral e fragilidade da ordem humana face ao inevitável. Fotograma de *Days of Heaven* (1978).

Mas esta dimensão não é exclusivamente estética, ela também pode carregar consigo implicações sociais, filosóficas e políticas. Quando se fala de espaço cinematográfico como uma expressão emocional, estamos também a tocar na sua capacidade de articular identidades, pertencas e ausências de algo. A geografia dos filmes pode refletir temas como as desigualdades e exílios, inscrevendo no espaço os traços da luta interior e exterior das personagens. Filmes como *Branco Sai, Preto Fica* (2014), de Adirley Queirós, e *O Som ao Redor* (2012), de Kléber Mendonça Filho, mencionados por Zani (2022), interrogam criticamente a ocupação de território por parte de forças que considera malignas, revelando as estruturas de poder que os moldam. Embora a curta não assuma diretamente uma posição política sobre um assunto, é importante delinear os espectros pelos quais o espaço cinematográfico se traduz, particularmente, a partir da visão de um realizador e do seu filme. Neste quadro, as escolhas cinematográficas, como os ângulos de câmara, a composição do plano, o ritmo da montagem e a qualidade da luz, acabam por desempenhar um papel fundamental na criação de atmosferas que despertam emoções específicas para o espectador, e para o realizador na concretização do processo criativo. Giuliana Bruno (2007) enfatiza que o espaço cinematográfico funciona como uma superfície tátil e afetiva, um mapa sensorial que articula percepção, memória e emoção, propondo ao espectador a experienciá-lo de uma forma mais corporal. Na sua obra *Atlas of Emotion* (2007), a autora reflete sobre a natureza do espaço cinematográfico, “*Cinematic space moves not only through time and space or narrative development but through inner space. Film moves, and fundamentally ‘moves’ us, with its ability to render affects and, in turn, to affect*” (Bruno, 2007, p.07). O espaço que é a Lagoa de Mira, iluminado por luz natural, pode suscitar, neste sentido, uma sensação de pureza ou de suspensão do próprio tempo. O cinema não mostra apenas o

espaço, ele faz-nos sentir (Bruno, 2007). E essas sensações são centrais para a experiência do espectador, que muitas vezes reage mais à atmosfera emocional do espaço do que à linearidade da ação.



Figura 16. O Jovem dialoga com o Velho no Sítio do Cartaxo. As palavras do Velho chegam como sussurros inaudíveis para o espectador, enquanto o espaço ganha cor e as ambiências sonoras suavizam, sugerindo um processo de reconciliação e aceitação. Este momento exemplifica a conceção de Bruno (2007) do espaço cinematográfico como superfície tátil e afetiva, que transforma a experiência narrativa ao articular emoção, percepção e memória. Fotograma de *Laços Que o Tempo Não Rompe* (2025).

A questão que se impõe, então, é: como é que o espaço molda a identidade das personagens e vice-versa? A localização física, tal como o projeto pretende, torna-se uma imagem metafórica do estado interior do protagonista, um balneário em ruínas, uma passagem natural em que as árvores formam um arco, paisagens abandonadas ou um porto de barcas numa lagoa podem refletir solidão, opressão, trauma, alegria, tristeza, desejo de fuga ou aceitação. A curta-metragem *Laços Que o Tempo Não Rompe* (2025), utiliza paisagens dominadas pela persistência do tempo como metáfora da memória e da persistência do afeto e do trauma. Ali, o espaço é matéria sensível daquilo que já foi vivido (Bachelard, 1978; Bruno, 2002). A análise do espaço cinematográfico, para além de uma abordagem formal, revelou-se como uma via fundamental para entender a complexidade da experiência humana através do cinema. O espaço é, ao mesmo tempo, o lugar da ação e o espaço da alma, uma superfície visível e um abismo simbólico. Acabo por sentir a necessidade de lançar luz sobre essa pluralidade de

sentidos, compreendendo o espaço como uma linguagem poética, política e emocional que permite ao cinema dizer aquilo que as palavras muitas vezes não conseguem exprimir.

2.3. A Poética do Espaço

A reflexão sobre o espaço cinematográfico ganha uma nova profundidade quando abordada à luz da fenomenologia poética proposta por Gaston Bachelard. Na sua obra *Poética do Espaço* (1978), Bachelard propõe uma abordagem sensível e imaginativa do espaço vivido, rompendo com qualquer leitura objetiva, geográfica ou funcional. O espaço, tal como a imagem poética, é vivido, sentido e sonhado. Por isso, para este subcapítulo, parto da análise da sua obra, centrando na poética, propondo ao leitor que a análise do espaço não deve ser feita pela lógica racionalista, mas pela escuta da imaginação e do devaneio. Ou seja, o espaço não deve ser interpretado apenas de uma forma objetiva, funcional ou estrutural (como fazem as abordagens arquitetónicas ou geográficas), mas sim considerando a sua dimensão subjetiva, afetiva e onírica (Bachelard, 1978). Embora a obra se centre na temática da arquitetura, esta proposta revelou-se particularmente interessante quando transposta para o domínio do cinema, mostrando que para além do cenário estático, há uma presença sensível e uma força poética que participa da construção da subjetividade.

Logo nas páginas iniciais, Bachelard afirma, “O espaço compreendido pela imaginação não pode ficar sendo o espaço indiferente abandonado à medida e reflexão do geômetra. É vivido. E é vivido não em sua positividade, mas com todas as parcialidades da imaginação” (Bachelard, 1978, p. 196). É nesta distinção entre o espaço da geometria e o espaço da imaginação que reside o cerne da sua proposta. Bachelard (1978) chama a atenção para o facto de que a imaginação poética transforma o espaço físico no espaço emocional, investido de memória, desejo e identidade. Este espaço é frequentemente íntimo, subjetivo e acaba por surgir no cinema como um lugar de devaneio, de suspensão da narrativa, ou como uma extensão simbólica do inconsciente das personagens.

Segundo Bachelard, o devaneio é o motor da criação poética e da imaginação espacial. Ele escreve, “a casa abriga devaneio, a casa protege o sonhador, a casa nos permite sonhar em paz” (Bachelard, 1978, p. 201). No cinema, por exemplo, este devaneio

manifesta-se nos momentos em que o tempo abranda, a imagem começa a prolongar-se e o espaço impõe-se como objeto de contemplação, onde criam uma experiência subjetiva que liga o espectador ao mundo interior do filme (Bachelard, 1978; Deleuze, 2005). No filme, os *loops* temporais não são acompanhados por explicações narrativas, antes, são sustentados por repetições espaciais e sonoras, mostrando os mesmos caminhos, as mesmas composições e as mesmas ações. Esse retorno incessante à paisagem inscreve no espaço a forma do devaneio, tal como em Bachelard, onde o devaneio frui de si próprio e onde “a alma acusa sua presença” (Bachelard, 1978, p. 187).

Ao citar Pierre-Jean Jouve, “a poesia é uma alma inaugurando uma forma” (Jouve, 1970, citado por Bachelard, 1978, p. 187), Bachelard (1978) realça que a imagem poética nasce da alma e não do espírito. Por outras palavras, a imagem poética não é fruto do raciocínio lógico, mas resulta da vivência e da emoção profunda. Isso implica que os espaços filmados, para atingir o nível poético, têm de ser vividos por dentro, fazendo ressoar as emoções da personagem. Na curta-metragem, a paisagem torna-se um lugar de resistência ao tempo, ao esquecimento e à morte, a lagoa é assumida como um lugar do reencontro, onde a memória é uma presença viva e imediata, como propõe Bachelard ao afirmar que “o verdadeiro bem-estar tem um passado. Todo um passado vem viver, pelo sonho, numa casa nova” (Bachelard, 1978, p. 200).

Bachelard insiste na ideia de que a imagem poética é originária, isto é, não deriva de um processo lógico ou casual, mas surge de forma inesperada e fundadora, “A imagem poética não está submetida a um impulso. Não é um eco do passado. É antes o inverso: pela explosão de uma imagem, o passado longínquo soa em ecos” (Bachelard, 1978, p. 183). Essa origem explica o seu poder de nos atingir antes mesmo de qualquer interpretação racional. Como o autor observa, “a imagem chegou às profundezas antes de movimentar a superfície” (Bachelard, 1978, p. 188). sublinhando que a imagem toca primeiro a intimidade da alma, para só depois emergir à consciência. Do mesmo modo, o espaço poético no cinema não se limita a ilustrar uma história preexistente, mas instala um modo de ver e sentir, tornando-se uma condição de possibilidade da experiência cinematográfica sem ser apenas cenário. Isso explica porque certas imagens espaciais comovem e reverberam no espectador mesmo sem uma narrativa explícita, pois elas falam diretamente à nossa interioridade. Remetendo para a Lagoa de Mira,

esse espaço torna-se uma sensação evocada na história, não representa o passado, mas instaura um tempo afetivo, suspenso e circular, quase sagrado, como um “grande berço” onde “a vida começa bem, começa fechada, protegida, agasalhada no seio da casa” (Bachelard, 1978, p. 201).

Olhando de uma forma mais geral para esta reflexão teórica de Bachelard (1978), a poética do espaço cinematográfico fixa-se pela abordagem que privilegia o vivido sobre o representado e o devaneio sobre a descrição, foi este o foco que levei comigo ao refletir sobre a transposição do espaço a um nível cinematográfico. No cinema, e de forma particularmente intensa em filmes de cariz sensorial e contemplativo, os espaços tornam-se lugares da alma, repositórios de memórias e paisagens do inconsciente. Tal como Bachelard propôs no domínio da poesia arquitetónica, e transpondo para a sétima arte, o cinema torna-se uma arte temporal de habitar poeticamente o mundo, de criar refúgios para a experiência e de abrir fendas no tempo para que o ser se revele. Para um melhor desenvolvimento conceptual do espaço para a curta-metragem, recorri a repetições espaciais, silêncios, sons, fixidezes e ritmos. Tentei construir um espaço cinematográfico bachelardiano, um espaço onde o tempo se curva à alma, e onde a imagem se torna a linguagem interior do protagonista. Ao fazê-lo, o filme convida o espectador a habitá-lo com a sua própria memória e sensibilidade, tornando-o coparticipante de um devaneio compartilhado (Bachelard, 1978).

3. O Cinema a partir do Espaço

3.1. Análise de Filmes

Com base na definição do espaço cinematográfico, propus a mim mesmo fazer uma análise de dois filmes que pudessem retratar o espaço no cinema de duas formas distintas, compreendendo que o espaço não se enquadra apenas numa única categoria. O espaço cinematográfico da curta pode tanto oferecer uma base silenciosa para o desenvolvimento narrativo, como tornar-se um agente ativo de significação, reflexão e emoção. No processo criativo, deparei-me com a necessidade de pensar o espaço como uma localização visual, mas mais destacável, como um corpo emocional e sensível que molda a própria experiência do tempo, da memória e da ambiguidade, sem que um pensamento eliminasse o outro.

Foi nesse percurso que me detive em dois filmes distintos, mas complementares, que informaram e sustentaram a minha abordagem espacial: *Columbus* (2017), de Kogonada, e *The Tree of Life* (2011), de Terrence Malick. Estes dois filmes foram escolhidos de forma deliberada por representarem duas concepções fundamentais e opostas do espaço no cinema, ambas com grande potencial para transpor o modo como o espaço pode operar dentro de uma narrativa reflexiva como a de *Laços Que o Tempo Não Rompe* (2025).

Escolhi *Columbus* (2017) porque é um exemplo extremamente rigoroso de um cinema que trabalha o espaço como moldura estética e formal, com planos fixos, composições cuidadosas e um ritmo pausado, onde a arquitetura moderna permite a descoberta das personagens através do tempo, da observação e da escuta. O espaço, neste caso, é o que sustenta a possibilidade do encontro e da contemplação das personagens. Esta abordagem ressoou com a maneira como quis tratar certos momentos do filme, onde o espaço natural não tem uma carga simbólica direta, mas serve como superfície estável para a emoção surgir silenciosamente. Já *The Tree of Life* (2011) foi escolhido por representar o polo oposto, um filme em que o espaço é essência. Em que a paisagem se torna uma verdadeira linguagem poética da alma, onde a luz, os elementos naturais e o movimento da câmara operam todos com uma expressão direta da interioridade e da dimensão existencial das personagens (Bachelard, 1978; Deleuze, 2005). O universo de

Malick abriu as portas a uma possibilidade de pensar o espaço como um lugar de memória espiritual, de intuição do tempo e de fusão entre o visível e o invisível, uma abordagem que também pretendi que se manifestasse na curta, especialmente nos momentos em que o espaço natural assume o peso de um tempo afetivo que se repete, que protege e que prende o protagonista nos seus devaneios, traumas e emoções.

Estes filmes permitiram me reconhecer que, no próprio projeto fílmico, o espaço podia operar em duas direções simultâneas, tanto como estrutura formal e estética, e como dimensão poética e emocional, ora como moldura silenciosa, ora como espelho do ser (Bruno, 2007).

3.1.1. *Columbus* (2017)

Em *Columbus* (2017), Kogonada constrói um universo narrativo onde a arquitetura modernista de Columbus, Indiana, dita o seu ritmo narrativo, privilegiando as pausas e a linguagem visual e emocional. Desde o primeiro plano ao último, o realizador apresenta edifícios, janelas, corredores e fachadas com uma composição milimétrica, denotando uma função em que o espaço não assume uma competição com as personagens, mas acompanha-as silenciosamente.



Figura 17. Casey conversa com o seu colega no meio das estruturas da *Rogers Memorial Library*. Fotograma de *Columbus* (2017).



Figura 18. Casey leva Jin numa tour pelas suas estruturas arquitetónicas favoritas, onde se desenrola uma amizade entre os dois. Fotograma de *Columbus* (2017).

O espaço aqui não serve como representação da interioridade das personagens, ele não é metafórico ou simbólico no sentido clássico. O espaço existe por si, como uma presença calma e observável, não o observador. Ele não reflete o drama, mas oferece um contexto onde o drama se revela gradualmente, por exemplo, as conversas entre Jin e Casey

decorrem em frente a estruturas arquitetônicas de linhas puras e simetrias suaves, como se o próprio desenho dos edifícios oferecesse uma estabilidade emocional diante das incertezas existenciais dos protagonistas, cada um lidando com o seu próprio trauma. O modo como a arquitetura se apresenta dá uma força que molda a interioridade das personagens, aproxima-se da concepção de que o espaço cinematográfico se autonomiza e convoca a interpretação ativa do espectador (Gardies, 2019; Rosário & Villarrea Álvarez, 2017).



Figura 19. A Arquitetura imponente, sempre um cenário simétrico à composição estética da cena. Fotograma de *Columbus* (2017).



Figura 20. Jin e Casey debatem perguntas existenciais. O espaço (sala de debates) torna-se adequado para o desenrolar do mesmo. Fotograma de *Columbus* (2017)

O realizador, ao assumir esta abordagem, permite expor no filme um espaço onde a contemplação antecede a compreensão. A pouca movimentação da câmara, os planos fixos e a nitidez dos espaços vazios contribuem para um sentimento de pausa, como se o tempo fosse dilatado para que as personagens pudessem respirar e, com elas, o espectador. Tal como Ozu, que Kogonada sempre admirou (Kogonada, 2020), o filme, e a forma como foi realizado, parece tentar inserir o espectador num filme que se constrói a partir do tempo puro, em que no meio da fixidez e serenidade das cenas, em certos momentos, a única coisa que se parece mover é o tempo (Deleuze, 2005).



Figura 21. A simetria, o trabalho de composição, a ação pausada e o ângulo da câmara, assemelha-se a uma *Tatami Shot*, uma imagem de marca de Ozu. Fotograma de *Columbus* (2017).



Figura 22. Fotograma de *Floating Weeds* (1959), de Yasujiro Ozu.

A arquitetura funciona como um lugar onde se pensa, onde se sente com lentidão (Bachelard, 1978). No fundo, o espaço de *Columbus* (2017) é uma estética do cuidado e da escuta. Ele não simboliza emoções, mas abre a possibilidade de que elas surjam, organicamente, entre as palavras trocadas e os silêncios partilhados. Kogonada, um verdadeiro amante do cinema e da sua forma, com a precisão visual e contenção emocional, constrói um cinema onde o espaço é uma moldura viva, que não interfere, mas ampara. Não carrega significados fechados, mas oferece uma presença estável onde o fluxo da vida pode ser observado com distância e compaixão. Foi com *Columbus* (2017) que compreendi que o espaço pode ser uma superfície tranquila, onde a profundidade não é imposta, mas permitida.

3.1.2. *The Tree of Life* (2011)

Em contraste com a contenção estética de *Columbus* (2017), *The Tree of Life* (2011), de Terence Malick, representa um dos exemplos mais intensos e ambiciosos de um cinema em que o espaço é a própria essência da experiência emocional e espiritual. Neste filme, o espaço natural, como as árvores, os campos, a luz, os rios, o céu, os edifícios, atuam de forma autônoma, comunicando e intensificando as emoções, evidenciando os sentidos da história e, em certos momentos, suspendem a ação, permitindo uma experiência contemplativa que transcende a progressão linear da narrativa. Não há uma separação clara entre a interioridade e exterioridade, entre o que se sente e o que se vê. O espaço é, literalmente, a alma visível.

Malick propõe aqui uma abordagem radicalmente poética e fenomenológica, em que a câmara, com ajuda do seu colaborador em muitos dos seus projetos, Emmanuel Lubezki, move-se com suavidade, em sincronia com o vento, com o olhar das personagens ou com o silêncio das árvores. Os planos são pensados como veículos de experiências sensíveis, muitas vezes construídos em torno da luz, da duração, da perspectiva e do movimento. A paisagem torna-se uma extensão da memória e da espiritualidade das personagens, especialmente da personagem de Jack, cuja viagem interior é medida por imagens sensoriais, por fragmentos da infância, por gestos e por corpos tocados pela luz.

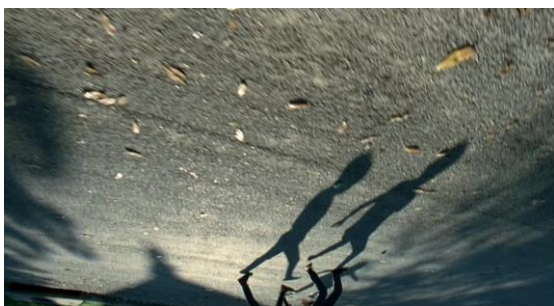


Figura 23. A luz e a sombra não meros são elementos estáticos, são narrativas onde se sente um estado de espírito, uma textura, uma vivência, um momento. Fotograma de *The Tree of Life* (2011).



Figura 24. Perspetivas de planos, e o som dão-nos uma visão para um lado interiorizado de um tempo em reminiscência na casa dos O'Brien. Fotograma de *The Tree of Life* (2011).

O espaço de Malick é habitado poeticamente. Tal como Bachelard escreve que “a casa abriga o devaneio” e que “o espaço vivido é carregado com as parcialidades da imaginação” (Bachelard, 1978), o realizador povoa o seu filme com imagens onde o espaço vivido não é estático, mas móvel, pulsante e espiritualizado.



Figura 25. O trabalho de câmara é instintivo, olhando para a interioridade e para a dimensão das personagens e do espaço. Fotograma de *The Tree of Life* (2011).

A presença da natureza, filmada em planos que suspendem a ação dramática, ecoa a ideia de que a paisagem se autonomiza e adquire uma densidade simbólica própria. Esta estratégia de dilatação temporal abre um espaço de experiência sensorial em que o próprio espectador habita o tempo da imagem (Lefebvre 2006; Deleuze, 2009).

A sequência da criação do universo evidencia o modo como o espaço deixa de ser um local e passa a ser um autêntico cosmos, como se a infância de Jack estivesse ligada à origem da própria vida. Esta escolha por parte do realizador reforça uma ideia central ao seu cinema, que se centra na paisagem como uma memória existencial e uma gramática do sagrado que atravessa o cotidiano (Flight, 2023). Os espaços no filme são sentidos e, portanto, escutados (Bruno, 2007). Malick parte de uma questão e, através da produção destas imagens tenta encontrar uma resposta para o todo, procurando sempre a verdade do momento (Flight, 2023). A música de Arvo Pärt, os choques cósmicos de luz, tudo comunica uma sensação de totalidade. Essa totalidade é construída por meio da dilatação do olhar e pela contemplação prolongada, que transformam cada fragmento visual numa experiência espiritual. A paisagem torna-se assim num veículo para refletir sobre a ligação entre o humano e o cósmico, inscrevendo a memória individual numa escala universal.



Figura 26. O Cosmos. Fotograma de *The Tree of Life* (2011).

O seio da casa familiar, dos O'Brien, esse microcosmo de ternura, disciplina, perda e amor, são filmados com o mesmo cuidado com que se filma o céu ou uma folha ao vento. Os corredores, a cozinha, o jardim, o quarto onde a criança dorme, tudo carrega a marca do tempo e da experiência, onde não parece haver uma hierarquia entre os grandes momentos e os pequenos gestos, ou seja, o espaço é o tempo condensado e é o sentimento que se tornou lugar (Bachelard, 1978; Bruno, 2007).



Figura 27. A praia é o eterno retorno. Fotograma de *The Tree of Life* (2011).

The Tree of Life (2011) revelou a possibilidade de conceber o espaço cinematográfico como uma forma de pensamento sensível, uma forma de acesso àquilo que está para

além da linguagem normal. Os espaços, por este exemplo, são lugares do indecifrável, do não dito, onde a dor e o amor, a ausência e a presença se fundem na mesma imagem. O realizador alcança aqui uma poética da imanência, onde o mundo é sagrado precisamente porque é um mundo vivido e sentido com atenção. A presença do natural em *Laços Que o Tempo Não Rompe* (2025) tenta trazer esta abordagem. A lagoa, a vegetação e os caminhos que se repetem, todos se tornam espaços atravessados pela alma da personagem, que vive um *loop* temporal ontológico, uma repetição que afeta a própria existência e experiência do ser, tornando o espaço um lugar vivido, sentido e habitado de forma profunda (Bachelard, 1978; Deleuze, 2005; Viegas, 2019; Bruno, 2007). Tal como em Malick, o espaço que pretendi desenvolver para a curta é também um espelho do tempo suspenso, um campo onde o ciclo da vida, da memória, da experiência da perda, reminiscência à infância e existencialismo se repete e ecoa em algo que já foi sentido, mas que nunca se explicou.

4. Metodologias

4.1. Pré-Produção

A fase de pré-produção do projeto pode ser caracterizada como um longo e contínuo processo de condensação conceptual, reflexão temática e desenvolvimento narrativo, tanto a nível da escrita como da abordagem visual. Tendo as suas raízes na conceção da ideia original em 2020, este período prolongou-se ao longo de cinco anos, nas quais fui amadurecendo e refinando o universo da história, quer do ponto de vista emocional e simbólico, quer estrutural e estético.

Desde o início, o processo criativo foi profundamente visual. Sempre associei a narrativa das histórias e dos filmes que criava à imagem, numa sinestesia de sensações e ideias. Foi através do *storyboard* que dei os primeiros passos concretos no desenvolvimento da história. A criação sequencial de imagens permitiu-me sentir o ritmo, a atmosfera e a carga emocional da narrativa, mesmo antes de se traduzir em palavras. Este método revelou-se essencial na estruturação da história e na definição dos momentos-chave.

A partir desse desenvolvimento visual, em 2024, iniciei a redação das primeiras versões do guião literário. Encarei este desafio com a consciência da complexidade emocional e introspectiva da narrativa, o que ao início foi um desafio, porque sendo muitas vezes um realizador e um contador de histórias, mais com base na narrativa visual, verbalizar muitas vezes pode ser um entrave, então procurei encontrar uma estrutura que não apenas sustentasse os acontecimentos, mas também que respeitasse a ambiguidade poética da obra, e do espaço em que a narrativa se desenrola. Portanto, tanto o *storyboard* como a escrita, foram um processo de lapidação constante, onde cada versão era seguida por análises e reinterpretações, tanto minhas como em diálogos com colaboradores e membros da minha equipa, com o objetivo de extrair o máximo potencial de cada cena, mantendo-se sempre fiel à questão da ambiguidade, mas ao mesmo tempo deixar pistas que levem o espectador a tirar as suas próprias conclusões. Sempre que terminava uma nova versão, fazia um exercício de retrospectiva para tentar identificar as referências cinematográficas que, mesmo que inconscientemente, tivessem influenciado o processo.

A documentação produzida ao longo deste processo, incluindo o desenvolvimento de personagens, guião literário e *storyboard*, será abordada nas próximas secções deste relatório, para melhor compreender a dimensão, profundidade e intencionalidade do projeto. Terminarei, também, com uma breve contextualização e descrição do processo logístico e criativo na fase de pré-produção.

4.1.1. Personagens

Embora tenha falado muito sobre o espaço até este ponto como o motivador do projeto, desde a primeira fase do processo criativo, senti que o coração desta narrativa não era tanto a história em si, mas sim as personagens, ou, melhor dizendo, as dimensões emocionais e existenciais que elas representam. Tive a sensação de que estas figuras não deviam ser pensadas como indivíduos separados, mas sim como facetas de um mesmo sujeito, fragmentos da identidade do protagonista, o Jovem. A escolha de não lhes atribuir nomes foi, portanto, propositada. Quis que as personagens fossem figuras arquetípicas, universais, quase espectros da memória, do subconsciente e da ingenuidade da adolescência, que pudessem habitar tanto o interior do protagonista como o imaginário de qualquer espectador.

Neste sentido, o Jovem e o Velho são manifestações do mesmo Eu, distanciados no tempo, mas unidos por uma linha emocional contínua. O Jovem representa o presente emocional, o momento em que ainda há luta, dúvida, dor e resistência. Já o Velho encarna o momento da aceitação, a fase onde o tempo apaziguou a dor e apenas resta o rasto da memória mais preciosa.



Figura 28. O Jovem chora, ouvindo a voz do Velho. Não é um choro de tristeza, mas um alívio emocional da dor que carrega. Fotograma de *Laços Que o Tempo Não Rompe* (2025).



Figura 29. O Velho acaricia a mão da sua filha, o seu anjo da guarda. Ele aceita a vida que teve, mesmo que essa dor se tenha perdurado ao longo da mesma. Fotograma de *Laços Que o Tempo Não Rompe* (2025).

A Amiga é talvez a personagem mais simbólica. Percebi que ela deveria representar o subconsciente do Jovem, uma força interna que o guia, provoca, e que tenta protegê-lo. Inspirado no filme *When Marnie Was There* (2014) de Hiromasa Yonebayashi, pensei na Marnie como uma figura de contornos indefinidos, tanto pode ser uma presença real como uma construção mental. No meu caso, como criador da história, a Amiga assume a forma da filha do Jovem, quando esta era criança, projetada para este espaço de limbo narrativo. A pulseira de pedras brancas que ela usa e que mais tarde aparece na personagem da filha adulta é um pequeno detalhe visual que pretendi inserir na escrita do guião como chave subtil de leitura da personagem. Eu não pretendo que o espectador seja guiado diretamente a assumir que as duas são a mesma pessoa, mas esse pequeno detalhe poderá impor questões sobre a associação das duas. A Amiga tem carisma, humor, frontalidade, traços que contrastam com o silêncio e a introspeção do Jovem. Uma mistura de diversas amigas que tive ao longo da minha vida. Essa dicotomia, para mim, representa a fricção entre a razão e o instinto, entre aquilo que sentimos e aquilo que evitamos enfrentar.



Figura 30. A Amiga aparece sempre para alegrar os ânimos do Jovem, confortá-lo e guiá-lo pelo caminho, cada vez que o mesmo se perde, ou decide romper do trajeto. Uma representação da sua Filha. Fotograma de *Laços Que o Tempo Não Rompe* (2025).



Figura 31. Marnie surge quando Anna se sente sozinha ou num momento difícil, guiando-a por entre espaços temporalmente ambíguos e oníricos. Mais tarde, apercebemo-nos que se trata da sua avó materna. Fotograma de *When Marnie Was There* (2014).

O Amigo, por sua vez, é a encarnação da memória mais preciosa do Jovem, o núcleo da perda, o símbolo daquilo que ficou por dizer ou viver, um símbolo de tempos mais simples, da adolescência e da amizade incondicional. Ele é espontâneo, despreocupado, afetivo e um pouco impulsivo. Sorri com frequência e tem uma presença leve, como alguém que habita a lembrança, não o presente. É também, por isso, que a sua roupa nunca muda, está congelado no tempo. Ao contrário do Jovem e da Amiga, cujas mudanças de vestuário refletem estados emocionais e variações internas, o Amigo mantém-se sempre igual, quase como se fosse um eco persistente de um momento eterno.

Durante o processo de desenvolvimento das personagens, recorri a referências que me ajudassem a pensar estas dinâmicas. *Stand By Me* (1986), de Rob Reiner, foi crucial na representação da intimidade juvenil e na forma como as memórias da juventude moldam a identidade adulta. O filme retrata a amizade como um espaço onde se pode ser vulnerável sem julgamento, algo que tentei replicar na relação entre o trio. São “apenas” bons amigos. Outra referência importante foi *Rebel Without a Cause* (1955), de Nicholas Ray, em particular na forma como constrói um trio de personagens unidas por laços emocionais complexos, mas nunca totalmente nomeáveis. A ambiguidade da ligação entre o Jovem e o Amigo no filme bebe dessa tensão e subtexto: eles são amigos, talvez irmãos, talvez reflexos um do outro, talvez apaixonados, mas nunca se define.



Figura 32. O grupo de amigos. Fotograma tirado de *Stand by Me* (1986).



Figura 33. Jim, Judy e Plato foram uma referência direta para o trio de personagens. Tentei trazer, no meio deste espaço que incentiva a interiorização e a reflexão, momentos de simples convivência e ingenuidade, onde se cria uma boa química entre as personagens, a brincarem uns com os outros. Esta cena torna-se a melhor representação desses sentimentos, quando o trio explora uma mansão abandonada. Igualmente, a relação entre Jim e Plato, tal como o Amigo e o Jovem, é posta em causa quanto à proximidade da sua ligação, numa análise mais aprofundada e direcionada. Fotograma de *Rebel Without a Cause* (1955).



Figura 34. (Da esquerda para a direita), o Amigo (Gonçalo Dias), o Jovem (Rafael Balão) e a Amiga (Laura Longobardo), convivem neste momento de pura ingenuidade entre os três. Fotograma de *Laços Que o Tempo Não Rompem* (2025).

Close (2022) de Lukas Dhont teve um impacto mais direto na fase final da escrita, e talvez o mais crucial, na ambiguidade pela qual a relação entre o Jovem e o Amigo seria exposta no ecrã. A forma como Dhont trata a dor da separação, a culpa e a incomunicabilidade emocional entre dois rapazes tornou-se fundamental para eu perceber que não precisava de explicitar tudo. Que o não dito, o silêncio, o gesto e a

emoção são, por vezes, mais eloquentes do que qualquer linha de diálogo (Bruno, 2007). A cena em que o Amigo desaparece, e o Jovem entra numa espiral de desespero, foi escrita com essa contenção emocional em mente, queria que a dor fosse sentida, não explicada.



Figura 35. A ingenuidade da infância entre dois amigos. Fotograma de *Close* (2011).



Figura 36. Léo dorme aconchegado a Rémi. A posição incrivelmente íntima do protagonista, passa o feixe de luz, provavelmente indicando que esta relação não é definida por uma simples amizade, mas uma união mais tangível e próxima do amor mútuo, livre de definições, mostrada fisicamente. Realça-se a proximidade entre os dois. Fotograma de *Close* (2022).

Com estas figuras, o Jovem, a Amiga/Filha, o Amigo e o Velho, tentei construir um só corpo narrativo, fragmentado no espaço e no tempo, que atravessa o filme em ciclos. Cada um deles é uma metáfora de uma parte do Eu: o presente, o subconsciente, a memória e a aceitação, respetivamente. Juntos, formam uma identidade em trânsito, marcada pela perda, pela memória e pelo eterno retorno a um lugar que já só existe dentro de si. As personagens, por outras palavras, foram concebidas como agentes narrativos, mas também, principalmente, como prolongamentos do espaço em que se inserem. O espaço habitado projeta-se nelas como memória e identidade, refletindo a ideia de que os lugares transportam camadas emocionais e simbólicas que se infiltram na construção subjetiva dos indivíduos (Bachelard, 1978; Ávila, 2011; Bruno, 2007).

4.1.2. Storyboard

O *storyboard* foi a primeira pedra lançada na construção de *Laços Que o Tempo Não Rompe* (2025). Antes mesmo de começar a redigir uma única linha do guião literário, foi através do desenho dos planos que comecei a dar corpo e forma às sensações, ideias

e atmosferas que pretendia explorar. Para mim, a imagem sempre precedeu à palavra, herança dos dias de infância em que via cinema mudo de Chaplin e aprendia a compreender histórias apenas pela força da imagem. A narrativa surge do que se vê e do modo como se vê, e por isso o *storyboard* tornou-se um ponto de partida essencial, quase como uma forma de escrita sensorial e emocional. Para ver o *storyboard* integral, consultar Apêndice A (pp. 95-111).

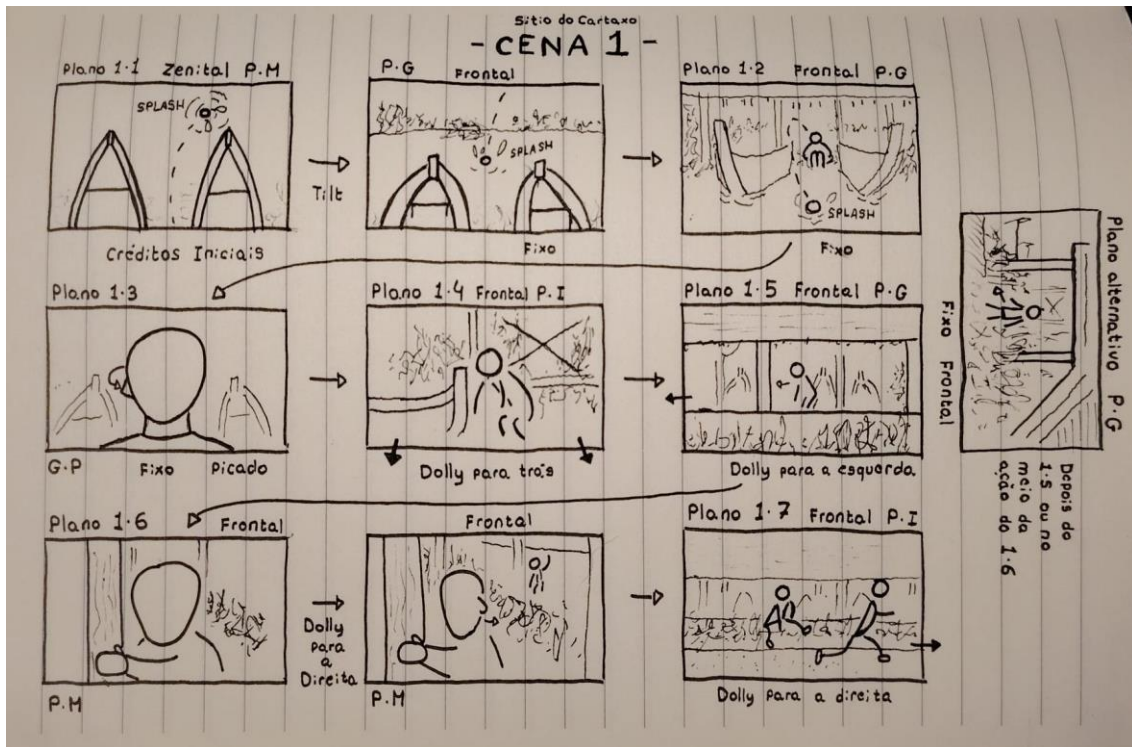
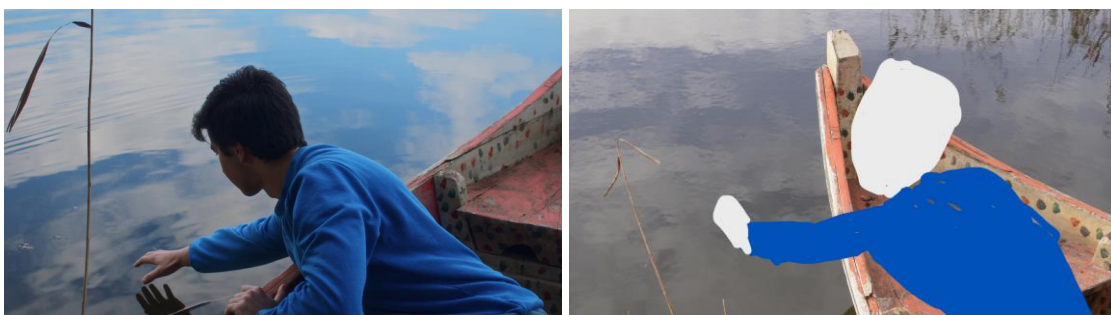


Figura 37. Primeiro esboço do *storyboard* da primeira cena.

Na criação do *storyboard* final (com algumas alterações pontuais por razões logísticas, cf. secção 4.2), o foco esteve sobretudo no mapeamento emocional e poético da imagem. O objetivo era captar os gestos, os silêncios, os movimentos, a direccionalidade do olhar do protagonista e os pequenos instantes que, à partida, poderiam parecer banais, mas que na verdade carregam toda a densidade do não-dito.

Escolhi deliberadamente trabalhar com planos médios e grandes planos em momentos cruciais para dar visibilidade a emoções internas sem verbalização. Por exemplo, o plano da mão do Jovem a tocar na água (plano 1.3) ou o plano em que o Jovem se afasta da Amiga, perdido no trauma e melancolia do desaparecimento súbito do amigo (plano

7.5). São imagens que me interessavam mais pela capacidade de sugerir do que de mostrar diretamente e verbalmente.



Figuras 38 e 39. Plano 8.3. O Jovem, curioso, em plano médio, tenta tocar na água. Fotograma de *Laços Que o Tempo Não Rompe* (2025).



Figuras 40 e 41. Plano 7.5. O Jovem caminha, em plano médio, perdido na sua tristeza, após o desaparecimento do Amigo, e a tentativa falhada da Amiga de o confortar. Fotograma de *Laços Que o Tempo Não Rompe* (2025).

Para os planos gerais, o objetivo foi o de criar um distanciamento emocional e físico, que permitisse ao Jovem existir no espaço sem ser imediatamente decifrado. Estes planos não expõem só, mas preservam. Ao enquadrar o Jovem de longe, deixo-o sozinho com o seu trauma, com a sua busca interior, com o seu silêncio. O plano geral funciona assim como uma posição de recuo, tanto da câmara, como do espectador, um gesto de respeito pela opacidade da personagem. Ao mesmo tempo, essa distância permite que o ambiente envolvente se imponha, tornando-se um espelho indireto daquilo que a personagem sente, mas que não consegue expressar. Nesse equilíbrio, a paisagem impõe-se como espelho indireto da sua interioridade, uma visão que ecoa Bachelard (1978), ao pensar o espaço como prolongamento da alma, e Bruno (2007), ao tratá-lo como uma superfície emocional.



Figuras 42 e 43. Plano 7.6. O Jovem, sozinho, caminha desolado pela perda do Amigo. Fotograma de *Laços Que o Tempo Não Rompe* (2025).

Estes momentos procuram captar algo subtil, uma hesitação, um peso no corpo, uma memória e uma sensação a surgir. Por isso, também optei por planos fixos, picados, travellings suaves ou começar com a fixidez que se prolonga em movimento, deixando espaço para o tempo agir e para o espaço se revelar. O *storyboard*, ao fixar imagens antes da sua tradução em movimento, já começava a sugerir uma poética da pausa e da suspensão. Tal como nas reflexões sobre a imobilidade da imagem, esta prática demonstra que o filme pode emergir tanto da contemplação do instante quanto da progressão narrativa (Deleuze, 2005).

O *storyboard* também me permitiu explorar a forma como o espaço influencia a personagem, e vice-versa. O caminho percorrido, os objetos no espaço (como um parque infantil, barcos, postes), a direção dos movimentos (da direita para a esquerda quando a personagem principal tenta se ligar à emoção da memória mais preciosa – o Amigo), foram todos pensados como mecanismos visuais-narrativos, capazes de expressar deslocações internas e tensões psíquicas. Em várias notas ao lado dos planos, registava pequenas ideias: o espaço como memória, transição para outro tempo (p. 97), ou a luz como revelação emocional (p. 95). Um outro exemplo da utilização desses mecanismos narrativos foram as roupas das personagens. Tal como explicado na secção anterior, sendo o Amigo uma memória, um momento, as suas roupas não se alteram, enquanto a Amiga, sendo, no seu subtexto, uma representação do subconsciente do Eu (Jovem), as roupas do dois são sempre cores opostas, um antagonismo visual entre memória e consciência, uma extensão da polaridade visual e emocional que estrutura o universo simbólico do filme.

A perspetiva dos planos é guiada, muitas vezes, pelo olhar curioso do protagonista. Tal como ele, a câmara descobre, hesita e procura. Quando ele observa algo ao longe, como

na cena inicial (plano 1.4., p. 96), ou quando nota as pedras no caminho (plano 4.1. p. 101), o plano acompanha esse movimento de atenção, criando um efeito de cumplicidade entre personagem e espectador. Quis utilizar essa ligação visual para reforçar a ideia de que o espaço também é vivido emocionalmente, é observado com afeto, com estranheza e com memória. Tal como o Jovem, também nos sentimos um pouco perdidos e à descoberta neste mundo.

Outro objetivo central, desde o início, foi representar o luto e a dor de forma contida, através de uma movimentação de planos que pudessem ser sentidos nas suas mensagens visuais. Para isso recorri a *travellings* lentos, obstruções subtis do campo de visão (um tronco que atravessa a imagem, um plano cortado a meio) e enquadramentos que sugerem passagem ou suspensão, como quando o Jovem caminha para fora do porto de barcas (plano 1.6., p. 97). Estas opções visuais procuram traduzir aquilo que me parece essencial no filme, nomeadamente, o peso do que não se diz, do que não se consegue esquecer, daquilo que regressa em *loop*, mesmo quando não se entende o porquê. Tal como observa Viegas (2019), lembrando que a repetição nunca é um simples retorno, mas uma variação, um movimento que dá corpo à memória e ao trauma.

Há uma nota narrativa escrita ao lado do Plano 1.4 que reflete bem a intenção destes momentos do não-dito: “quando o Jovem caminha da direita para a esquerda, significa que está a ir contra o caminho. Ele resigna-se por uns momentos para poder observar aquilo que lhe é mais precioso” (p. 96). Todo este pensamento por de trás da imagem foi tratado como uma extensão simbólica do conflito entre memória e consciência, reforçando que o espaço é uma paisagem carregada de subjetividade (Lefebvre, 2006).

O storyboard, portanto, foi um planeamento emocional da história, um “pré-filme” onde experimentei como o espaço poderia tornar-se linguagem, como o silêncio poderia tornar-se discurso e como a imagem poderia dar forma àquilo que a palavra deixava em aberto. Nele já estavam presentes a essência do filme: um tempo suspenso, uma dor calada, uma memória que insiste em regressar, e a procura por um reencontro, ainda que apenas dentro de si.

4.1.3. Guião Literário

A escrita do guião foi uma das etapas mais desafiante, mas também das mais transformadoras do projeto. Apesar de surgir tardiamente no cronograma geral, a estrutura narrativa, os lugares e as dinâmicas das personagens já existiam como intuição e atmosfera. O guião veio dar corpo a essas imagens difusas, criando uma estrutura onde a emoção pudesse respirar, sem ficar prisioneira de uma lógica narrativa linear. Para uma consulta integral do guião literário, ver Apêndice B (pp.112-128), e para o guião técnico, ver Apêndice C (pp.129-148).

A própria natureza do filme, um *loop* temporal, um espaço fora do tempo, um eco emocional repetido, pedia uma construção mais circular, mais meditativa e fragmentada. Isto implicaria que o guião refletisse, tal como Viegas (2019) observa a partir de Deleuze, a sobreposição de passado, presente e futuro, onde as cenas evocam ecos do passado, mas sempre em transformação. Nesse sentido, o início e o fim da história da curta tornam-se reflexos um do outro, fazendo com que a mesma situação (o Jovem a chegar ao Sítio do Cartaxo; vê a memória mais preciosa e é interrompido pela Amiga) é repetida com ligeiras mudanças de enquadramento, tempo, ritmo, tom e emoção das cenas que com o acumular de eventos passados, afasta-se da simples repetição.

Uma das escolhas formais mais relevantes foi introduzir transições visuais por *fade* no guião. Funcionam como respirações dentro do filme, momentos de suspensão que marcam a passagem de uma iteração do ciclo para outra e da interiorização da personagem no seu devaneio, como se o tempo se dissolvesse temporariamente antes de regressar à situação seguinte. Ao longo do guião, essas transições foram assinaladas como parte essencial da linguagem do filme, e também, auxílio à montagem. É reforçado no guião a ideia de repetição, interiorização, variação, e a sugestão que o espaço onde tudo decorre não é contínuo nem lógico, mas sim emocional e onírico (Viegas, 2019; Marievskaya, 2015; Bruno, 2007). A cena do monólogo sobre Orfeu (ver Apêndice B, pp. 121-123) ilustra esse lado onírico e emocional, pois é colocada no centro do guião, aparentemente deslocada, para introduzir uma chave poética que espelha o percurso do Jovem. A história de Orfeu, que desce aos infernos para resgatar Eurídice, mas falha ao olhar para trás, ressoa fortemente com o percurso do Jovem (o Jovem, a meio do guião decide tomar o caminho diferente do Amigo, ou seja, para trás

da Amiga, e sofre a consequência). A perda, o trauma, o desejo de reviver o que já passou, tudo está encapsulado nesta fábula clássica. E, tal como Orfeu, o Jovem está preso numa espécie de submundo da memória, onde tudo se repete, mas nada pode ser efetivamente recuperado. O espaço onde este monólogo ocorre, envolto pelo chorão-salgueiro, pelo silêncio e pela luz, reforça esta ideia de um limbo existencial onde a narrativa se desenrola, um “lugar da alma” (Bachelard, 1978), e, tendo em conta a cena seguinte (desaparecimento do Amigo), uma espécie de calma antes da tempestade.

A nível estrutural, este momento marca uma transição subtil para o momento catalisador do filme e o seu subsequente final, onde as camadas do real, da memória e da projeção interior se tornam cada vez mais indistintas. O monólogo torna-se, assim, um reflexo da consciência do Jovem, colocado na boca da memória mais preciosa que ele guarda, o Amigo. Nesse gesto, há um subtexto oculto: é ele quem se conta a si próprio a história da perda, na esperança de compreender ou encontrar paz.

Uma das falas mais significativas do guião surge na frase “Ei! Anda! Acho que ainda o vamos conseguir apanhar” (p.114). À primeira vista, trata-se de um convite inocente entre amigos, mas no subtexto foi escrito como metáfora da busca incessante do Jovem pela sua memória mais preciosa. Esta tentativa constante de alcançar algo irrecuperável traduz a sua dificuldade em aceitar a perda, transformando o *loop* temporal num ciclo de desgaste emocional. Apenas no encontro com o Velho (pp. 125-127), figura que simboliza a maturidade e a aceitação, é que a personagem principal se aproxima de encarar plenamente essa memória sem a necessidade de persegui-la. No entanto, ao regressar no final à mesma fala (p.128), o filme sugere que o espaço e a memória exercem uma força sobre a personagem, mais forte do que os seus sentimentos conscientes. Este gesto aproxima-se da ideia de Deleuze (2005) de que cada repetição não é idêntica, contendo diferenças, revelando o impasse entre a transformação e a permanência que atravessa a experiência do tempo e da memória.

Também a escrita das sequências privilegiou a repetição com variação, em que os mesmos motivos, os encontros, os jogos, as conversas entre amigos e o espaço, regressam sob diferentes tonalidades visuais, sonoras e rítmicas. Esse princípio aproxima-se da ideia de Bruno (2007) do espaço como superfície sensível, já que cada retorno transporta uma camada emocional distinta, convocando o espectador a sentir, mais do que a compreender. As sequências acabam por refletir não só o *loop* interno do

Jovem, contrastando o seu trauma com memórias, aparentemente, felizes (ver Apêndice B, pp. 119-121), mas também como metáfora no modo como a memória funciona: imperfeita, reconstruída, atravessada por ruídos emocionais.

O som foi igualmente tratado como matéria narrativa e não como um simples acompanhamento. Uma atmosfera que envolve as personagens e traduz a sua interioridade. As referências musicais (como a contensão melancólica de Mica Levi em *Jackie* (2016)) serviram mais de guia rítmico, orientando a composição sonora e musical, a escrita dos silêncios, a natureza e as suspensões. O espaço sonoro, assim como o visual, pretendi que se tornassem táteis e poéticos.

A escrita do guião foi, acima de tudo, uma tentativa de traduzir o invisível, aquilo que não se diz, mas que se sente. Cada cena foi pensada não para explicar, mas para fazer emergir algo. É o caso, por exemplo, da sequência em que o Amigo desaparece: não há explicação, não há reação dramática. Há apenas a voz interior da personagem, a banda sonora e a suspensão do tempo. Essa escolha não surge por acaso, é coerente com a lógica emocional do filme e com o tipo de guião que construí, pois é um guião do não-dito, onde o espaço e os seus sons carregam a maior parte do peso e entendimento narrativo. As opções de escrita, pautadas mais pela sugestão do que pela explicação, revelam uma confiança no espaço como superfície sensível e afetiva.

4.1.4. Contextualização do Processo Logístico

Numa parte mais já descritiva, ligada à própria produção e logística do projeto, um dos maiores desafios desta fase inicial de pré-produção foi a constituição da equipa técnica e artística. Por se tratar da fase final do meu percurso académico na Universidade da Beira Interior, grande parte dos meus colegas já tinham terminado o curso, o que me colocou numa posição delicada e exigente. Tive de sair da minha zona de conforto, dizer adeus ao meu lado introvertido, e tive de arregaaçar as mangas e tomar a iniciativa, contactando as pessoas dentro e fora da instituição que considerava indicadas para os diferentes papéis técnicos. Acima de tudo, procurei pessoas que se sentissem verdadeiramente tocadas e motivadas pela história. Felizmente, a resposta foi bastante positiva, onde consegui reunir uma equipa entusiasmada, disponível e talentosa, disposta a dar o melhor de si neste momento crucial do meu percurso académico.

Quando a equipa se consolidou, grande parte da documentação essencial, como o guião literário e o *storyboard*, já se encontrava numa fase avançada ou concluída. Isso facilitou bastante as primeiras reuniões, uma vez que permitiu que a equipa se familiarizar-se de imediato com o universo do projeto e iniciássemos rapidamente as discussões logísticas e criativas sobre a execução do filme.

Para além do meu cargo principal como realizador, acabei por assumir tanto o cargo, em conjunto com a minha assistente realização, de decidir o elenco do filme, como também de produtor executivo, pois, acabei por estar dentro de todo o processo desde a criação, à finalização, e à organização logística e financeira do projeto. Na altura, consegui conciliar os meus horários, e ir repetidamente a Mira com dois propósitos, fotografar os espaços, fazendo uma repérage prévia, devido à dispersão geográfica dos vários membros da equipa, e reuniões com a Câmara Municipal, onde acertámos os direitos para as gravações nos espaços pretendidos, e ajuda na habitação da equipa durante o período de rodagens. Também estive envolvido na organização financeira do filme, no qual conseguimos arrecadar perto de mil e duzentos euros de doações no *GoFundMe*, o que superou as nossas expectativas, mais os setecentos e quarenta euros, financiados pelo Instituto do Cinema e do Audiovisual. Durante esta fase, coordenei diversas reuniões com os responsáveis pelas áreas técnicas, imagem, som, montagem e produção, com os quais, durante essas reuniões, explorei as abordagens mais adequadas para alcançar a atmosfera pretendida no filme. Uma das decisões mais deliberadas foi a forma como conduzi as conversas com o montador, onde escolhemos manter uma certa ignorância criativa, permitindo que ele, durante a fase de montagem tivesse uma perceção mais fresca e objetiva do material, livre de preconceitos ou ideias pré-estabelecidas sobre o período de rodagens. Portanto, já familiarizado com o montador, senti-me à vontade nesse sentido.

Entre os dias 31 de janeiro e 2 de fevereiro, foi possível reunir parte essencial da equipa técnica do projeto, nomeadamente a equipa de produção, a assistente de realização, o diretor de imagem e o diretor de som, para a realização da repérage na Lagoa de Mira. Esta deslocação surgiu da necessidade de levar a equipa a conhecer o espaço, para além do que lhes mostrava pelas fotos que mandava. Para isto, tivemos de coordenar os horários de todos os intervenientes, algo que só foi possível concretizar nesse intervalo de datas, tendo em conta os compromissos académicos e profissionais de cada membro.

Esta visita permitiu a observação detalhada dos locais previamente idealizados para as cenas, como também a análise das condições sonoras e luminosas do espaço, possibilitando decisões técnicas fundamentais para a fase de rodagem, nomeadamente em relação à direção da luz natural, à acessibilidade do terreno e ao planeamento de movimentos de câmara, em cooperação com a captação sonora.

Um momento marcante desta fase de pré-produção foi o *casting*. A receção ao *casting* excedeu todas as expectativas, com mais de duzentas candidaturas, sobretudo para o papel da Amiga, o que nos revelou um interesse geral para o projeto, mas ao mesmo tempo, uma exaustiva procura da pessoa certa para cada papel. Nesse contexto, vieram alguns receios. As candidaturas masculinas, especificamente para o papel do Amigo, foram escassas, o que gerou alguma apreensão quanto à possibilidade de não encontrarmos o ator certo. Apesar disso, conseguimos, com esforço e espera, encontrar alguém que se encaixasse na visão da personagem, que acabou por ser o Gonçalo Dias. Tal como referido anteriormente, a seleção do elenco foi feita em conjunto com a minha assistente de realização, em que levámos em conta não só o talento e a adequação ao perfil das personagens, mas também o entusiasmo, empatia e disponibilidade emocional dos candidatos para mergulharem numa história tão subtil e introspetiva. É pertinente referir também que dois papéis do filme já estavam pré-definidos durante a conceção do guião: o papel da Filha, interpretado pela minha mãe, que em todos os meus projetos, acabo por incluí-la de uma maneira ou outra (poderá se dizer que é a minha musa), e do Velho, pois o Gonçalo Oliveira já havia participado em outras curtas académicas da Universidade da Beira Interior, e a sua presença solene nos filmes, fez-me querer tê-lo como a iteração mais velha do Jovem.

Uma preocupação logística relevante que surgiu com a escolha das datas de filmagens, durante período de inícios de março (especificamente, duraram de 3 a 11 de março), foi o risco de condições climáticas instáveis. Devido ao facto de ser uma zona não tão afastada da linha costeira, esse período anual, é muitas vezes caracterizado na zona como tendo dias soalheiros, e chuvas torrenciais, muitas vezes tudo no mesmo dia. Cheguei a considerar o adiamento das rodagens, mas, por recomendação da produção e com o objetivo firme de concluir o filme ainda dentro do ano letivo, decidimos avançar. É de notar que esta escolha exigiu grande flexibilidade e preparação da equipa para lidar com os imprevistos meteorológicos.

Durante uma das reuniões com a produção, surgiu a proposta de integrar colaboradores externos para áreas específicas, como guarda-roupa e banda sonora. A ideia foi bem acolhida e executada com sucesso. No caso do guarda-roupa, através de contactos estabelecidos pelo chefe de produção e pela diretora de produção, conseguimos envolver o curso de design de moda da Universidade da Beira Interior, para arranjarmos alunos interessados em participar. Após uma série de entrevistas por mensagem, conheci a Maria Inês Ferreira, que rapidamente se destacou pela dedicação e compreensão da importância estética e simbólica do guarda-roupa na construção da identidade visual do filme. Não se tratava apenas de vestir personagens, mas de pensar cada peça como parte integrante da narrativa e de significado. Já para a banda sonora, fui posto em contato com Miguel Pinto, irmão de uma antiga aluna do curso de cinema. Desde os primeiros diálogos, o Miguel revelou uma sensibilidade musical invulgar e uma escuta ativa muito alinhada com as referências sonoras que partilhei, como Mica Levi, Martin Phipps e Hanz Zimmer. As suas primeiras demos capturaram a essência da ambiguidade emocional do filme e consolidaram a decisão de tê-lo como compositor da banda sonora original.

De uma forma geral, a fase pré-produção revelou-se uma verdadeira prova de resistência, organização e resiliência. Foi um período de grande aprendizagem, onde enfrentei medos e obstáculos, mas também colhi recompensas emocionais e profissionais.

4.2. Produção

Durante a pré-produção, havia sido elaborado um mapa de rodagens que priorizava a organização espacial das cenas. A estratégia passou por filmar por localização, e não necessariamente por ordem cronológica de guião, otimizando tempo e recursos, além de garantir coerência visual, sobretudo na relação com a luz natural, elemento central da estética do filme.

À chegada, realizámos uma reunião geral com toda a equipa, de modo a reforçar a organização interna e esclarecer a agenda dos dias seguintes. Paralelamente, convoquei também uma reunião privada com os atores, que já haviam sido previamente preparados

na fase de pré-produção, consistindo na apresentação das emoções e descrições das personalidades de cada personagem, como também os subtextos associados às mesmas, tanto a um nível exclusivo da personagem como também a influência que tem no universo narrativo. Desde o início, destaquei a importância do ponto de vista como elemento central da direção, uma vez que a câmara acompanha, em grande parte do filme, a perspectiva do Jovem, refletindo o seu estado interior. Esta abordagem implicou um trabalho rigoroso com os atores sobre a direção do olhar, o tempo dos gestos e a presença física, fatores que seriam determinantes para traduzir as tensões emocionais no enquadramento. Esta preparação está alinhada com Judith Weston, na sua obra *Directing Actors* (1996), que sublinha a importância de o realizador orientar os intérpretes para além do diálogo, ajudando-os a descobrir no corpo, no gesto e no olhar a expressão do subtexto e da verdade emocional da cena.

Um dos aspetos discutidos foi a relação entre a Amiga e o Jovem, cuja proximidade deveria ser constantemente sugerida através da posição no espaço, do ritmo das interações e, sobretudo, do olhar. Expliquei aos atores que a Amiga assume, no subtexto, uma função quase etérea, semelhante à de um anjo da guarda, embora com plena consciência do espaço onde se encontram, uma dimensão liminar que não pertence ao mundo terreno. Essa dualidade exigia que a atriz transmitisse simultaneamente proteção e impotência, em especial na cena em que o Amigo desaparece. Nesse momento, o seu olhar deveria alternar entre o Jovem e o espectador, criando uma cumplicidade silenciosa com quem está a ver e revelando, ao mesmo tempo, uma tentativa de conforto e um sentimento de culpa por não poder evitar o que estava prestes a acontecer. Por sua vez, o Jovem deveria expressar através da sua postura e do olhar uma mistura de confusão, perda e resistência emocional, especialmente a partir do desaparecimento do Amigo. Dar esta atenção ao olhar e à fisicalidade do ator, pude olhar para o corpo e para a face como a principal via para aceder às camadas não-ditas da personagem, permitindo que o espectador capte as emoções mais subtis (Weston, 1996).



Figura 44. A Amiga conforta o Jovem. O olhar transmite simultaneamente proteção e impotência, criando uma cumplicidade silenciosa com o espectador e sublinhando o contraste entre o seu papel de guia e a inevitabilidade do desaparecimento do Amigo. Fotograma de *Laços Que o Tempo Não Rompe* (2025).

Outro ponto fundamental discutido nesta reunião foi a noção de consciência do espaço por parte das personagens. Definimos que o Jovem se movimentaria sempre com uma atração em direção ao Amigo (da direita para a esquerda), revelando a força emocional dessa ligação, enquanto a Amiga procuraria orientá-lo, tentando mantê-lo no caminho “certo” (da esquerda para a direita), apesar da impossibilidade de controlar os acontecimentos. O Amigo, por sua vez, deveria aparentar ingenuidade e espontaneidade, mas com um subtexto de presságio, revelado em momentos específicos pelo olhar e pela sutileza dos gestos. Esta dimensão era essencial para que a narrativa pudesse sugerir, sem nunca explicitar, que o seu desaparecimento seria inevitável, utilizando as escolhas interpretativas do ator para deixar o espectador intuir o que não é dito (Weston, 1996).

Abordamos também a linguagem corporal como prolongamento do estado interior das personagens. O Jovem, por ser reservado e introspectivo, deveria adotar uma postura mais fechada, muitas vezes com os braços cruzados, refletindo o seu isolamento emocional. Em contraste, a Amiga e o Amigo exibiriam movimentos mais expansivos, expressando dinamismo, extroversão e um esforço constante para quebrar a resistência do Jovem e trazê-lo de volta ao fluxo da vida. Este contraste físico reforçaria, de forma sutil, a polaridade entre memória (Amigo), razão (Amiga) e emoção (Jovem) que estrutura a narrativa.

A relação entre o Jovem e o Amigo mereceu ainda uma reflexão específica, uma vez que deveria manter-se ambígua, oscilando entre a amizade profunda e uma proximidade emocional que pudesse sugerir algo mais íntimo, sem nunca se tornar explícita. Esta escolha procurou refletir a simplicidade e a fluidez das relações na juventude, desprovidas de definições rígidas, vividas com intensidade, mas sem necessidade de rótulos. Discutimos ainda que, no subtexto da história, o Jovem terá perdido o Amigo na vida terrena, provavelmente devido a uma morte prematura, e que essa ausência foi

metabolizada ao longo do tempo como uma ferida emocional marcada por perda e culpa. Esse passado ressoaria na cena em que o Jovem segue o Amigo para fora do caminho “certo”, num gesto que simboliza a força da emoção sobre a razão, deixando a Amiga impotente diante do inevitável. Dando algumas destas pistas passadas sobre a origem das personagens, os atores acabaram por se apropriar do subtexto e traduziram-no em ações concretas, e as cenas acabam por ganhar mais verdade e impacto emocional, criando um elo direto com o espectador (Weston, 1996).

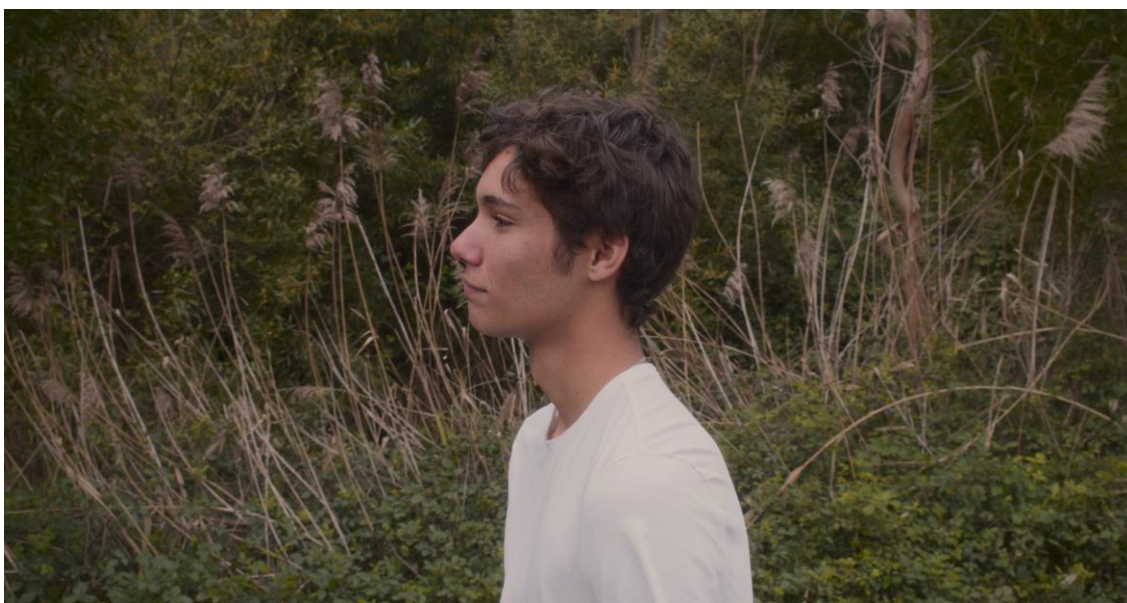


Figura 45. O sorriso e o olhar do Amigo funcionam como gesto ambíguo de despedida, sugerindo simultaneamente ingenuidade e presságio, e reforçando a dimensão afetiva e melancólica da relação com o Jovem. Fotograma de *Laços Que o Tempo Não Rompe* (2025).

Estas conversas foram determinantes para consolidar a interpretação dos atores, permitindo-lhes compreender a densidade simbólica que sustenta o filme. Através desta preparação, foi possível garantir que cada olhar, gesto e deslocamento no espaço traduzisse as tensões invisíveis que habitam esta narrativa, reforçando a coerência entre a direção de atores, a linguagem visual e o universo emocional do projeto. Incentivando à construção do espaço a partir da partilha sensível entre os corpos e o meio (Bruno, 2007).

No entanto, esta conversa permitiu um aprofundamento emocional das personagens e serviu também de veículo para mim, de ouvir a perspetiva dos próprios atores sobre os seus papéis, permitindo fazer ajustes subtis ao guião em respeito à visão artística de

cada um. Essa escuta ativa encorajou uma colaboração rica, de modo que os atores sentissem as interpretações como verdadeiramente suas, e não como algo imposto de fora (Weston, 1996). Denoto que essa mesma abordagem foi muito importante para o meu desenvolvimento como realizador, mas ao mesmo tempo como colaborador artístico com os atores, onde, para mim, um realizador não conhece as personagens a cem por cento. A restante percentagem vem dos atores e do que eles trazem para o papel.

Além disso, percebo agora que a entrega do ator ao momento presente, quando não julga nem observa a si próprio, é fundamental para performances genuínas. Como esclarece Weston, “*The actor is exposed, vulnerable. The success of his contribution hinges on his ability and willingness to allow himself to be viewed without being able to view himself*” (Weston, 1996, p.06). Ao adotar essa postura de abertura e confiança mútuas, pude respeitar as contribuições dos atores como essenciais para a construção das personagens e para o refinamento do guião, fortalecendo assim a visão artística coletiva do projeto.

As rodagens tiveram início na zona do Cartaxo (dia 04 de março). O primeiro dia decorreu com relativa tranquilidade, beneficiando de condições meteorológicas favoráveis, como o céu limpo e luz estável, tentando focar na gravação da totalidade da primeira cena e partes da última. Contudo, as previsões para os dias seguintes geraram alguma apreensão, obrigando-nos a reorganizar continuamente os planos de filmagem. A equipa demonstrou uma grande capacidade de adaptação e sensibilidade, como na parte da gestão da luz natural, que era vital para a estética do filme, embora em muitas partes dos dias, devido à mudança do tempo, erros de continuidade, seriam inevitáveis com as presentes circunstâncias. Sempre que possível, tentámos organizar os planos de forma cronológica com a linha narrativa, para evitar problemas de *raccord*.

Em diálogo com o diretor de fotografia, prolongámos deliberadamente alguns planos para além da ação central, decisão inspirada pelo neorealismo italiano e por Deleuze (2005), que vê no prolongamento da duração a abertura a uma experiência contemplativa. Esses instantes, em que o protagonista abandona o plano, mas a câmara permanece, permitiram transformar o espaço numa testemunha ativa, uma presença silenciosa e simbólica que prolonga a interioridade da personagem. Realizadores como Vittorio De Sica demonstraram, através da sua linguagem cinematográfica, como os

planos podem ser prolongados para revelar o contexto social e espacial onde as personagens estão inseridas. Esses instantes em que o protagonista abandona o plano, mas a câmara permanece, oferecem ao espectador uma oportunidade de contemplar o mundo que excede a presença individual, uma estratégia que inspira e fundamenta também a abordagem deste projeto.



Figura 46. Fotograma de um excerto do ensaio audiovisual de Kogonada, intitulado *What is Neorealism?* Aqui ele demonstra, a partir de dois cortes diferentes do mesmo filme, *Terminal Station* (1953), de Vittorio de Sica, os princípios do neorealismo. Ele põe em contraste, a abordagem de Sica em deixar a continuidade dos planos, para além da história central, para uma extensão de um contexto social geral, em oposição à abordagem de Hollywood em cortar quando a protagonista sai de cena.



Figura 47. Plano 1.6. Quando o Jovem sai do Sítio do Cartaxo, o plano fixa-se na vegetação ao lado, começando a impor uma questão visual-narrativa sobre que importância e significado terá o espaço nisto tudo. Fotograma de *Laços Que o Tempo Não Rompe* (2025).



Figura 48. Plano 3.4. Os amigos passam a rir, ao lado de um parque infantil, representação visual de uma infância perdida, pelo seu abandono no meio da vegetação. Esta ingenuidade das personagens é uma constatação lembrança de tempos mais simples, de amizade e da adolescência. Fotograma de *Laços Que o Tempo Não Rompe* (2025).

Essa decisão estética não tem como finalidade estender o olhar para um coletivo social, mas antes, revelar o espaço como um prolongamento da interioridade da personagem e das suas vivências passadas (Bachelard, 1978). O espaço adquire aqui um papel simbólico e emocional, funcionando como uma extensão do estado anímico do protagonista. Ao permanecer em cena depois da ação, o espaço transforma-se numa espécie de testemunha ativa, quase vigilante, cuja carga poética e atmosférica seria algo que queríamos ampliar nos seus subtextos visuais e narrativos.

Na direção de atores, dei especial atenção ao protagonista, interpretado por Rafael Balão, uma vez que muitos dos planos trabalham com a sugestão do desconhecido, e utilizar o olhar da personagem era fundamental para guiar o espectador no filme. Através da direção precisa do seu olhar, tentei criar a percepção de que há algo para além do que é imediatamente visível no enquadramento, uma presença latente, indefinida, que convida à interpretação. No caso do Gonçalo Dias (Amigo), o olhar dele foi trabalhado com o objetivo de transmitir a forte ligação afetiva com o Jovem, expressando uma energia confiante e ingênua. No entanto, através de pequenas nuances expressivas, como pausas no olhar ou alterações subtis no tom das suas expressões (as quais explorámos nas sequências das flores, ou quando caminham juntos no arco das árvores), procurámos também insinuar uma consciência implícita de algo iminente, sugerindo que a sua presença poderá ser efêmera, uma memória prestes a esvanecer. Já a Laura (Amiga), enquanto representação do subconsciente do Jovem, orienta o seu olhar quase exclusivamente para a personagem principal. A sua expressão e foco visual expressam cuidado, proteção e uma vontade silenciosa de o manter ancorado dentro deste espaço ilusório, onde os traumas e as memórias mais felizes coexistem.

Por fim, o Gonçalo Oliveira (Velho), uma projeção futura do Jovem, dirigi com um olhar marcado pela lentidão e pela distância, refletindo a fragilidade da velhice e o cansaço do tempo. Contudo, há momentos breves em que o olhar se ilumina com algo

mais, um reconhecimento, como se a presença do Jovem despertasse por instantes a memória daquilo que foi a sua experiência mais preciosa. Esse reencontro entre o presente e o passado não é feito apenas de palavras, mas de olhares partilhados.

A partir do segundo dia (dia 05), o tempo tornou-se progressivamente instável. O céu mudava de céu aberto para chuva intensa em curtos espaços de tempo. Esta oscilação obrigou-nos a realizar várias alterações de última hora a cenas importantes, como a cena 2, a cena 6 e a cena 8.

A cena 6 (gravada a 6 de março), essencial para o desenvolvimento emocional entre o Jovem e o Amigo e a forma como o espectador iria interpretar essa relação, estava inicialmente planeada para um local específico (salgueiro-chorão, figura 03., p. 05) cuja envolvência natural era central para o impacto dramático da sequência. Apesar das condições meteorológicas adversas, decidimos manter a localização. A cena acabou por ser filmada exclusivamente com base no plano *master*, devido à impossibilidade de gravar os campos e contra campos previstos (planos 6.2. – 6.4., p. 104), que teriam como intenção aumentar o envolvimento do espectador para as expressões dos dois amigos, naquele momento de pura calma e convivência das personagens, sobressaindo a ligação emocional entre os dois amigos com a aproximação das mãos. Embora tenha afetado a forma como a cena fora inicialmente idealizada, essa decisão procurou preservar a integridade do momento e do espaço.

Durante esse dia, foi elaborado um plano B para diferentes sequências (algo que fazia sempre todas as noites no meu bungalow, após a revisão do guião, dos ficheiros, em conjunto com os diretores das áreas técnicas, e das condições meteorológicas para o dia seguinte), considerando alternativas como os balneários abandonados (Apêndice D, relacionado com a alteração da cena 06, pp. 149-150) perto da lagoa ou até os bungalows onde estávamos alojados, devido à semelhança do espaço natural entre as duas zonas. A versatilidade do *storyboard* revelou-se crucial neste processo, servindo de guia para a reorganização das cenas em função das alterações meteorológicas e de espaços.

A cena 2 (dia 09) também sofreu alterações de plano e localização, apesar de o dia ter apresentado, na sua maioria, condições de luz aceitáveis. Preferimos antecipar imprevistos e adaptar a sequência a um local alternativo que garantisse maior

estabilidade, mantendo o conteúdo emocional intacto. Daí utilizámos os balneários abandonados ao lado da Lagoa.

A cena 8, que introduz o Velho, foi a mais exigente, pois as condições de vento e chuva obrigaram a deslocá-la para o Cartaxo. Essa mudança acabou por se revelar produtiva, pois o espaço funcionou como zona de transição emocional, marcando a passagem entre a perda e a aceitação. O uso das linhas visuais e da composição espacial reforçou a reconciliação com o tempo e com a identidade do Jovem. Bachelard (1978) lembra que o espaço é sempre também memória; aqui, o local tornou-se expressão da maturidade e do confronto com a passagem do tempo.



Figura 49. O Velho confronta o Jovem sobre a razão da sua permanência neste lugar. Fotograma de *Laços Que o Tempo Não Rompe* (2025).

Ao longo da rodagem, a colaboração da equipa foi exemplar, revelando um espírito de entejuda e compromisso artístico. Esse ambiente coletivo, alinhado com o tema do filme, prolongou-se além do *set*, tornando-se também uma experiência de amizade e afeto. No último dia, a equipa concentrou-se na captação de imagens e sons do espaço envolvente da lagoa, destinados a reforçar na montagem o papel do espaço como paisagem cinematográfica e como lugar de memória.

Em síntese, cada desafio, seja a instabilidade do clima, os ajustes forçados a planos ou a gestão de recursos, converteu-se em oportunidades criativas. Mais do que executar um plano rígido, a rodagem consistiu em escutar o espaço, os atores e as próprias

circunstâncias, permitindo que o filme se construísse num diálogo entre intenção e acaso. Essa flexibilidade criativa revelou-se fundamental para manter a integridade estética e emocional do projeto, em consonância com a ideia de Rosário & Villarnea (2017) de que o cinema é atravessado por múltiplas dimensões, neste caso, artísticas, logísticas e humanas que se fundem na experiência final.

4.3. Pós-Produção

A fase de pós-produção foi mais uma consolidação da identidade estética e emocional de *Laços Que o Tempo Não Rompe* (2025). Foi neste momento que todas as opções de escrita, *storyboard* e rodagem, em discussão com o montador, Gonçalo Martins, e o Diogo Rodrigues e o Miguel Pinto, no som/edição de imagem e na música, respetivamente, ganharam uma forma mais condensada, num processo simultaneamente técnico e criativo, procurando sempre traduzir em imagens e sons a essência poética e abstrata do projeto e do espaço.

O processo de montagem foi iniciado, em finais de Abril, com uma escolha deliberada em manter uma certa distância entre o montador e a experiência direta da rodagem. Esta “ignorância criativa” deu-lhe uma perceção fresca do material, para que as imagens fossem trabalhadas sem o peso das intenções originais. A sugestão que era constantemente revisitada era a de um espaço presente e ativo, pondo este encontro de diferentes olhares entre mim e o montador, colaborando a um nível técnico e interpretativo do material que tínhamos, ao mesmo tempo respeitando, principalmente, o guião e o *storyboard*. Na prática, a montagem definimos o respeito pelo carácter cíclico do filme. Sequências semelhantes foram colocadas com variações subtis de ritmo e duração, refletindo a ideia de repetição com diferenças (Viegas, 2019; Marievskaya, 2015). Por exemplo, a narrativa circular, onde o início e o fim se refletem, foi principalmente reforçada pela organização temporal das imagens e das ações, para criar quase um espelho que refletisse a diferença entre a perspetiva de como olhamos cada cena, e como o espaço e a jornada do protagonista acabaria por influenciar a alteração de atitude perante a mesma cena, agora, no final do filme. Em alguns momentos, a decisão foi prolongar o plano para além da ação central, permitindo ao espaço respirar e aparecer como uma testemunha silenciosa, impulsionando a contemplação do

espectador, e direcioná-lo para esta personagem onnipresente (ver figura 57, p.72) (Deleuze, 2005; Ávila, 2011).

O processo de *colorgrading* e edição de imagem foram orientadas mais para reforçar a dimensão emocional da narrativa. Procurou-se começar com um equilíbrio entre tons naturais, aumentando a sua saturação para criar a ilusão de um espaço edílico. Após o desaparecimento do Amigo, a paleta de cores, de formas mais e menos subtis, começa a perder intensidade, tornando-se progressivamente mais fria e morta, refletindo a melancolia e o caráter introspetivo do filme. Momentos de maior luminosidade foram associados à presença do trio e das cenas em que o Amigo está presente, enquanto as tonalidades mais mortas acompanharam os momentos de solidão do Jovem, entendendo o espaço, a partir da cor, como um acrescento de uma textura emocional (Bruno, 2007), levando o espectador a decifrar o estado interior do protagonista.

Pude também experimentar com o *colorgrading*, particularmente, com as transições cromáticas dentro do mesmo enquadramento (ver figura 50, p. 64, de cima para baixo). No primeiro plano, a cor atua como um desmascaramento do espaço, começando com uma saturação intensa, que se transforma em tons frios e mortos, funcionando como premonição do que está para acontecer, mas também como metáfora de um tempo já passado, reforçada pelo parque infantil. No segundo plano, a alteração cromática acompanha o desaparecimento do Amigo, tornando visível a ausência, sugerindo um crescendo ao espectador e o espaço a morrer. O terceiro plano revela-se mais subtil, ligado sobretudo à emoção do protagonista, onde o vermelho da camisola do Jovem vai perdendo a saturação até quase se dissolver no espaço, traduzindo a dor da sua perda. Já no quarto plano, a cor regressa gradualmente à saturação, quando o Velho sussurra ao ouvido do Jovem, sugerindo que a fase de aceitação começa a emergir nele e que o espaço responde a essa transformação. Por fim, no quinto plano, o azul da camisola do protagonista recupera progressivamente a saturação, retomando os tons da cena inicial e sugerindo o início de um novo ciclo.



Figura 50. Utilização de transições cromáticas dentro do mesmo plano em *Laços Que o Tempo Não Rompe* (2025).

Numa outra etapa da pós-produção, o design sonoro foi tratado de forma a compor o espaço como uma entidade que emana as cenas e dá voz à interioridade do protagonista, nos seus devaneios e nas suas emoções mais intensas, como a angústia e a felicidade. A ausência de música em determinadas passagens não foi um acaso, foi uma escolha

consciente, destinada a preservar o silêncio e a solenidade de certos momentos, como na cena do Chorão e do Velho. Também quando o Jovem toca na água e ouve risos ou quando caminha sozinho e ouvimos o vento a soprar nas árvores, o som do espaço adquire um protagonismo quase interior, funcionando como uma materialização sonora da sua memória, aumentando o volume das ambiências para trazer na composição sonora, a ideia de um espaço que refletisse a interioridade do protagonista, as suas emoções e as premonições do que virá, pois tudo emana no espaço. Neste ponto, a reflexão de Bachelard (1978) sobre o espaço como prolongamento da alma revela-se particularmente pertinente, pois cada ruído natural torna-se uma marca íntima da vivência do Jovem. Nos momentos em que a música surge, assume uma função atmosférica, expandindo sonoramente as emoções do Jovem e funcionando, igualmente, como premonição, como na sequência em que o Jovem, frustrado, atira pedras para a lagoa nos vários ciclos, em contraste com a felicidade dos momentos passados com os seus amigos, ou quando corre com o Amigo e ouvimos uma balada que desperta, pontualmente, uma curiosidade na cena sobre o que poderá acontecer (até ao momento em que o Amigo desaparece).

A composição de Miguel Pinto foi integrada de modo a realçar a ambiguidade emocional do filme, remetendo para *tracks* mais trabalhadas na sua composição sonora-narrativa tentando funcionar como ecos da memória, enquanto texturas sonoras mais densas marcam as passagens cíclicas e repetitivas. Em diálogo com o compositor, decidimos utilizar a balada que o Velho canta como uma referência musical central. A letra foi escrita para evocar a temática de um tempo passado, remetendo para a memória mais preciosa do Jovem, o Amigo. Na primeira cena do filme, ouvimos apenas algumas notas lentas dessa balada, que pontuam os passos curiosos da personagem à medida que caminha em direção ao que lhe desperta curiosidade (a memória mais preciosa). Evitámos apresentar a balada completa logo de início, tocada em clarinete, para que tanto o espectador como o protagonista descobrissem gradualmente esse mundo, então deixámos como uma pista sonora. Só na cena em que o Jovem e o Amigo seguem o caminho diferente (da direita para a esquerda), culminando no desaparecimento do Amigo, é que a balada surge na sua totalidade, atuando como premonição e como conciliação da música com o Amigo. Nesta cena, o espaço, ligado ao subconsciente, parece também “saber” do passado e do trauma do protagonista e usa a música como forma de espelhar a perda. A balada é cantada verbalmente pelo Velho, uma

representação do Jovem na fase da aceitação, reforçando que a música foi pensada como um motor narrativo inscrito na própria estrutura do filme.

Outro momento relevante do processo de composição foi a sequência em que o Jovem atira pedras, intercalada com planos de felicidade com os amigos (ver figura 59, p.74). Aqui optámos por trabalhar a música como um jogo entre camadas sonoro-narrativas: o tema inicia-se com graves demarcados, introduzindo um tom mais negro, que remete para o ciclo traumático e a inevitabilidade da repetição, mas progride gradualmente para uma melodia mais nostálgica e esperançosa. Ainda assim, as notas graves permanecem sempre por baixo, arrastando a música de volta à dor e sublinhando o conflito entre o trauma e as memórias felizes. Esta composição reflete a tensão existencial do Jovem, pois por mais que a esperança se manifeste, há sempre um peso subterrâneo que o obriga a reviver o mesmo dia, para sempre.

A banda sonora foi maioritariamente construída após a montagem do filme, permitindo que cada faixa fosse moldada de acordo com a cadência das imagens. As nossas principais referências foram Hans Zimmer, sobretudo em *Inception* (2010) e *12 Years a Slave* (2013), pela forma como constrói suspense através de camadas sonoras que intensificam a experiência emocional; Mica Levi, pelo trabalho em *Jackie* (2016), onde adota um estilo quase experimental para traduzir o conflito interior de Jacqueline Kennedy; e Martin Phipps, pela utilização recorrente de violinos como subtexto de trauma geracional e pela capacidade de abrir espaço para a interioridade das personagens.

A pós-produção foi, acima de tudo, um exercício de escuta, escutar as imagens, os silêncios, o espaço e a memória. Mais do que procurar a perfeição técnica, a intenção foi respeitar a fragilidade do material, permitindo que a narrativa respirasse na sua dimensão poética. Cada decisão, no ritmo da montagem, na cor, na escolha do silêncio ou da música, foi orientada pelo princípio de que o cinema pode revelar o invisível, não pela explicação, mas pela sugestão (Bachelard, 1978).

5. Análise do Filme

Este capítulo é dedicado a uma análise pessoal e reflexiva do filme *Laços Que o Tempo Não Rompe* (2025), cena a cena, explorando as intenções estéticas e narrativas que guiaram as escolhas formais durante a realização e finalização do filme. Trata-se principalmente de um exercício interpretativo sobre os significados que procurei incutir em cada plano, gesto ou transição, sempre em diálogo com o espaço e a memória. Ao longo do capítulo, recorro a referências fílmicas que marcaram o processo criativo e que, em muitos casos, servem de eco ou contraponto visual ao meu trabalho, apresentadas lado a lado com imagens do filme. O objetivo é convidar o leitor a compreender o modo como o espaço, a cor, o som e a encenação foram pensados como extensões da interioridade do protagonista e dos temas narrativos centrais do filme: o peso da memória e o longo percurso que leva para aceitar a vida tal como ela foi, com as suas alegrias e traumas.

O filme abre com a primeira cena, que resulta da condensação das cenas 1, 2, e 3, de acordo com o guião e o *storyboard* (ver Apêndice A e B). Esta escolha teve três objetivos principais: introduzir o protagonista e situá-lo na ação (um espaço que, mais tarde, descobrimos ser o ponto de reinício de cada ciclo); apresentar a dinâmica triangular entre o Jovem, a Amiga e o Amigo; e, por fim, lançar as primeiras sementes de estranheza relativamente à natureza do espaço. Um espaço que emana o próprio filme e que, mais cedo ou mais tarde, percebemos que está intimamente ligado ao protagonista.

O plano inicial mostra o Jovem a atirar uma pedra branca para a água, agitando o reflexo do céu azul. À primeira vista, trata-se de um gesto banal, quase inocente, mas que ganha um significado mais profundo quando colocado em diálogo com o subtexto, nomeadamente, a tentativa do Jovem de se libertar dos traumas do passado. Tal como a metáfora da memória, que se prolonga ao longo do filme, essas pedras lançadas não desaparecem, voltam à superfície, tal como os traumas que regressam ciclicamente. Este plano nasce de uma referência direta ao filme *Roma* (2018), de Alfonso Cuarón, no qual o reflexo do céu surge na água acumulada no chão lavado pela empregada. Também em

Roma (2018), a narrativa está profundamente entrelaçada ao espaço, o que ressoou no meu processo criativo.

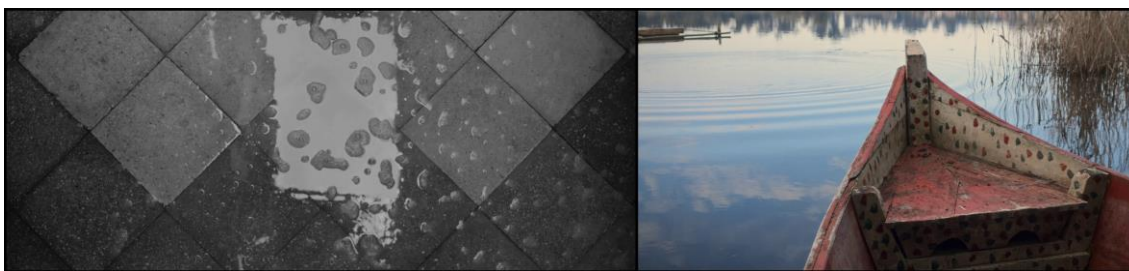


Figura 51. Planos iniciais onde a água agita o reflexo do céu. Referência visual de *Roma* (2018) (Figura da esquerda).

Depois da primeira pedra, ouvimos um som cintilante (utilizamos um som de um triângulo), que é seguido do protagonista a atirar mais pedras. Este momento é premeditado para gerar curiosidade, funcionando como uma primeira pista narrativa para o espectador, pois em cada ciclo, o Jovem só atira pedras uma vez. Ao repetir a ação logo de início, o filme sugere subtilmente a lógica do *loop* temporal em que estamos prestes a entrar.

Segue-se o plano do Jovem ajoelhado na barca, onde hesita em tocar na água da Lagoa. Essa pausa, esse gesto interrompido, sugere hesitação, pois nota-se que algo nele resiste a confiar no espaço que o rodeia. É então que ouve uns risos ao longe, a primeira manifestação da “memória mais preciosa”, embora, como espectadores, ainda não saibamos de quem ou do que se trata. A sua camisola azul reforça a harmonia “aparente” entre ele e o espaço, fundindo-se cromaticamente com os tons azuis da Lagoa de Mira.

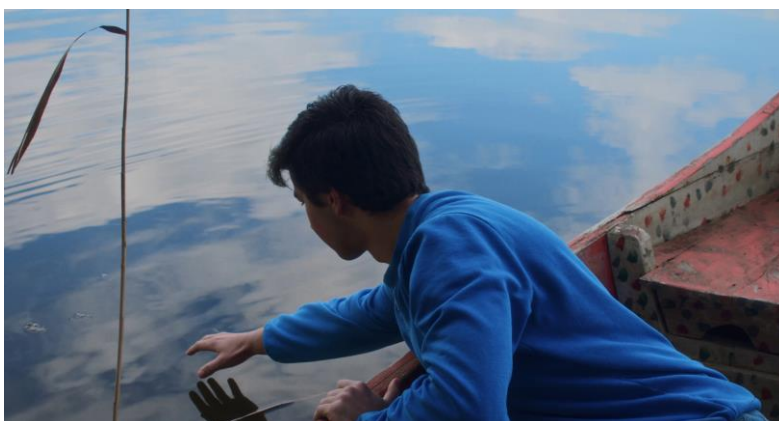


Figura 52. O jovem hesita a tocar na água. Os tons azuis sobressaem a união cromática de protagonista e espaço. Fotograma de *Laços Que o Tempo Não Rompe* (2025).

A hesitação do Jovem diante da água e a dilatação temporal da cena deslocam a ação para a duração, num regime de contemplação em que o espaço impõe o ritmo e torna-se um operador de sentido (Deleuze, 2005). Sendo um porto, um lugar liminar por excelência, o espaço afirma-se desde o primeiro instante como presença ativa que inicia e regula o ciclo, um “agente” dramaturgicamente que convoca e orienta a experiência (Ávila, 2011). Já os risos em *off* e a música a anteceder a visão explícita reforçam a ideia de que o espaço “fala” primeiro pelos seus ecos, antes de se mostrar.

Não é coincidência que o ponto de reinício do ciclo seja precisamente um porto de barcas. Neste mundo abstrato, concebido a partir da ideia abstrata de uma vida após a morte, este espaço evoca as inúmeras referências literárias e mitológicas onde o porto ou a travessia representam a passagem para o submundo. Sublinha-se uma natureza liminar nesta paisagem, um espaço entre mundos, em que o Jovem nunca chega a embarcar, mas onde a própria hesitação impõe a questão sobre para onde poderia ir, já que tudo o que emerge dali, memórias, vozes e presenças do passado, o mantém preso a este *loop* repetitivo.

Enquanto ele caminha, ouvimos as primeiras notas da balada em clarinete (sobre o aprofundamento da balada, consultar p. 65). A melodia, cautelosa e entrecortada, ecoa a própria forma de caminhar do protagonista, passos hesitantes em direção a algo que o chama, mas que ainda permanece invisível para nós. O som antecipa, mais do que mostra, e cria um jogo de expectativa. Este plano é depois replicado, de forma idêntica, na cena em que a Amiga chama o Jovem para procurar o Amigo, servindo para marcar a lógica espacial que estruturei no subtexto em todo o filme, ou seja, da direita para a esquerda, o Jovem segue o caminho da emoção e do apego à memória mais preciosa (o Amigo); da esquerda para a direita, responde à lógica da razão, conduzido pela Amiga, que pertence ao espaço do subconsciente que tenta puxá-lo de volta.



Figura 53. (Da esquerda para a direita) O caminho da emoção e o caminho da razão. Fotogramas de *Laços Que o tempo Não Rompe* (2025)

No final desta caminhada, surge uma transição visual; o Jovem passa da sombra para a luz, num gesto que o coloca lado a lado com uma das personagens principais do filme, o próprio espaço. Esse jogo de desvendar o protagonista da sombra para a luz dá a sensação de uma passagem entre dimensões, ainda no mesmo local, mas já num “outro” plano de consciência (ver figura 11, p. 19). Ouvimos novamente risos, mas agora dele e da Amiga, que servem de ponte para a sequência seguinte, a conversa entre os dois no balneário abandonado.



Figura 54. O filme utiliza transições visuais para sobressair o espaço como força impulsionadora de significado, ou divisões entre personagens. Fotogramas de *Laços Que o Tempo Não Rompe* (2025).

A sequência seguinte aprofunda a dinâmica entre o Jovem e a Amiga, começando com uma conversa aparentemente banal sobre um encontro que ela teve. O diálogo, escrito de forma a transmitir proximidade e confiança, revela-os como companheiros de conversas, capazes de trocar provocações e confidências. No entanto, esse tom descontraído sofre uma rutura subtil quando o Jovem mergulha num devaneio introspectivo. O som assume aqui um valor subjetivo, abafando momentaneamente a voz da Amiga, até que o Amigo surge de forma brusca, interrompendo com uma piada. A quebra sonora, acompanhada pelo corte direto para um grande plano do Amigo, acentua o carácter premonitório da sua presença, pois ele encarna a memória mais preciosa do Jovem, alguém cuja alegria convive com a sombra de um trauma passado. A breve

suspensão sonora em que deixamos de ouvir a Amiga insere uma pausa que intensifica a percepção do invisível e orienta a atenção para a interioridade do Jovem, pois é uma pausa que expande a contemplação através da dimensão sensorial do som. O balneário, por sua vez, funciona como um quadro que não neutraliza mas contém e amplifica o subtexto, tornando-se um espaço-agente que regula o jogo de forças entre a emoção e a razão.

O plano conjunto das três personagens foi meticulosamente trabalhado no *blocking* para refletir o subtexto. A Amiga, associada ao subconsciente e à razão, ocupa o lado esquerdo; já o Jovem e o Amigo, ligados à emoção e à memória, situam-se à direita. Entre eles, permanece uma abertura para o espaço, sempre presente e atuando como força que divide e condiciona as duas esferas, sentimento e razão. É nestas relações de proximidade, eixos e respiros entre corpos/arquitetura que o subtexto emerge (Rosário & Villarrea Álvarez, 2017; Bachelard, 1978). O diálogo, embora com um tom leve e adolescente, espelha estas tensões, nomeadamente, a Amiga procura chamar a atenção para a responsabilidade, enquanto o Amigo segue a sua ingenuidade.

Após a troca de provocações, a Amiga prossegue o caminho, afastando-se dos rapazes. O seu posicionamento junto ao espaço reforça a ligação simbólica à dimensão subconsciente que o lugar emana. Esse afastamento é aproveitado pelo Amigo, que ocupa o espaço vazio deixado por ela, incentivando o Jovem a aproximar-se (da direita para a esquerda).



Figura 55. *Blocking* da Cena 2. Fotograma de *Laços Que o Tempo Não Rompe* (2025).

O diálogo entre os dois é filmado em campo/contra campo, criando uma crescente intimidade e sugerindo ambiguidades na relação. Pouco tempo depois, o Amigo volta para junto da Amiga, deixando o Jovem sozinho.



Figura 56. Campo/Contra Campo do diálogo do Jovem e do Amigo. Fotograma de *Laços Que o Tempo Não Rompe* (2025).

Nesse momento, o protagonista entra num estado de contemplação, onde o espaço ganha protagonismo, impondo-se como presença ativa (Deleuze, 2005), transacionando em *fade*.

Subitamente, ouvimos a Amiga a chamar o Jovem no porto de barcas, exatamente no ponto em que a narrativa tinha sido interrompida antes da sequência no balneário. Esta escolha procurou quebrar a linearidade narrativa, sublinhando a estrutura cíclica do filme. Os dois saem do local, com a música a realçar o estado alegre do protagonista, e o último olhar do espectador recai sobre o espaço, prolongado deliberadamente para enfatizar a sua dimensão omnipresente. Esta estratégia repete-se em quase todas as cenas até ao desaparecimento do Amigo, em que o espaço é sempre o último a “ter a palavra”.



Figura 57. O espaço é o ponto visual final das primeiras cenas do filme. Fotogramas de *Laços Que o Tempo Não Rompe* (2025).

Segue-se então um plano de convivência entre os três amigos. O Amigo embosca-os para um jogo da apanhada, evocando já a cena anterior em que a Amiga incitava o Jovem a tentar encontrar o Amigo. Desta vez, no entanto, os dois rapazes deixam a Amiga para trás, e uma melodia melancólica emerge na banda sonora. A atmosfera sofre uma mudança drástica, a câmara acompanha a corrida dos dois jovens, inicialmente em direção à esquerda do enquadramento, com cores quentes e a energia da amizade. Contudo, num movimento de *pan* para a direita, as cores tornam-se frias e mortas e os sons assumem um lado mais negro, sinalizando o desmascaramento do

espaço e antecipando a tragédia que se avizinha (Figura 50, p.64). O parque infantil que surge no plano intensifica esta metáfora de uma infância já passada, uma felicidade que se revela ilusória. A transição para a cena seguinte é feita pelo mesmo som cintilante que marcava o início do filme, reforçando o caráter cíclico da narrativa e anunciando o reinício de mais um *loop*.



Figura 58. Referência visual de *Call Me by Your Name* (2017) (Figura da esquerda).

A sequência seguinte (que constitui a cena 02 do filme finalizado) revela a ideia de que o espaço opera sob um *loop* temporal que obriga o Jovem a reviver incessantemente o mesmo dia, repetindo as mesmas ações sem perspectiva de ruptura. Essa sensação ganha corpo quando o protagonista para na sua caminhada (mesmo ao lado do sítio onde a memória mais preciosa irá aparecer no final do filme), nota as pedras brancas na beirada do caminho (ver figura 72, p.84) e, num gesto de desespero, agarra um punhado delas e lança-as violentamente à água. Este gesto traduz a tentativa de se libertar do trauma à força, mas acaba por ser inútil, pois as memórias regressam sempre. Um detalhe visual pensado para sustentar a ideia de que cada repetição contém pequenas variações, foi a mudança de cor da camisola do Jovem, nomeadamente, do azul inicial para um tom bege. Este indício subtil marca o início de um novo ciclo, reforçando visualmente a progressão dentro da repetição. A repetição do gesto e a alteração cromática do figurino materializam a lógica da repetição com diferença onde cada retorno reencena o mesmo motivo, mas nunca do mesmo modo (Viegas, 2019; Marievskaya, 2015). O *loop* não acaba por ser um círculo fechado pois possui estas variações na cor, no ritmo e na duração do plano que sinalizam a transformação do sujeito.

Outro elemento premeditado, mas facilmente perdido no subtexto, é a aparente quebra de continuidade no início da cena: o Amigo já não está com o Jovem, apesar de ter estado ao seu lado no plano anterior. Essa ausência não é fruto de erro, mas uma escolha

narrativa premeditada desde a concepção. Na lógica deste espaço, o Amigo não pode atravessar o limiar da Lagoa e do porto das barcas, pois é um local de transição entre ciclos (a única exceção é quando o espaço convoca a memória mais preciosa, como vemos na cena final). Como representação de uma memória passada, o Amigo está preso ao espaço, desprovido de livre-arbítrio. A Amiga, por sua vez, consegue reencontrar o Jovem nesse ponto, precisamente porque encarna o seu subconsciente, funcionando como uma extensão do próprio Eu.

A sequência é intercalada por uma banda sonora que mistura uma tonalidade esperançosa com uma base distorcida, reforçando a ideia de que até a própria música esconde o trauma que se esconde na superfície. O jogo sonoro articula-se com imagens que alternam entre memórias felizes dos três amigos, com cores quentes e saturadas, e os planos das pedras lançadas à lagoa, dominados por tonalidades frias e escuras.



Figura 59. Intercalação de planos dos amigos com as pedras a serem atiradas na lagoa, durante a sequência da cena 2. Fotogramas de *Laços Que o Tempo Não Rompe* (2025).

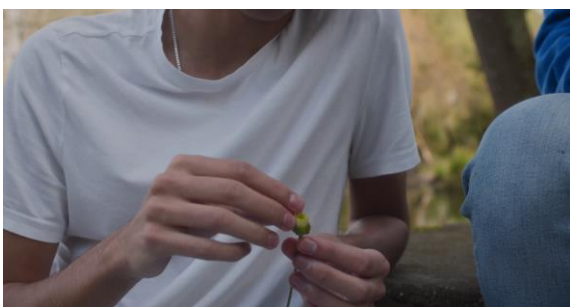


Figura 60. Exemplo de premonição dentro da sequência. Vemos um *close-up* das mãos do Amigo a tirar as últimas pétalas de flor, um ato partilhado pelos três, sinalizando o começo da perda de algo. Fotograma de *Laços Que o Tempo Não Rompe* (2025).

O som adquire um valor profundamente subjetivo, fundindo o chamamento insistente da Amiga, “Ei! Anda! Acho que ainda o vamos conseguir encontrar”, com o ruído das pedras a bater na água e os risos do Amigo. Esta sobreposição cria uma percepção de que o Jovem persegue obstinadamente esta memória (o Amigo) que marcou a sua infância.

A sequência culmina no porto das barcas, onde o Jovem solta um grito, tentando silenciar o ruído de todos esses sons. Num instante, tudo se acalma, o som cessa, a respiração desacelera, e a imagem dissolve-se em *fade*. Este momento de suspensão funciona como catarse breve, mas também como presságio, abrindo caminho para a cena seguinte, a que gosto de chamar de “a calma antes da tempestade”.



Figura 61. O grito do Jovem. Fotograma de *Laços Que o Tempo Não Rompe* (2025).

A cena 3 funciona como um ponto de assento das personagens, um momento de suspensão em que o grupo contempla o espaço e parece estar em verdadeira convivência com ele. Sob a copa do chorão, o espaço configura-se como um “abrigo afetivo”, um lugar que contém e dá forma à memória como um prolongamento da vida interior (Bachelard, 1978). A luz filtrada e o som do natural instauram uma qualidade háptica do espaço que envolve corpo e pensamento, convertendo o cenário em superfície de inscrição emocional (Bruno, 2007).

O diálogo inicia-se de forma simples, com uma conversa sobre a idade do salgueiro-chorão, mas rapidamente ganha uma densidade simbólica quando o Amigo introduz a narrativa de Orfeu, que recorda de ter ouvido numa aula. Esta referência não é ao acaso, pois foi escrita de forma a estabelecer uma relação direta entre a jornada do Jovem no filme e a descida de Orfeu aos infernos para recuperar Eurídice. Ambas as histórias refletem a busca incessante pelo que já foi perdido, e ambas traduzem as consequências desse apego ao passado, Orfeu quebra a regra e olha para trás, perdendo Eurídice para

sempre; o Jovem, por sua vez, segue o Amigo pelo caminho da direita para a esquerda, contrariando a “razão” representada pela Amiga, e entregando-se ao peso da emoção e da vivência sentimental.

Este gesto visual torna-se metáfora do conflito central da narrativa, nomeadamente, o desejo de se agarrar à memória mais preciosa, mesmo à custa de se perder no espaço, encontrando apenas trauma. O plano termina com os três amigos a erguem as mãos em direção aos ramos do chorão, simbolizando esta ligação ambígua, uma união e uma amizade, mas também uma cumplicidade atravessada pelo presságio de separação. A árvore torna-se testemunha desta amizade intercalada, simultaneamente viva e marcada pela sombra do que está para vir. A posição desta cena no centro do fluxo narrativo, e o modo como o plano se prolonga, suspendem a causalidade e convocam um tempo contemplativo em que o espaço pensa com a personagem (Deleuze, 2005).



Figura 62. Reflexão e contemplação das personagens no espaço. Fotograma de *Laços Que o Tempo Não Rompe* (2025).

A cena 4 é o momento catalisador da narrativa, onde o trauma que assombra o Jovem ganha forma plena. A cena inicia-se como um reflexo da primeira, quando o Amigo embosca a Amiga para um jogo da apanhada. No entanto, aqui a dinâmica é invertida, pois em vez de seguirem pela mesma direção, o Jovem e o Amigo avançam pelo caminho oposto. Se, no início do filme, a Amiga reagia com um suspiro quase cómico de frustração, agora a sua resposta é imediata e silenciosa, marcada por uma inquietação visível. De costas para nós, observa o Jovem a seguir o Amigo com a consciência de

que este gesto poderá levá-lo a perder-se no apego, numa tentação que só lhe trará sofrimento.



Figura 63. Os dois amigos seguem o caminho diferente e a Amiga observa, impotente. Fotograma de *Laços Que o Tempo Não Rompe* (2025).

É neste momento que a balada começa a soar, como um prenúncio sonoro do que está para acontecer, acentuando a sensação de que cada escolha tem uma consequência. A dimensão cromática reforça esse subtexto, nomeadamente, o Jovem veste vermelho, cor da paixão, enquanto a Amiga surge em tons verdes, associados à natureza e ao equilíbrio. A oposição cromática explicita os estados internos das personagens, a paixão fervente do Jovem contrasta com a racionalidade e contenção da Amiga, que se torna o agente do espaço ao tentar, mais tarde, reconduzi-lo ao “caminho certo”.

Quando os dois rapazes se afastam, o Jovem é tomado pela felicidade momentânea e corre à frente, rindo, esperando que o Amigo o siga. Mas este interrompe o passo. Para, sorri e acena levemente com a cabeça, num gesto ambíguo que se assemelha a uma despedida (ver figura 45, p. 56). O Jovem não se apercebe e continua a caminhar, enquanto o espaço começa-se a transformar. A cor e o som tornam-se progressivamente mais mortos, desprovidos da vitalidade inicial. Ao olhar para trás, o Jovem já não encontra o Amigo, apenas o vazio (ver figura 50, p.64).

Nesse instante, a Amiga reaparece para o confortar. Contudo, o som deixa de lhe dar voz, mergulhando-nos no ponto de vista subjetivo do protagonista (ver figura 44, p.55).

A banda sonora, entrelaçada com as ambiências naturais, transporta o estado de incerteza e dor do Jovem, como se o espaço respirasse a sua angústia. Ele afasta-se da Amiga, regressando sozinho pelo caminho “certo”.



Figura 64. Referência visual de *Jackie* (2016) (Figura da esquerda).

O último plano mostra-o a atravessar o arco das árvores, lugar antes associado ao encontro dos três, agora esvaziado de cor, com a natureza quase morta, refletindo a sua interioridade devastada.



Figura 65. O Jovem, perdido, quase engolido pelo espaço. *Fotograma de Laços Que o Tempo Não Rompe* (2025).

Num olhar mais teórico da cena, o desaparecimento do Amigo introduz um vazio operante, um fora-de-campo que organiza a cena e desloca o centro dramático para a presença do espaço (Deleuze, 2005). A paisagem esfria como textura emocional que

traduz a contração afetiva do Jovem (Bruno, 2007), e a desaceleração rítmica produz a pausa onde o luto se inscreve.

Os movimentos *dolly* foram diretamente inspirados no trabalho de Pablo Larraín em *Jackie* (2016) e *Spencer* (2021), onde a câmara perde-se nos espaços interiores das personagens, acompanhando os seus estados emocionais mais íntimos. Aqui, o mesmo recurso traduz o mergulho do Jovem no trauma, intensificado pelo som da sua respiração ofegante e pela perda da saturação do vermelho da sua camisola, que se dissolve até se fundir com os tons apagados do espaço, como se este o tivesse finalmente absorvido (ver figura 50, p.64).



Figura 66. (Da esquerda para a direita) Referências visuais dos movimento *dolly* de *Jackie* (2016) e *Spencer* (2021).

A cena 5 marca um ponto de viragem no filme; o momento em que o Jovem se confronta, de forma mais explícita, com a possibilidade da aceitação. Encostado ao porto de barcas, encontramos um espaço agora completamente esvaziado da vitalidade cromática que antes caracterizava o espaço e as memórias partilhadas. O estado emocional do protagonista estagnou com a revelação da perda, e o espaço reflete essa condição. Esta alteração na paleta de cor dialoga com referências cinematográficas como *Close* (2022) e *Call Me By Your Name* (2017), obras em que relações de amizade

masculina atravessam camadas afetivas e amorosas, e onde a natureza, inicialmente vibrante, esvazia-se após a perda do outro, seja pela morte ou pelo afastamento.



Figura 67. (De cima para baixo) Referências cromáticas de *Close* (2022) e *Call Me by Your Name* (2017).

É neste cenário que surge o Velho, sentado na barca em frente, marcado pela fragilidade nas palavras e nos gestos. Entre ele e o Jovem, um cabo divide visualmente os dois, simbolizando a separação entre estados, nomeadamente, do lado direito, a juventude presa ao trauma; do esquerdo, a velhice já pacificada pela passagem do tempo. Esta composição, que explora linhas como elementos narrativos, foi inspirada pelo trabalho de Bong Joon-ho em *Parasite* (2019), onde a organização do espaço através de divisões visuais serve para marcar tensões e hierarquias. Aqui, essa mesma lógica ganha uma dimensão interior: a divisão é do próprio Eu.



Figura 68. (Da esquerda para a direita) As linhas como divisão entre as personagens e a contemplação de um espaço que não alcançam. Referências visuais de *Parasite* (2019).

O Velho começa a cantar uma balada, cujo motivo musical já havia sido antecipado em pistas sonoras ao longo do filme. A letra remete à aceitação, ao ato de olhar para trás não como uma tentativa de reparar, mas de compreender e deixar ir. Gradualmente, o Jovem acompanha o canto, criando uma ligação entre as duas figuras que começa a sugerir que talvez sejam manifestações de uma mesma pessoa em tempos distintos. O Jovem pergunta ao Velho o motivo da sua presença naquele espaço, mas a resposta é sussurrada e nunca revelada ao espectador. Este silêncio intencional transforma o momento num gesto privado, deixando apenas o espaço sugerir, através da cor que lentamente regressa, que algo no interior do protagonista começa a mudar (ver figura 50, p.64). As linhas que antes dividiam, agora unem as duas personagens (ver figura 69, p.82, na imagem do meio).

Se olharmos a cena pelo espaço na sua abordagem teórica, o porto reaparece como limiar, um lugar-fronteira, onde há uma tensão entre o trânsito e a permanência. A balada que “assombrava” a narrativa emerge aqui com uma função atmosférica e premonitória, ou seja, ao modular a respiração emocional da cena, ela amplia a pausa contemplativa e a percepção do invisível. A recuperação cromática progressiva enquanto o Velho sussurra traduz, no corpo do espaço, a passagem da suspensão à aceitação, ou seja, a cor volta como um efeito de uma reconfiguração interior. A composição plástica que neutraliza a linha divisória entre ambos (cabos, eixo, posição) reescreve visualmente a divisão inicial, inscrevendo no espaço a reconciliação (Rosário & Villarme Álvarez, 2017).

A estrutura da continuidade dos planos desta cena reforça essa transformação com um movimento de 180 graus: no início, vemos o Jovem de um lado, pesado pelo trauma; à medida que a interação com o Velho se desenvolve, a perspectiva desloca-se, culminando no outro lado do protagonista, agora em processo de assimilação do que ouviu. A cena ganha assim um peso simbólico de passagem e de viragem interior.



Figura 69. Estrutura visual da cena 5. Fotogramas de *Laços Que o Tempo Não Rompe* (2025).

No desfecho, o Jovem afasta-se, deixando o Velho na sua contemplação, até que surge uma mulher, colocando a mão sobre o seu ombro. É a sua filha, pronta para o levar. Talvez numa metáfora de que ele alcançou a plenitude, concluindo a sua função naquele espaço. A pulseira que ela usa, idêntica à da Amiga, sugere uma possível correspondência entre as duas figuras, ou seja, o espaço teria criado uma presença a partir de uma imagem significativa da vida do Velho, alguém que desempenhou um papel na sua reconciliação com o passado, a sua Filha.



Figura 70. Reflexo visual da mão da Amiga/Filha no ombro do Jovem/Velho. Em ambas as situações, é alguém que o tenta confortar. Fotogramas de *Laços Que o Tempo Não Rompe* (2025).

A cena encerra com um corte que mostra o Jovem, no mesmo enquadramento, sentado na barca (ver figura 69, imagem da direita). Esta rima visual sugere que todo o encontro pode ter ocorrido no interior da sua mente, como uma materialização do processo de aceitação. O *fade* que une esta cena à anterior reforça essa interpretação inicial, funcionando como chave subtil para compreender o espaço como projeção subjetiva, simultaneamente memorial e onírica.

A sequência final percorre novamente os espaços antes habitados pelos três amigos, mas agora despovoados, revelando apenas a natureza, a música, as ambiências sonoras e os ecos dos risos do passado. Este percurso assume-se como a revelação plena do espaço, como uma construção memorial, um território cuja função é manter vivas as lembranças do Jovem. A montagem culmina com o regresso ao monólogo do Amigo junto ao chorão, evocando a história de Orfeu. Desta vez, as palavras, que antes funcionavam como prenúncio, ecoam como síntese: este espaço existe para dar forma e continuidade às memórias, mantendo-as suspensas entre o vivido e o imaginado. A jornada pelos lugares “vazios” devolve-os como arquivos afetivos, como espaços que guardam risos, passos e silêncios, convocando-os como presença sensível (Bruno, 2007).

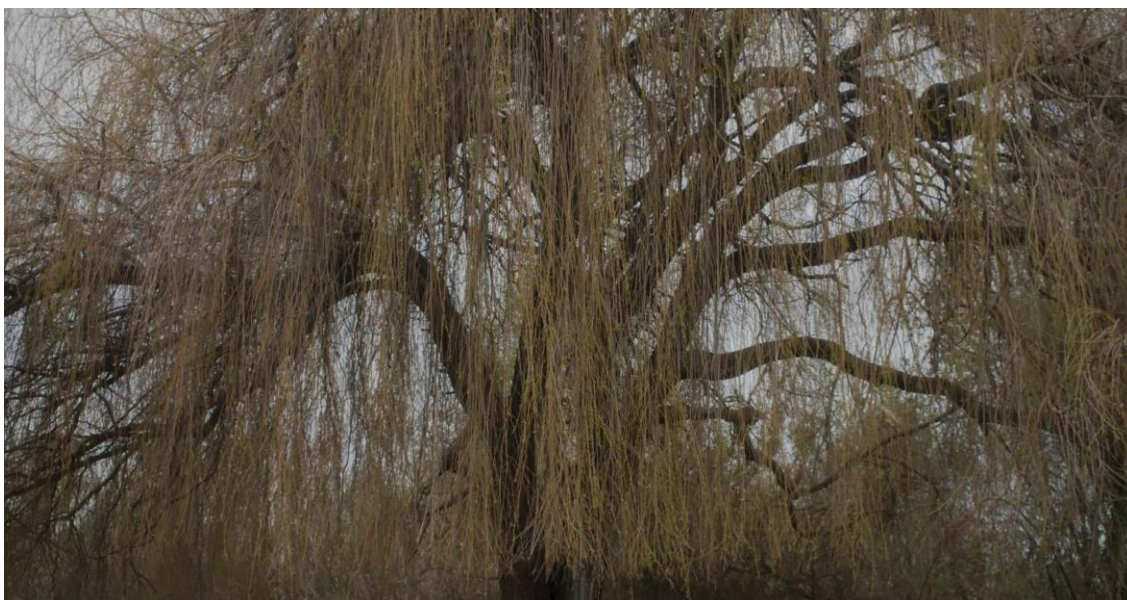


Figura 71. O espaço natura é presença sensível (Bruno, 2007). Ouvimos o monólogo do Amigo e vemos o chorão, agora desprovido do verde edílico que antes tinha. Fotograma de *Laços Que o Tempo Não rompe* (2025).

Na cena derradeira, o Jovem surge transformado. O plano acompanha-o na sua contemplação e o *fade* sugere uma fusão entre personagem e espaço, uma totalidade finalmente alcançada. Ao regressar ao porto das barcas, encontra novamente um monte de pedras brancas, mas em vez de tirar várias como antes, escolhe apenas uma. A cor da sua camisola, até então cinzenta e neutra, torna-se azul, retomando o tom inicial do ciclo. O gesto é um reflexo espelhado do primeiro encontro com as pedras, não com desespero ou recusa, mas aceitação. Ele pega na pedra com delicadeza e leva-a até ao porto de barcas.



Figura 72. Reflexo visual das duas cenas em que o Jovem apanha as pedras na berma do caminho.
Fotogramas de *Laços Que o Tempo Não Rompe* (2025).

A cena final repete a estrutura da abertura do filme, mas agora invertida, ou seja, se antes os planos eram distantes, refletindo o mistério do espaço e do protagonista, agora são mais próximos, convidando o espectador à intimidade do seu rosto e das suas emoções. A paleta cromática também já não procura mascarar o espaço como idílico, mas mostrá-lo em tonalidades mais reais, vivas, mas contidas. Este dispositivo encontra eco no filme *Oppenheimer* (Christopher Nolan, 2023), onde o encontro crucial entre Oppenheimer e Einstein é inicialmente filmado à distância, apenas para depois ser revelado em proximidade, conferindo-lhe peso dramático e emocional.



Figura 73. Referência da evolução estrutural e visual de *Oppenheimer* (2023).

O Jovem prepara-se para atirar a pedra, mas hesita. Acaricia-a, sorri e decide deixá-la sobre a barca. Esse gesto é simbólico, pois a pedra, antes instrumento de rejeição do trauma, torna-se agora representação da aceitação. Ao invés de tentar expulsar a memória, ele integra-a como parte da sua história. Ele ajoelha-se na barca, toca na água e sorri, um sinal de reconciliação com o espaço, com a perda e com a vida.



Figura 74. Reflexo visual dos dois planos do Jovem na barca. Fotogramas de *Laços Que o Tempo Não Rompe* (2025).

Subitamente, ouvimos novamente os risos, repetindo o som que nos guiara na abertura. O Jovem caminha até ao limite do porto, acompanhado de frente pela câmara e pela música que evoca um tom nostálgico. No horizonte, a sua memória mais preciosa ganha corpo: ele vê-se a si mesmo e ao Amigo em convívio, partilhando um instante breve de alegria. Há, nesse plano, uma suspensão do tempo, como se personagem, memória e espaço se fundissem. O Jovem, emocionado, observa quase em lágrimas, e a música cresce, misturando nostalgia e catarse, enquanto a cor da sua camisola intensifica o azul original, fechando o ciclo visual (ver figura 50, p.64). A sequência final mantém a ambiguidade do ciclo, mas afirma que o espaço mais do que o tempo é o dispositivo onde se estabiliza a aceitação (Marievsckaya, 2015; Deleuze, 2005).

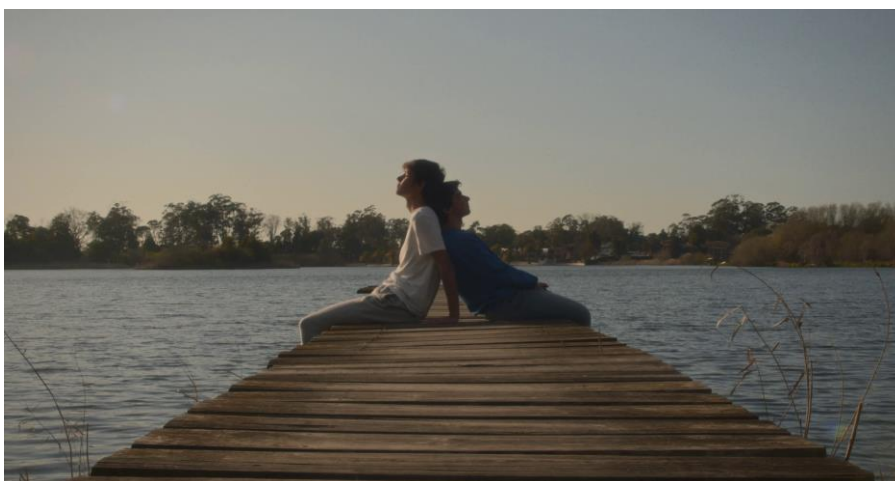


Figura 75. A Memória mais preciosa do Jovem. Fotograma de *Laços Que o Tempo Não Rompe* (2025).

De repente, ouvimos a voz da Amiga chamando-o, “Ei!”. Ele vira a cabeça, gesto que nunca acontecera nas repetições anteriores da mesma cena, e o ciclo recomeça, mas com uma diferença sutil que abre espaço para a ambiguidade e abertura sobre o que poderá vir a seguir. A narrativa permanece em *loop*, mas o olhar do protagonista sugere uma nova forma de encarar esse retorno. Tal como em *Inception* (Christopher Nolan, 2010) ou *Shoplifters* (Hirokazu Kore-eda, 2018), o final deixa-se suspender na incerteza, recusando o fecho definitivo. Um final em aberto.



Figura 76. (De cima para baixo) Referências visuais dos finais em aberto de *Inception* (2010) e *Shoplifters* (2018).

Mais do que o destino, importa a experiência e a vivência de uma jornada catártica. O filme conclui como um convite a refletir sobre como momentos aparentemente banais, um riso e um convívio partilhado, podem tornar-se memórias eternas. No fim, resta apenas a aceitação e viver o instante, reconhecer o que nos é verdadeiramente precioso e, quando chegar o momento, deixar ir.

Conclusões

Laços Que o Tempo Não Rompe (2025) revelou-se, ao longo do processo criativo e da reflexão crítica e teórica deste relatório, como uma obra que foi além da simples construção narrativa. Desde a sua génese, o projeto nasceu da necessidade de explorar o espaço como algo mais do que um cenário, como uma presença viva, uma memória viva e uma testemunha silenciosa das emoções humanas. Cada decisão metodológica, do *storyboard* à escrita, da rodagem à pós-produção, foi orientada por esta premissa.

A fase de escrita consolidou o caráter cíclico e meditativo da história, propondo um espaço num território de repetição e variação que espelha a interioridade do seu protagonista. A montagem reforçou esta lógica, prolongando planos e pausas para que o espaço tivesse voz própria. O *color grading* traduziu visualmente as oscilações emocionais, como as cores vivas que se tornaram frias e mortas com a perda, e que regressaram gradualmente no caminho para a aceitação. Já o som, de entre silêncios, risos, vento e música, deu-se ao espaço uma materialidade íntima, como se a memória fosse audível. Na análise detalhada do filme, tornou-se evidente como cada cena serve este mesmo propósito: o porto de barcas como um ponto de passagem entre mundos, a pedra atirada como metáfora da tentativa de apagar o trauma, o desaparecimento do Amigo como catalisador da dor, o Velho como representação da aceitação. Cada elemento do filme é inseparável do espaço, que reflete, condiciona e molda a experiência emocional do protagonista.

Assim, concluo que esta curta foi, acima de tudo, uma exploração sobre a impossibilidade de romper com os laços que nos definem através do espaço. O tempo pode corroer, repetir e transformar, mas é no espaço que esses laços permanecem inscritos, nos lugares onde vivemos, nos gestos que repetimos, nos ecos que persistem. O porto de barcas, a lagoa, o chorão, são depósitos da memória, testemunhas silenciosas do trauma e da esperança do protagonista. A jornada do Jovem mostra que a libertação não se encontra em abandonar esses espaços nem em tentar apagá-los, mas sim em habitá-los de outra forma, aceitando o seu peso emocional e reconhecendo a sua permanência. O ato de olhar para trás, de regressar ao mesmo ponto, deixa de ser um gesto de aprisionamento e transforma-se numa forma de integração e ao mesmo tempo, confronto, uma reconciliação entre espaço, memória e identidade.

De uma forma pessoal, percebo agora porque escolhi o título *Laços Que o Tempo Não Rompe*. Ele reflete a minha própria visão do cinema que fui cultivando e continuo a aprender e a desenvolver. Uma arte que preserva, que movimenta, que guarda e que faz ecoar. Os pequenos momentos, um simples riso, as ausências e até as dores ficam inscritos nas imagens e nos sons como fragmentos de eternidade. Fazer cinema, para mim, é criar espaços onde essas memórias e afetos possam permanecer vivos, mesmo perante a passagem inevitável do tempo.

Laços Que o Tempo Não Rompe (2025) é, no fundo, um retrato do modo como entendo a criação cinematográfica. Um cinema que nasce do espaço, que se constrói na sua contemplação e que se abre à experiência sensível do espectador. Um cinema que acredita que, por mais que o tempo avance, há sempre algo que resiste, os laços invisíveis que nos unem ao outro, ao espaço e a nós próprios.

Referências

- Ávila, S. X. (2011). *A cidade como personagem no cinema* [Dissertação de mestrado, Faculdade de Arquitetura, Universidade Técnica de Lisboa]. Repositório da Universidade de Lisboa. <http://hdl.handle.net/10400.5/3705>
- Bachelard, G. (1978). *A poética do espaço* (J. J. M. Ramos; R. F. Kuhnen; A. C. Leal, & L. V. Leal, Trans.). In J. A. M. Pessanha (Org.), *A filosofia do não; O novo espírito científico; A poética do espaço* (pp. 182-354). Abril Cultural. São Paulo. (Obra original publicada em 1957).
- Barros, J. D. A. (2015). *Cidade-Cinema: Elementos para a análise das cidades e distopias do cinema*. *Sessões do Imaginário*, 20(33), 51-58.
https://www.researchgate.net/publication/290475165_CIDADE-CINEMA_ELEMENTOS_PARA_A_ANALISE_DAS_CIDADES_E_DISTOPIAS_DO_CINEMA
- Bong, J. H. (Director). (2019). *Parasite* [Filme]. CJ Entertainment; Barunson E&A.
- Bonnardot, C. J. (Director). (1967). *L'invention de Morel* [Filme]. Office de Radiodiffusion Télévision Française.
- Bruno, G. (2007). *Atlas of Emotion: Journeys in Art, Architecture and Film*. Verso. Nova Iorque. (Obra original publicada em 2002)
- Burton, T. (Director). (1989). *Batman* [Filme]. Warner Bros. Entertainment.
- Casares, A. B. (1972). *La invención de Morel* (M. S. Pereira, Trans). Emecé, Buenos Aires. (Obra original publicada em 1940).
- Cuarón, A. (Director). (2018). *Roma* [Filme]. Esperanto Filmoj; Participant Media.
- De Sica, V. (Director). (1953). *Terminal Station* [Filme]. Produzioni de Sica.
- Deleuze, G. (2005). *A imagem-movimento: Cinema I* (S. Senra, Trans.). editora brasiliense. São Paulo. (Obra original publicada em 1983)

- Deleuze, G. (2005). *A imagem-tempo: Cinema 2* (E. A. Ribeiro, Trans.). editora brasiliense. São Paulo. (Obra original publicada em 1985)
- Dhont, L. (Director). (2022). *Close* [Filme]. Menuet; Diaphana Films; Topkapi Films; Versus Production.
- Flight, T. [Thomas Flight]. (2023, 18 de agosto). *Why Do Terrence Malick's Movies Look Like That?* [Vídeo]. YouTube.
<https://www.youtube.com/watch?v=waA3RXy13aA>
- Gardies, A. (2019). *L'Espace au cinéma*. Meridiens Klincksieck. Paris. (Obra original publicada em 1993).
- Guadagnino, L. (Director). (2017). *Call Me by Your Name* [Filme]. Memento Films International; RT Features; M.Y.R.A. Entertainment; Frenesy Film; La Cinéfacture.
- Heath, S. (1981). *Narrative Space*. In *Questions of cinema* (pp. 19–75). Bloomington: Indiana University Press.
- Kogonada. (Director). (2017). *Columbus* [Filme]. Superlative Films; Depth of Field.
- Kogonada. (2020, abril 14). *The Passageways of Yasujirō Ozu* [Vídeo]. YouTube.
<https://www.youtube.com/watch?v=OFNGIXuk-9Q>
- Kogonada. (2016, outubro 26). *What is neorealism? A cinema experiment: Vittorio De Sica's Terminal Station* [Vídeo]. YouTube.
https://www.youtube.com/watch?v=t1FR_SEOm9U
- Kore-eda, H. (Director). (1998). *After Life* [Filme]. TV Man Union; Engine Film Inc.
- Kore-eda, H. (Director). (2018). *Shoplifters* [Filme]. Fuji Television Network; AOI Pro.; BUN-BUKU; GAGA Corporation.
- Larraín, P. (Director). (2016). *Jackie* [Filme]. LD Entertainment.
- Larraín, P. (Director). (2021). *Spencer* [Filme]. Komplizen Film; Fabula; Shoebox Films.

- Lefebvre, M. (2006). *Between Setting and Landscape in the Cinema*. In M. Lefebvre (Ed.) *Landscape and Film* (pp. 19-59). Routledge. Nova Iorque.
- Lukinbeal, C. (2005). *Cinematic Landscapes*. *Journal of Cultural Geography*, 23(1), 3-22. <https://doi.org/10.1080/08873630509478229>
- Malick, T. (Director). (1978). *Days of Heaven* [Filme]. Paramount Pictures.
- Malick, T. (Director). (2011). *The Tree of Life* [Filme]. River Road Entertainment.
- Marievskaya, N. E. (2015). *Time in Cinema*. *Russian Studies in Philosophy*, 53(1), 37-53. <http://dx.doi.org/10.1080/10611967.2015.1044381>
- McQueen, S. (Director). (2013). *12 Years a Slave* [Filme]. New Regency Pictures; Plan B Entertainment; River Road Entertainment; Film4 Productions.
- Mendonça Filho, K. (Director). (2012). *O Som ao Redor* [Filme]. CinemaScópio.
- Meunier, C. (2019, 16 de julho). *L'espace au cinéma* [Resumo do livro de André Gardies, *L'espace au cinéma* (1993)]. La Cliothèque. <https://clionautes.org/lespace-au-cinema.html>
- Nolan, C. (Director). (2010). *Inception* [Filme]. Warner Bros. Entertainment; Syncopy.
- Nolan, C. (Director). (2023). *Oppenheimer* [Filme]. Universal Pictures; Syncopy.
- Ozu, Y. (Director). (1959). *Floating Weeds* [Filme]. Daiei Film.
- Ray, N. (Director). (1955). *Rebel Without a Cause* [Filme]. Warner Bros. Entertainment.
- Reiner, R. (Director). (1986). *Stand by Me* [Filme]. Columbia Pictures.
- Rosário, F. & Villarmea Álvarez, I. (2017). *A paisagem no cinema: Imagens para pensar o tempo através do espaço*. *Aniki: Revista Portuguesa da Imagem em Movimento*, 4(1), 55-63. <https://doi.org/10.14591/aniki.v4n1.304>
- Santos, A. M. (Director). (2014). *Branco Sai, Preto Fica* [Filme]. Cinco da Norte.

- Viegas, S. (2019). *Deleuze's Cronosigns*. In C. Rawls, D. Neiva, & S. Gouveia (Eds.), *Philosophy and Film: Bridging Divides* (pp. 64-77). Routledge. Nova Iorque.
- Weston, J. (1996). *Directing Actors: Creating Memorable Performances for Film and Television*. Michael Wiese Productions. Los Angeles.
- Wong, K. (Director). (2000). *In the Mood for Love* [Filme]. Paradis Film; Jet Tone Productions; Block 2 Productions.
- Yonebayashi, H. (Director). (2014). *When Marnie Was There* [Filme]. Studio Ghibli.
- Zani, V. (2022). *Espaço, lugar e território no cinema*. *Galáxia*, 47, 1-23.
<https://doi.org/10.1590/1982-2553202255455>

Apêndices

Apêndice A - Storyboard

STORYBOARD

CENA 1 - SÍTIO DO CARTAXO

PLANO 1.1.



P.A. - FIXO - PICADO

. Uma pedra branca está pousada na ponta da barca. Depois, a mão do Jovem atira a pedra para a água, criando ondulação na água. O título aparece.

PLANO 1.3.

P.M. - TRAVELLING - PICADO



A

. Inicialmente fora de campo, o Jovem aproxima-se da ponta da barca e toca, com o dedo, na água, um pouco com receio. Ele nota algo ao longe e começa a levantar-se. A luz da água reflete no seu rosto.

NOTA: CASO O MOVIMENTO NÃO FUNCIONE, GRAVA-SE DOIS PLANOS - A e C

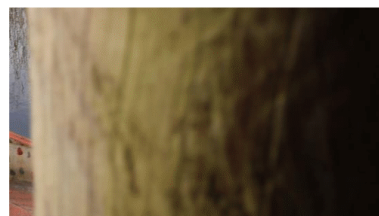
PLANO 1.2.



P.G. - FIXO - LATERAL

. O Jovem levanta-se e atira um punhado de pedras para a Lagoa. Volta-se a sentar.

. Transição visual.



B



C

. Ele olha, curioso, para algo ao longe.

PLANO 1.4.



P.G. - DOLLY - TRASEIRO
(DIREITA PARA A
ESQUERDA)

. O Jovem caminha em direção ao poste de madeira.

NOTA NARRATIVA: Quando o Jovem caminha da direita para a esquerda, significa que está a ir contra o caminho. Ele resigna-se por uns momentos para poder observar aquilo que lhe é mais precioso. Daí ser muito peculiar que a sua Amiga (uma representação do seu subconsciente) apareça sempre para o voltar a pôr no caminho ao longo da curta. A sua memória mais preciosa e o seu Amigo são representações do mundo terreno, onde há amor, mas também sofrimento. Por isso, o subconsciente desenhou este caminho para proteger o Jovem, levando-o ao esquecimento.

PLANO 1.5.



P.C. - TRAVELLING - FRONTAL

(MOVIMENTAÇÃO DO PLANO, DA ESQUERDA PARA A DIREITA.)

. O Jovem admira algo ao longe, com um sorriso nostálgico. De seguida, a sua Amiga aparece por de trás dele. Dá-se o diálogo.



NOTA: Ao fazer o movimento, um pau obstrui a nossa vista da personagem por um momento. Poderá ser utilizado como um indicador visual-narrativo de uma passagem para outro "tempo".

PLANO 1.6.



P.G. - DOLLY - TRASEIRO
(DIREITA PARA A
ESQUERDA)

. O Jovem sai do porto
de barcas para
acompanhar a sua Amiga.

. **NOTA NARRATIVA:** Os
elementos do espaço
(esculturas de
madeira, plantas,
barcos) trazem ao
plano esta sensação de
passagem por memórias
passadas,
representadas pelos
objetos espalhados.

.O movimento do plano
para por aqui. O Jovem
tropeça fora de plano.

CENA 2 - CAMINHO DA LAGOA

PLANO 2.1.



P.C. - FIXO - FRONTAL

PLANO 2.2.



P.M. - FIXO - PERFIL - AMIGA

PLANO 2.3.



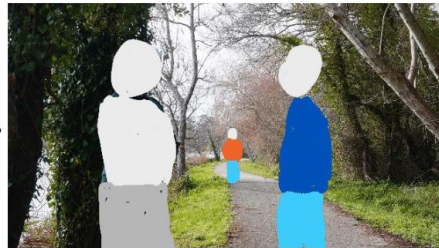
P.M. - PUSH IN - PERFIL - JOVEM

PLANO 2.4.



P.A. - FIXO - PERFIL - JOVEM

PLANO 2.5.



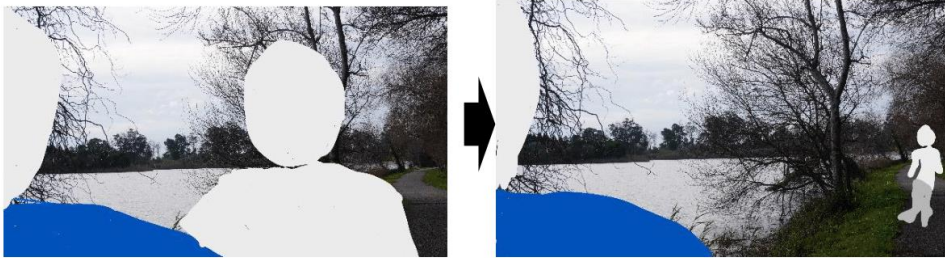
P.C. - FIXO - FRONTAL

PLANO 2.6.



P.M. - FIXO - FRONTAL - OVER THE SHOULDER DO AMIGO

PLANO 2.7.



P.M. - FIXO - FRONTAL - OVER THE SHOULDER DO JOVEM

PLANO 2.8.



P.M. - FIXO - PERFIL - JOVEM

CENA 3 - CHORÃO, ARCO E PONTE

PLANO 3.1.



P.C. - TRACKING SHOT - FRONTAL

PLANO 3.2.



P.C. - TRAVELLING - PICADO

PLANO 3.3



P.C. - TRACKING SHOT - FRONTAL

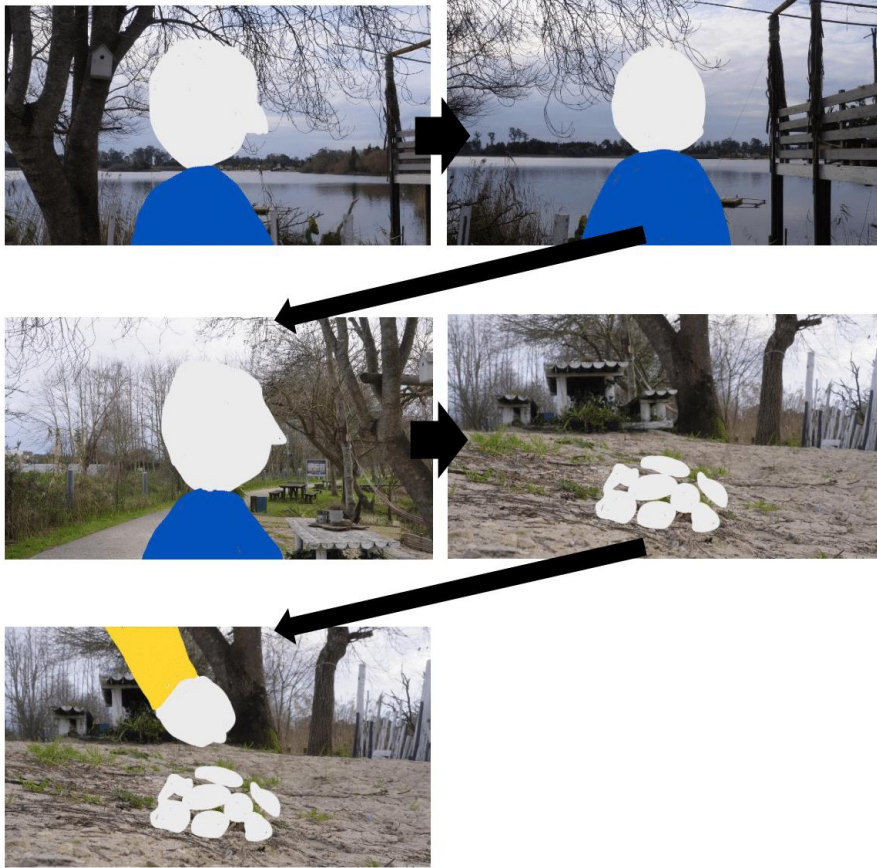
PLANO 3.4.



P.C. - WHIP PAN - FRONTAL PARA TRASEIRO
(ESQUERDA PARA A DIREITA)

CENA 4 - SÍTIO DO CARTAXO

PLANO 4.1



P.M. - TRAVELLING - PERFIL

CENA 5 - SÍTIO DO CARTAXO, CAMINHO DA LAGOA, CHORÃO, ARCO E PONTE

PLANO 5.1.



P.M. - FIXO - PICADO

PLANO 5.2



P.C. - TRAVELLING - FRONTAL

PLANO 5.3

(EM FALTA. GRANDE PLANO DOS SAPATOS DO JOVEM)

G.P. - FIXO - PERFIL

PLANO 5.4.



P.A. - FIXO - PERFIL

PLANO 5.5.



P.A - TRACKING SHOT - TRASEIRO

PLANO 5.6.



P.C. - TRACKING SHOT - FRONTAL

PLANO 5.7.



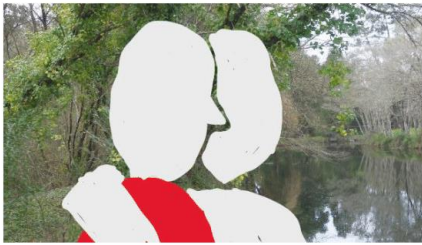
P.C. - FIXO - PICADO

PLANO 5.8.



P.C. - TRACKING SHOT - FRONTAL

PLANO 5.9.



P.M. - TRACKING SHOT - PERFIL

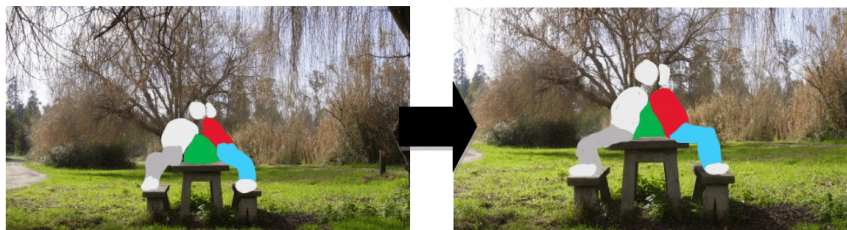
PLANO 5.10.



G.P. - FIXO - PERFIL

CENA 6 - CHORÃO

PLANO 6.1.



P.G. - PUSH IN - LATERAL

PLANO 6.2.



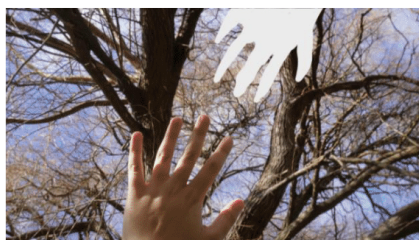
P.M. - FIXO - PICADO - AMIGO

PLANO 6.3.



P.M. - FIXO - PICADO - JOVEM

PLANO 6.4.



P.M. - FIXO - CONTRA ZENITAL

CENA 7 - ARCO, MOINHOS, PONTE

PLANO 7.1.



P.M. - TRACKING SHOT - FRONTAL

PLANO 7.2.



P.M. - TRAVELLING - PERFIL

PLANO 7.3.



P.M. - TRACKING SHOT - TRASEIRO/FRONTAL

PLANO 7.4.



P.M. - FIXO - FRONTAL - AMIGA

PLANO 7.5.



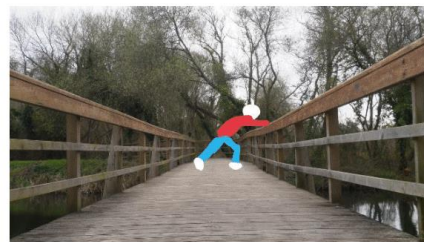
P.M. - TRACKING SHOT - FRONTAL - AMIGO
(CONTINUAÇÃO DO 7.3)

PLANO 7.6.



P.G. - DOLLY - LATERAL
(ESQUERDA - DIREITA)

PLANO 7.7.



P.G. - PUSH IN - FRONTAL

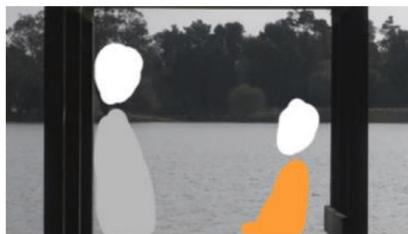
CENA 8 - BANCO

PLANO 8.1.



P.M. - TRAVELLING - PERFIL

PLANO 8.2.



P.C. - FIXO - FRONTAL

PLANO 8.3.



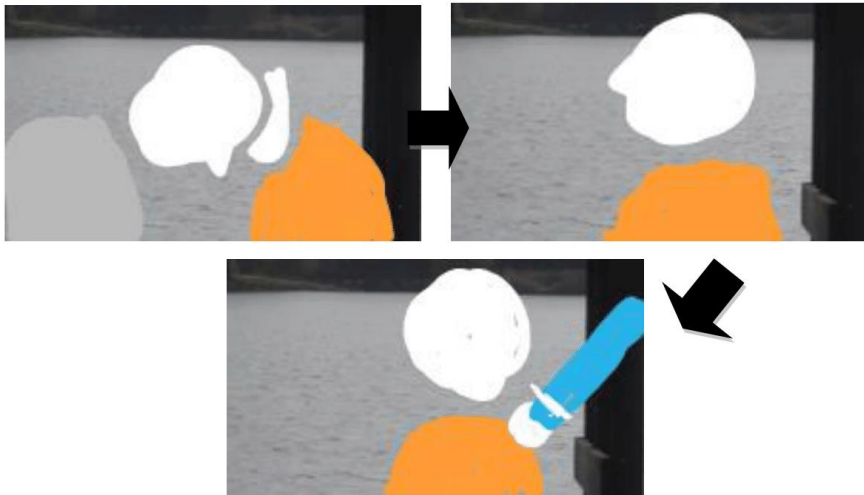
P.G. - FIXO - FRONTAL

PLANO 8.4.



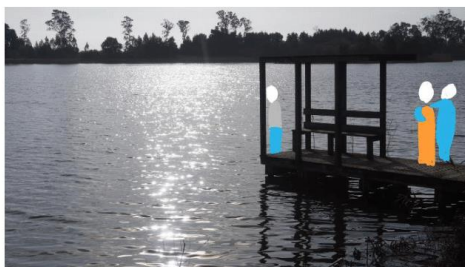
P.A. - FIXO - PICADO

PLANO 8.5.



P.M. - FIXO - PERFIL

PLANO 8.6.

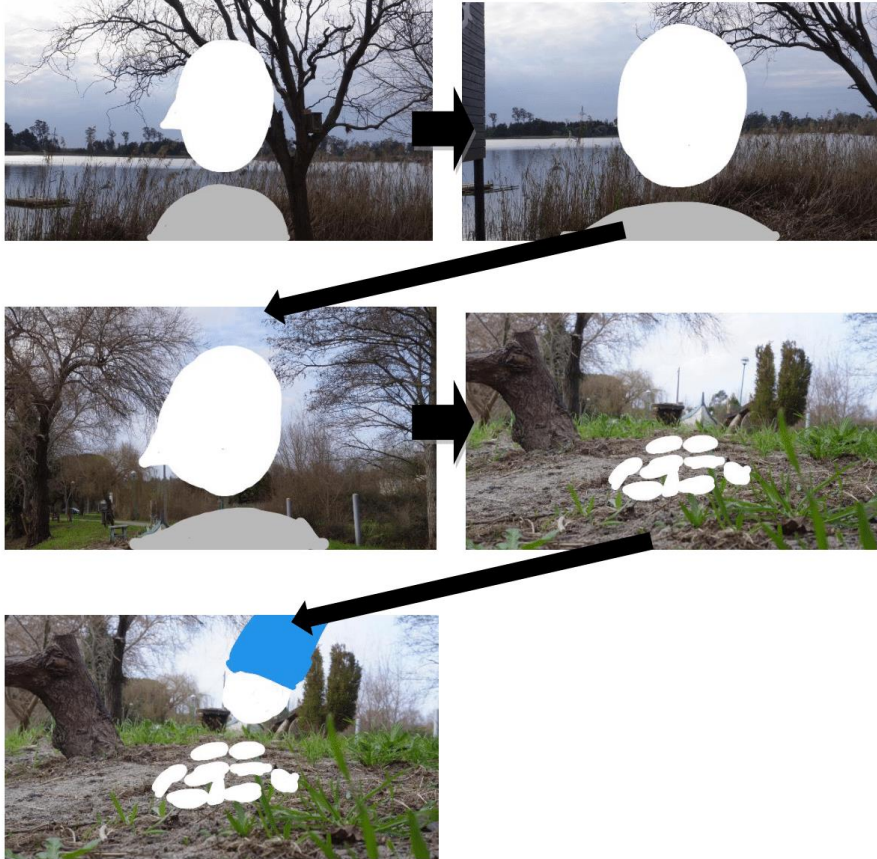


P.G. - FIXO - FRONTAL

(CONTINUAÇÃO DO 8.3.)

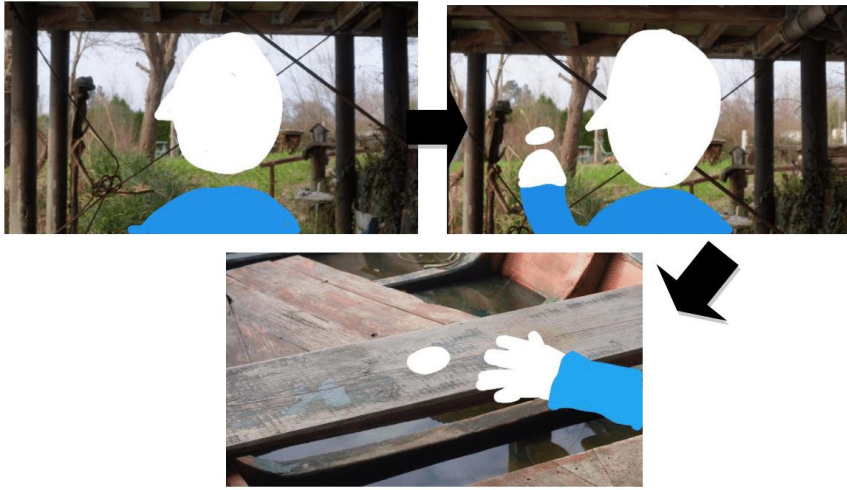
CENA 9 - SÍTIO DO CARTAXO

PLANO 9.1.



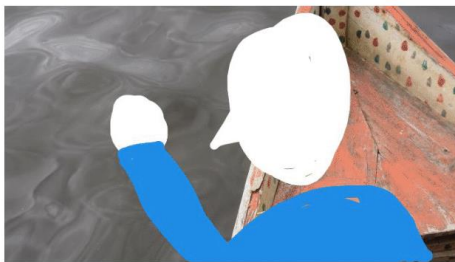
P.M. - TRAVELLING - PERFIL

PLANO 9.2.



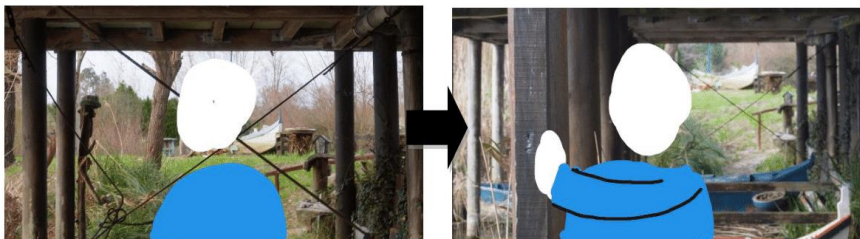
P.M. - TRAVELLING - PERFIL

PLANO 9.3.



P.M. - FIXO - PICADO

PLANO 9.4.



P.M. - TRAVELLING - FRONTAL

PLANO 9.5.



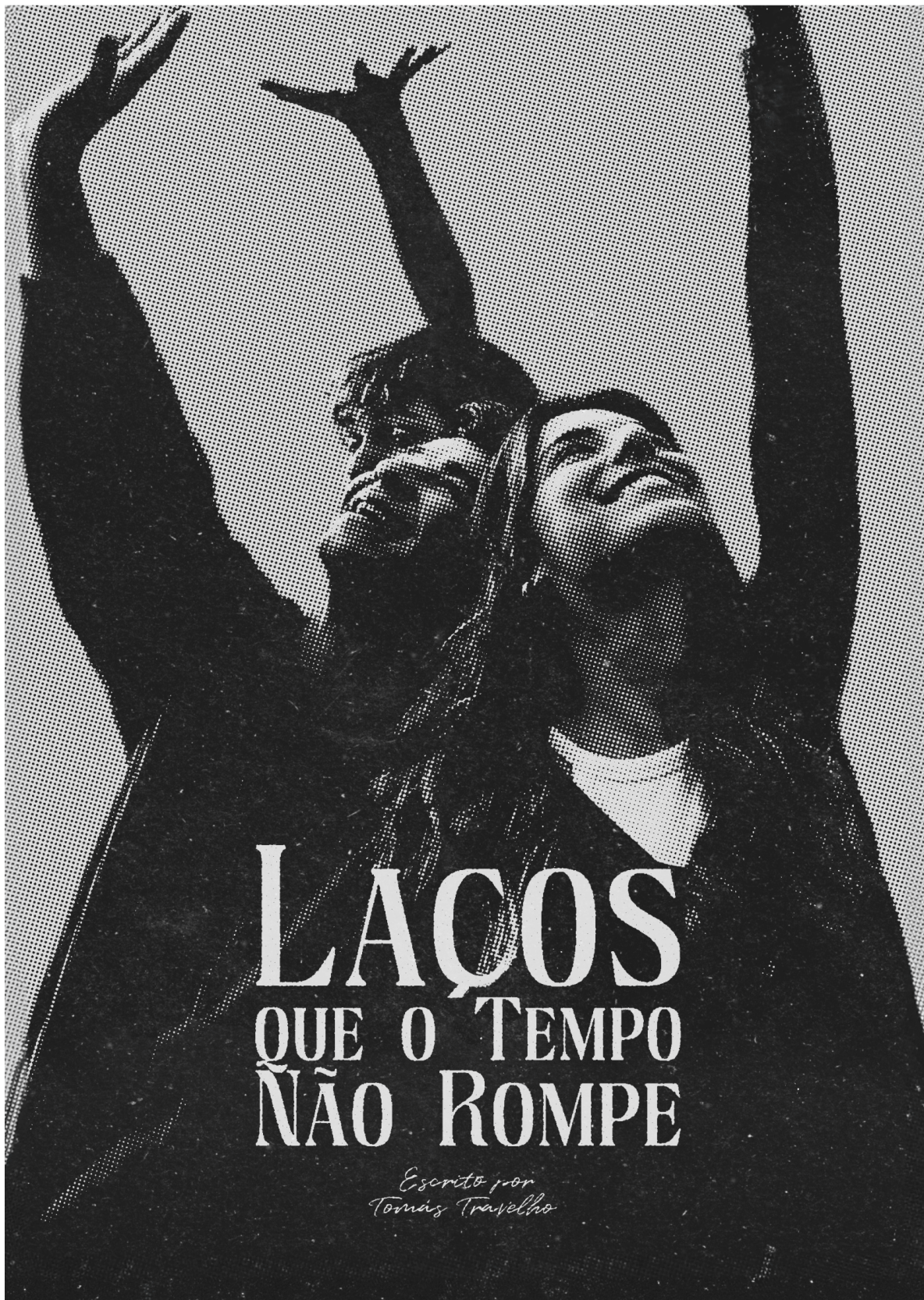
P.G. - PUSH IN - FRONTAL

PLANO 9.6.



P.I/G.P. - PUSH IN - FRONTAL

Apêndice B – Guião Literário



LAÇOS QUE O TEMPO NÃO ROMPE
"O que é para ti aquilo de mais precioso?"

por

Tomás Travelho

tomas.travelho@ubi.pt

FADE IN:

EXT. SÍTIO DO CARTAXO - DIA

A água está calma, mostrando o reflexo das nuvens no céu de uma manhã luminosa. O som do vento a BATER nas folhas das árvores e o GRASNAR dos patos na Lagoa ouvem-se à distância. A água é subitamente agitada por uma pedra atirada por um JOVEM, sentado numa das barcas do pequeno porto do Sítio do Cartaxo. Um lugar que abriga um pequeno porto de onde partem as barcas para navegar na Lagoa, coberto por postes de madeira que sustentam uma pequena barraca cercada de vegetação e um caminho pedonal com objetos espalhados entre a vegetação. A água torna-se mais turva à medida que mais pedras são atiradas à Lagoa.

O Jovem, aparentemente entre os seus 18 e 20 anos, vestido com uma camisola azul, umas calças de ganga, sapatilhas e meias brancas, levanta-se e atira as pedras que tem na mão de uma só vez, com uma expressão de ligeira frustração no rosto. A agitação na água é acompanhada pelo som dos salpicos quando as pedras BATEM na superfície.

Mais calmo, o Jovem, aproxima-se da ponta da barca e olha para o reflexo da sua mão, sem emoção. Ele tenta tocar na água com o dedo, mas a superfície está agitada.

A atenção do Jovem é suavemente desviada por algo que vê à distância. O seu olhar fixa-se, e o seu corpo responde, levantando-se na barca. Ele caminha, balançando-se entre as barcas atracadas naquele sítio. Abaixando-se e contorcendo-se entre os postes e os cabos, dirige-se a um poste de madeira na ponta do porto para ter uma melhor perspectiva do que tanto atrai o seu olhar curioso.

Ele apoia a mão no poste de madeira e observa em SILÊNCIO. O som suave da água a BATER nos postes dos passadiços mistura-se ao MURMÚRIO do vento, que sacode as canas e a vegetação ao redor da Lagoa. O seu rosto ilumina-se com um sorriso nostálgico, um sorriso carregado de saudade e de lembranças distantes, como se algo ali o transportasse a um tempo passado.

A voz da sua AMIGA ouve-se por de trás.

AMIGA

Ei!

A sua atenção é interrompida pela voz que ouve atrás de si. Uma jovem, aparentemente da mesma idade, vestida com uma camisola de malha laranja, calças de ganga, sapatilhas brancas, uma pulseira de pedras brancas no seu braço direito, apoiada num poste de madeira no porto de barcas. Ela sorri.

AMIGA

Anda! Acho que ainda o vamos conseguir

apanhar.

JOVEM
(frustrado)
Espera aí!

Ele continua a olhar para o sítio, mas o que ele viu já não está lá. A Amiga sorri.

AMIGA
(levantando-se e afastando-se
ligeiramente do sítio)
Olha eu vou indo quer queiras quer
não.

Com a amiga a afastar-se, ele continua frustrado, ainda a observar atentamente algo à sua frente. O som do vento a SACUDIR as canas é ouvido ao longe.

AMIGA
Anda!

O Jovem solta um RISO pela insistência da amiga e a frustração desaparece. Ele apressa-se, passando por entre as barcas, subindo uma escada de madeira para sair do porto, e corre em direção à amiga, que o espera parada no meio do caminho alcatroado. No entanto, ele tropeça enquanto corre.

AMIGA
(rindo-se)
Cuidado!

Os dois riem-se do incidente e continuam a sua caminhada.

FADE PARA A CENA SEGUINTE

INT. BALNEÁRIO ABANDONADO - DIA

O Jovem e a Amiga conversam um com o outro num balneário abandonado ao lado da Lagoa. Estão em lados opostos do espaço, divididos por uma entrada que dá para o exterior. O Jovem está posicionado com vista para o exterior, com os braços cruzados, enquanto a Amiga está de pé, numa posição confortável. Os dois conversam casualmente.

JOVEM
(sorrindo)
E não te lembravas do nome dele?

AMIGA
Claro. Só nos encontrámos uma noite e mesmo assim ele nem me deu tempo de dizer adeus.

JOVEM
Tens de ter só cuidado em não

aproveitares esses momentos e mais tarde dizeres-me que podias ter tido uma abordagem diferente.

AMIGA
(rindo-se)
Nunca vai acontecer. Eu é que diria o mesmo de ti.

JOVEM
(sorrindo)
Sim, sim. Tenta, tenta.

O Jovem olha para baixo com os braços cruzados. A VOZ da amiga torna-se abafada, incompreensível. Ele olha atentamente para os seus sapatos a rasparem no chão. Ouve-se um SOM agudo, distante. O som das AMBIÊNCIAS da Lagoa e do RASPAR dos sapatos no chão sobrepõem-se à VOZ abafada da Amiga.

De repente, as mãos de uma pessoa cobrem os olhos do Jovem. Ele não se sobressalta, o que indica que conhece essa pessoa e já pressentia a sua chegada.

O rapaz misterioso sussurra ao ouvido do Jovem.

AMIGO
(cantando e sussurrando)
Qual é a coisa, qual é ela, a amiga dele não se cala.

O Jovem solta um sorriso.

JOVEM
Ok, já podes parar.

Sabendo bem quem está a falar para ele ao ouvido, ele remove as mãos que lhe cobrem os olhos. O AMIGO, da mesma idade, com feições atraentes, vestido com uma t-shirt branca, calças de fato treino cinzentas e sapatilhas, revela-se, escondido na casa de banho por de trás do Jovem, agora com o olhar descoberto.

O Amigo, descontraído, apoia o braço no pescoço do Jovem, que cruza os braços.

AMIGA
(preocupada)
Onde é que estiveste? Eu ainda apanhei-o ao pé das barcas. Estava a ver que o ias levar para longe.

AMIGO
Calma, "chill" não é preciso fazeres drama. Ele consegue se safar. Teve sorte que não era eu a apanhá-lo mas "I mean kinda" que o apanhei.

A Amiga, farta do Amigo.

AMIGA
(para o Jovem)
Como é que o agentas?

JOVEM
Eu não sei. Simplesmente... aguento.
(sorrindo)
Eu aguento-te sempre todos os dias.

O Amigo gesticula um "mic drop".

AMIGO
BUM!

AMIGA
(rindo-se)
Ai vocês os dois, sinceramente.

A Amiga começa a caminhar em frente.

AMIGA (CONT.)
Andem lá. Se vocês não vierem comigo
ainda se perdem ou caem por aí numa
valeta.

AMIGO
Awww. A mãezinha preocupa-se muito com
os seus bebês.

Enquanto caminha, de costas para eles, a Amiga mostra-lhes o
dedo do meio.

Os dois rapazes dão um pequeno RISO.

AMIGO
Vês. Acerta sempre.

O Jovem sorri enquanto o Amigo tira o braço do seu pescoço e
prepara-se para caminhar em direção à Amiga.

O Jovem hesita.

JOVEM
Ei. Está tudo bem?

AMIGO
Ya, ya. Tudo. Olha desculpa ter-te
deixado para trás. Juro que foi sem
querer...

JOVEM
(interrompendo)
Não, não. A sério, tudo bem.

O Amigo dá um sorriso de alívio.

AMIGO
"Cool".

O Amigo levanta os polegares e começa a andar rápido em direção à Amiga.

AMIGO (CONT.)
Vamos lá. Já sabes que o que gostaria
de fazer era ficar aqui para pô-la
mais irritada.
(para a amiga)
Ei! Espera aí.

O Jovem sorri e prepara-se para correr com ele, mas algo chama a sua atenção. Ouve-se o vento a SOPRAR nos ramos das árvores. Ele olha para o exterior e vê um VELHO, nos seus 70 anos, agasalhado com roupas de tons acastanhados, a admirar a paisagem, sereno, aparentemente sem consciência da presença dos jovens naquele sítio.

O Jovem pressente algo, olhando curioso sem grande emoção.

AMIGO
(gritando à distância)
Ei! Anda lá!

Ao ouvir o amigo, o Jovem lança um último olhar para o Velho e deixa aquele lugar para se juntar aos seus amigos, sorrindo.

FADE PARA A CENA SEGUINTE

INÍCIO DA SEQUÊNCIA

EXT. PARQUE DE MERENDAS - DIA

O som suave, de tons AGUDOS, de um clarinete pontua e mantém-se ao longo da sequência.

O trio caminha pela vegetação, rodeados por chorões, árvores e vegetação verde de primavera. Os amigos CONVERSAM, RIEM-SE e divertem-se enquanto caminham.

O trio está sentado numa mesa, onde o vento SOPRA contra os ramos das árvores. Cada um segura uma flor branca e vão retirando as pétalas das mesmas. Todos se RIEM.

EXT. CAMINHO DOS MOINHOS - ARCO - TARDE

Os três caminham juntos numa reta, onde as árvores formam um arco por cima deles. O Amigo desafia os outros dois para uma corrida de apanhada.

AMIGO
(para a amiga)
Ok. Já sabes o que eu vou dizer.

AMIGA
(exausta)
Oh, por favor, não.

O Amigo toca no ombro da Amiga.

AMIGO
(gritando)
És tu!

Os dois rapazes começam a correr, a GRITAR, enquanto a Amiga fica para trás.

EXT. CAMINHO DOS MOINHOS - PONTE - TARDE

Os dois rapazes correm e chegam junto à Lagoa.

O Amigo ultrapassa o Jovem.

O Jovem sorri, sabendo que não conseguirá acompanhar a pedalada do seu amigo.

FIM DA SEQUÊNCIA

FADE PARA A CENA SEGUINTE

EXT. SÍTIO DO CARTAXO - DIA

O Jovem, claramente cansado da corrida, caminha ao longo do caminho junto à Lagoa, até chegar perto do Sítio do Cartaxo, sorrindo.

A sua caminhada para quando avista um pequeno monte de pedras brancas pousado na relva, à frente de um passadiço de madeira.

O Jovem pega em várias pedras do monte e, sem que nos demos conta, agora veste uma camisola bege. Ele observa as pedras com curiosidade e sorri. Dirige-se então ao porto de barcas, aproveitando o tempo que tem até a Amiga o apanhar, para atirar algumas pedras à água.

O ciclo recomeça.

INÍCIO DA SEQUÊNCIA

EXT. SÍTIO DO CARTAXO - DIA

O som suave, de tons AGUDOS sobrepostos com tons GRAVES, de um clarinete pontua e mantém-se ao longo da sequência.

O Jovem atira as pedras para a água, ouvindo-se o som alto

dos SALPICOS.

Ele olha para algo à distância.

A Amiga chama-o, agora com uma camisola violeta, com um visual diferente.

AMIGA

Ei!

A cena repete-se várias vezes. A cada repetição destes eventos, as roupas dos dois personagens mudam. O som dos SALPICOS intensifica-se, e começa-se a ouvir gradualmente uma RESPIRAÇÃO profunda e pesada do Jovem, como se estivesse a tentar acalmar-se. Ambos os sons criam quase um ritmo entre si.

INT. BALNEÁRIO ABANDONADO - DIA

O Jovem RASPA as suas sapatilhas no chão, e o som ecoa mais alto desta vez. Mantêm-se os sons dos SALPICOS e da RESPIRAÇÃO.

O Amigo cobre os olhos do Jovem com as suas mãos, mas, ao contrário das outras mudanças, a roupa do Amigo permanece a mesma ao longo da sequência.

AMIGO

Qual é a coisa, qual é ela...

A Amiga levanta o dedo do meio.

EXT. PARQUE DE MERENDAS - DIA

O trio caminha pelo parque de merendas, todos vestidos com roupas diferentes, exceto o Amigo. Os sons dos SALPICOS e da RESPIRAÇÃO mantêm-se e aumentam de ritmo.

Eles RIEM-SE e brincam enquanto caminham.

EXT. PARQUE DE MERENDAS - TARDE

O trio está sentado numa mesa de pedra, com roupas diferentes. Ao fundo, ouve-se o som da RESPIRAÇÃO e dos SALPICOS.

Cada um segura uma flor branca na mão.

EXT. CAMINHO DOS MOINHOS - ARCO - TARDE

O ritmo dos SALPICOS e da RESPIRAÇÃO diminui. Os três caminham sob o arco formado pelas árvores, todos com roupas diferentes, exceto o Amigo. O Amigo mete-se na brincadeira com os outros, fazendo-os RIR. O Jovem sorri, e a Amiga sorri, revirando os olhos.

EXT. CAMINHO DOS MOINHOS - PONTE - TARDE

Os dois rapazes caminham pelo caminho. O Amigo, ainda com a mesma roupa, olha para o Jovem, sorrindo.

O Jovem retribui o sorriso, quase nostálgico, agora vestido com uma camisola vermelha.

Os sons dos SALPICOS e da RESPIRAÇÃO começam a diminuir.

EXT. SÍTIO DO CARTAXO - DIA

O Jovem atira as pedras para a água, produzindo o último som de SALPICO que ouvimos na sequência. Solta um GRITO.

Ele está sentado na barca, EXPIRANDO profundamente. Gradualmente, ele acalma-se, e a RESPIRAÇÃO perde a intensidade.

Ouve-se o som do vento a SOPRAR nos ramos e folhas do chorão, enquanto o Jovem solta o seu último suspiro.

FIM DA SEQUÊNCIA

FADE PARA A CENA SEGUINTE

EXT. CHORÃO - DIA

O trio está sentado numa mesa de pedra, relaxados, desfrutando da vista debaixo do chorão, com os pés apoiados nos bancos de pedra.

O Jovem, vestido com uma camisola vermelha, está de costas para o Amigo, com as cabeças de ambos apoiadas nos ombros um do outro. A Amiga está encostada ao lado dos dois, vestida com uma camisola verde.

O Jovem exhibe um sorriso afetuoso no rosto.

O Amigo observa calmamente o chorão.

AMIGA

Sabem quantos anos é que este chorão
poderá ter?

JOVEM

(sorrindo)
Cinco mil.

O Amigo e a Amiga soltam um RISO.

AMIGO

(sorrindo)
Xi. Também nem deve ser assim tanto.

AMIGA

Tu sabes lá, pode ser ainda mais velho.

O Amigo sorri e começa a admirar a imensidão da árvore.

AMIGO

Mas te digo uma coisa: para ser assim tão grande, deve ter passado por muito.

O Jovem olha para cima, com atenção, ouvindo ao que o Amigo diz.

AMIGO (CONT.)

Eu lembro-me de ouvir uma história de mitologia na aula. Honestamente, não me lembro da história completa, mas lembro-me da parte em que havia este Orfeu que levou ramos desta árvore para salvar Eurídice.

JOVEM

(sorrindo)

Tiraste essa do cu.

AMIGA

Espera, não era uma lira?

AMIGO

O quê?

JOVEM

(rindo-se)

O que ele levava.

A Amiga e Jovem soltam um RISO.

AMIGO

(sorrindo)

Opa, prontos, pensava que era um ramo.

(faz uma pausa e ri-se)

Ok, "fine" é uma lira.

(pausa)

Mas imagina que ele leva um destes ramos, e se calhar a lira pode ter tido o mesmo sentido. Eu não sei se porque é que ele levou a lira. Para mim, se calhar, seria para se lembrar de Eurídice. Eles poderiam estar sentados neste mesmo sítio, a olhar e a ouvir a música neste chorão e a desfrutarem as melhores das memórias.

(pausa)

Então, quando ele foi salvá-la, levou a lira e a música com ele. Para não se

perder no caminho.

O Jovem fica com uma expressão serena, refletindo sobre o que o Amigo acabou de dizer.

Ele sorri e, com o dedo indicador, fechando um dos olhos para ver melhor, traça o caminho desde a raiz aos ramos do chorão.

JOVEM
(murmurando)
E vai, vai, vai, vai, vai...

O Jovem fica a olhar para a sua mão aberta, suspensa no ar, vendo a luz do sol a bater nos ramos da árvore por entre os dedos.

A mão do Amigo aparece suspensa no ar também, aproximando-se da mão do Jovem. Ambos olhando por entre os dedos.

A Amiga junta-se a eles, pondo a sua mão suspensa também. Ouve-se o som do vento a SOPRAR nos ramos do chorão.

FADE PARA A CENA SEGUINTE

EXT. CAMINHO DOS MOINHOS - ARCO - TARDE

O Jovem caminha com os seus amigos, RINDO e COMENTANDO o que a Amiga lhe diz. O diálogo é sobreposto por notas constantes de um clarinete enquanto o trio avança no seu caminho.

O Jovem, sorrindo, olha para o seu Amigo.

O Amigo sorri de volta, mas já não está tão animado. Uma expressão pensativa surge no seu rosto, como se algo triste estivesse prestes a acontecer.

AMIGO
(sorrindo para a amiga)
Ok, já sabes o que eu vou dizer.

AMIGA
(exausta)
Oh, não, por favor.

O Amigo toca no ombro da Amiga.

AMIGO
(gritando)
És tu!

Os dois rapazes começam a correr, gritando, enquanto a Amiga fica para trás.

EXT. CAMINHO DOS MOINHOS - CHORÕES - TARDE

Os dois rapazes caminham felizes por entre os chorões,

trocando sorrisos e olhares de cumplicidade.

O passo do Jovem acelera, ultrapassando o seu Amigo, que fica para trás.

Subitamente, ouve-se o som forte do vento a SOPRAR nos ramos dos chorões ao longo do caminho. Os tons do espaço tornam-se mais monótonos e secos. O Jovem nota esta mudança súbita, olhando com estranheza e preocupação ao seu redor.

Ele olha para trás e vê que o seu Amigo já não está com ele; desapareceu. A preocupação cresce dentro dele. O seu olhar não descansa enquanto não encontra o seu Amigo.

Nesse momento, a sua Amiga chega ao local. A Amiga começa a FALAR com ele, com uma expressão de preocupação. O som do vento a BATER nas árvores torna-se mais forte, dominando a cena por completo.

O Jovem não consegue acreditar no que a Amiga lhe diz. A sua expressão congela numa face constante de tristeza enquanto abana a cabeça ligeiramente, mas de forma insistente, em negação.

Desesperado, o Jovem começa a caminhar, de volta para trás, na tentativa de tentar encontrar o seu Amigo. O seu coração acelera, e cada passo é carregado de pânico e desespero.

AMIGA
(gritando)
Ei! Para!

A Amiga tenta impedi-lo, mas não consegue acompanhar o Jovem, que está descontrolado, consumido pela tristeza e pela urgência de encontrar o Amigo que parece ter desaparecido no vento.

FADE PARA A CENA SEGUINTE

INICIO DA SEQUÊNCIA

EXT. CAMINHO DOS MOINHOS - ARCO - TARDE

O som suave, de tons GRAVES, de um clarinete pontua e mantém-se ao longo da sequência.

O Jovem caminha apressado por entre o arco de árvores. Ele chora inconsolavelmente enquanto caminha, consumido pela angústia da ideia de nunca mais encontrar o seu Amigo.

Os raios de sol filtram-se por entre os ramos das árvores, iluminando o rosto do Jovem, enquanto ele acelera ainda mais, como se o tempo em si estivesse a acabar.

EXT. CAMINHO DOS MOINHOS - PONTE - TARDE

O Jovem, em completo desespero, com a face encharcada de lágrimas, para numa ponte de madeira, cercada de natureza, com um riacho a passar por de baixo. A água flui suavemente, mas o seu coração parece um tumulto, pesado de perda e tristeza.

Desde o início, a voz do Jovem é abafada pelo som ambiente da água do riacho a BATER na encosta, pela nota constante do CLARINETE que ressoa neste momento de grande tristeza, e pelo vento que SOPRA suavemente nas árvores, misturando-se ao CANTO distante dos pássaros.

O Jovem continua a gritar, batendo com a mão na ponte de madeira, reverberando a dor que sente. A madeira treme sob o impacto de cada golpe, ecoando o seu desespero. Ele sente que as lágrimas se misturam com a água que flui abaixo, como se a natureza estivesse a lamentar junto com ele. A frustração e a dor transbordam, e o berro torna-se um clamor por ajuda, por compreensão, um eco de uma amizade perdida que agora parece inalcançável. Ele fecha-se cada vez mais.

FIM DA SEQUÊNCIA

FADE PARA A CENA SEGUINTE

EXT. SÍTIO DO CARTAXO - TARDE

O céu está nublado, com os ramos e as folhas das árvores agitadas pelas rajadas de vento. A água da Lagoa está agitada, com pequenas ondulações, refletindo um verdadeiro espelho gigante do céu - um espaço onde parece que a terra não existe, apenas uma ilusão, uma miragem.

O Jovem, triste, apoiando as costas num dos postes de madeira, agora, vestido com uma camisola cinzenta, sem aparente noção de rumo ou emoção. A sua expressão revela uma desolação profunda, como se nada o pudesse tirá-lo desse estado de incerteza e desorientação.

Ele fecha os olhos e inclina a cabeça para cima, tentando acalmar o seu espírito atormentado.

De repente, o seu olhar é novamente atraído para o mesmo Velho que viu anteriormente, sentado na barca de madeira à sua frente, olhando para a Lagoa. O Jovem demonstra uma face marcada pelo cansaço.

O Velho observa algo à distância, aparentemente, alheio à existência do Jovem, posicionado à sua beira.

VELHO

O sol vai-se pôr.

O rapaz olha para o céu e, embora esteja perto da hora

dourada, vê que ainda falta para o sol se pôr.

JOVEM

Olhe, acho que não.

O Velho olha para o céu, claramente com a mente já um pouco débil.

VELHO

Pois. Parece que não...

O rapaz cansado e em desgosto, não sabe mais o que fazer.

VELHO

Porque é que vieste para aqui?

Dá-se uma pausa de reflexão.

VELHO

(sorrindo e cantando, baixinho)

Os ramos, baloiçam, baloiçam. Sem
nunca mais voltar. Dos caminhos que
percorremos.

O rapaz põem se à vontade, sereno, ouvindo uma música aparentemente sem nexos. Mas por surpresa dele mesmo, começa a CANTAR a mesma música. O olhar dele expõe espanto. Ouve-se os sons ambiente do vento a SOPRAR na água e nas árvores.

VELHO E JOVEM

(cantando juntos, baixinho)

As ondas, baloiçam, baloiçam. Sem
nunca mais voltar. Dos caminhos que
percorremos, o que já foi, já foi.

O Velho sorri.

JOVEM

Porque é que vim parar aqui?

O Velho faz sinal com o corpo para o Jovem se aproximar. Ele inclina-se e sussurra ao ouvido do Jovem.

Vemos os dois na barca de madeira, à distância.

Enquanto o Velho sussurra ao Jovem, ouvimos o som ambiente do espaço, realçado pelo vento a SOPRAR suavemente nas folhas, pela água a ondular e por outros SONS NATURAIS que criam uma atmosfera de tranquilidade.

O Jovem emociona-se com o que o Velho lhe diz, e uma lágrima escapa-lhe.

O Velho termina o que tinha a dizer, e o Jovem afasta-se, claramente tocado pelas palavras que o Velho lhe transmitiu.

De repente a mão da FILHA do velho, uma mulher nos seus 40 anos, com cabelo comprido e vestida com roupas casuais, pousa suavemente a sua mão no ombro do pai. Nota-se no seu braço uma pulseira de pedras brancas que se assemelha exatamente à da Amiga do Jovem. Poderão ser as mesmas?

FILHA
Paizinho, vamos?

O Velho acaricia a mão da Filha, aparentemente, ambos inconscientes da presença do Jovem.

De repente, o Jovem está sozinho no Sítio do Cartaxo, sentado exatamente onde o Velho estivera, como se a interação que tivera tivesse passado apenas na sua cabeça. Ele solta um SUSPIRO.

INÍCIO DA SEQUÊNCIA

EXT. LAGOA DE MIRA - TARDE

Segue-se pelos vários sítios da zona da Lagoa de Mira por onde o Jovem e os seus amigos passam ao longo do dia. Ouvem-se as AMBIÊNCIAS do espaço, como se este estivesse vivo, com o som da água, do vento a BATER nas árvores e os RISOS que ecoam ao longe.

FIM DA SEQUÊNCIA

FADE PARA A CENA SEGUINTE

EXT. SÍTIO DO CARTAXO - TARDE

O Jovem, ressoando na sua expressão o turbilhão de emoções que teve até chegar a este ponto, chega junto ao Sítio do Cartaxo e vê um monte de pedras. Só que, desta vez, ele tira apenas uma pedra. Sem que nos apercebamos, a camisola cinzenta que vestia agora é azul. Ele observa a pedra com curiosidade e sorri. Depois, desce as escadas para o porto de barcas.

Ele senta-se numa das barcas, sereno, a acalmar a sua mente, a RESPIRAR profundamente.

Levanta-se como se a preparar para, mais uma vez, atirar a pedra à água. Mas hesita. Ele olha para a pedra e acaricia-a com o polegar.

O Jovem muda de ideias e pousa a pedra na barca.

Calmo, o Jovem, aproxima-se da ponta da barca, molha a mão na lagoa, onde a água está completamente tranquila, e sorri.

A atenção do Jovem é suavemente desviada por algo que vê à distância. O seu olhar fixa-se, e o seu corpo responde, levantando-se na barca. Ele caminha, balançando-se entre as

barcas atracadas naquele sítio. Abaixando-se e contorcendo-se entre os postes e os cabos, dirige-se a um poste de madeira na ponta do porto para ter uma melhor perspectiva do que tanto atrai o seu olhar curioso.

Ele apoia a mão no poste de madeira e observa em SILÊNCIO. O som suave da água a BATER nos postes dos passadiços mistura-se ao MURMÚRIO do vento, que sacode as canas e a vegetação ao redor da Lagoa. O seu rosto ilumina-se com um sorriso nostálgico e de alívio, um sorriso carregado de saudade e de lembranças distantes. Lágrimas começam a escorrer-lhe pelos olhos.

O Jovem vê-se a si mesmo ao lado do seu Amigo, sentados num passadiço de madeira, no meio da Lagoa. Ambos sorriem admirando a paisagem e aproveitando aquele momento juntos.

Ouvem-se, muito suavemente, umas notas AGUDAS e GRAVES, simples, tocadas por um clarinete, sobreposto pelas AMBIÊNCIAS do espaço.

Com ambos apoiando as costas um no outro no passadiço e as pernas a balançar para trás e para a frente, CONVERSAM e RIEM-SE, aproveitando o momento sereno.

Ambos reconhecem a profundidade da sua amizade e o que aquele momento significa para eles, por mais breve e simples que seja. Uma amizade que não se tornaria a ser, mas sempre esteve, presente.

O Jovem, no cais, sorri, emocionado, ao ver aquilo de mais precioso.

AMIGA

Ei!

Ele vira a cabeça para ver quem é.

O ciclo recomeça.

FADE OUT.

FIM

Apêndice C – Guião Técnico

LAÇOS QUE O TEMPO NÃO ROMPE
Guião Técnico

por

Tomás Travelho

tomas.travelho@ubi.pt

FADE IN:

EXT. SÍTIO DO CARTAXO - DIA

1.1. P.M. - FIXO - PICADO

PARTE LATERAL DA BARCA

(PLANO MÉDIO DA BARCA)

A água está calma, mostrando o reflexo das nuvens no céu de uma manhã luminosa. O som do vento a BATER nas folhas das árvores e o GRASNAR dos patos na Lagoa ouvem-se à distância. A água é subitamente agitada por uma pedra atirada por um JOVEM, sentado numa das barcas do pequeno porto do Sítio do Cartaxo. Um lugar que abriga um pequeno porto de onde partem as barcas para navegar na Lagoa, coberto por postes de madeira que sustentam uma pequena barraca cercada de vegetação e um caminho pedonal com objetos espalhados entre a vegetação. A água torna-se mais turva à medida que mais pedras são atiradas à Lagoa.

1.2. P.G. - FIXO - LATERAL

O Jovem, aparentemente entre os seus 18 e 20 anos, vestido com uma camisola azul, umas calças de ganga, sapatilhas e meias brancas, levanta-se e atira as pedras que tem na mão de uma só vez, com uma expressão de ligeira frustração no rosto. A agitação na água é acompanhada pelo som dos salpicos quando as pedras BATEM na superfície.

1.3. P.M. - TRAVELLING - PICADO

TRAVELLING - CENTRANDO E FOCANDO SEMPRE A FACE DO JOVEM

(CASO O MOVIMENTO NÃO RESULTE, DIVIDE-SE O PLANO EM DOIS PLANOS)

Mais calmo, o Jovem, aproxima-se da ponta da barca e olha para o reflexo da sua mão, sem emoção. Ele tenta tocar na água com o dedo, mas a superfície está agitada.

A atenção do Jovem é suavemente desviada por algo que vê à distância.

1.4. P.G. - DOLLY - TRASEIRO

DOLLY (DIREITA PARA A ESQUERDA)

O seu olhar fixa-se, e o seu corpo responde, levantando-se na barca. Ele caminha, balançando-se entre as barcas atracadas naquele sítio. Abaixando-se e contorcendo-se entre os postes e os cabos, dirige-se a um poste de madeira na ponta do porto para ter uma melhor perspectiva do que tanto atrai o seu olhar curioso.

Created using Celtx

1.5. P.C. - TRAVELLING - FRONTAL**(FOCADO NA FACE DO JOVEM. ELE ESTÁ EM PLANO MÉDIO)**

Ele apoia a mão no poste de madeira e observa em SILÊNCIO. O som suave da água a BATER nos postes dos passadiços mistura-se ao MURMÚRIO do vento, que sacode as canas e a vegetação ao redor da Lagoa. O seu rosto ilumina-se com um sorriso nostálgico, um sorriso carregado de saudade e de lembranças distantes, como se algo ali o transportasse a um tempo passado.

(O PLANO FAZ UM LIGEIRO MOVIMENTO DA ESQUERDA PARA A DIREITA, REVELANDO A AMIGA POR DE TRÁS DO JOVEM. O FOCO AGORA É NA AMIGA)

A voz da sua AMIGA ouve-se por de trás.

AMIGA

Ei!

A sua atenção é interrompida pela voz que ouve atrás de si. Uma jovem, aparentemente da mesma idade, vestida com uma camisola de malha laranja, calças de ganga, sapatilhas brancas, uma pulseira de pedras brancas no seu braço direito, apoiada num poste de madeira no porto de barcas. Ela sorri.

AMIGA

Anda! Acho que ainda o vamos conseguir apanhar.

JOVEM

(frustrado)

Espera aí!

Ele continua a olhar para o sítio, mas o que ele viu já não está lá. A Amiga sorri.

(O FOCO VOLTA PARA O JOVEM)

AMIGA

(levantando-se e afastando-se ligeiramente do sítio)

Olha eu vou indo quer queiras quer não.

Com a amiga a afastar-se, ele continua frustrado, ainda a observar atentamente algo à sua frente. O som do vento a SACUDIR as canas é ouvido ao longe.

AMIGA

Anda!

O Jovem solta um RISO pela insistência da amiga e a frustração desaparece.

1.6. P.G. - DOLLY - TRASEIRO**DOLLY (ESQUERDA PARA A DIREITA)**

Ele apressa-se, passando por entre as barcas, subindo uma escada de madeira para sair do porto, e corre em direção à amiga, que o espera parada no meio do caminho alcatroado. No entanto, ele tropeça enquanto corre.

AMIGA
(rindo-se)
Cuidado!

Os dois riem-se do incidente e continuam a sua caminhada.

FADE PARA A CENA SEGUINTE

INT. BALNEÁRIO ABANDONADO - DIA

2.1. P.C. - FIXO - FRONTAL

O Jovem e a Amiga conversam um com o outro num balneário abandonado ao lado da Lagoa. Estão em lados opostos do espaço, divididos por uma entrada que dá para o exterior. O Jovem está posicionado com vista para o exterior, com os braços cruzados, enquanto a Amiga está de pé, numa posição confortável. Os dois conversam casualmente.

JOVEM
(sorrindo)
E não te lembravas do nome dele?

2.2. P.M. - FIXO - PERFIL - AMIGA

AMIGA
Claro. Só nos encontrámos uma noite e mesmo assim ele nem me deu tempo de dizer adeus.

JOVEM
Tens de ter só cuidado em não aproveitares esses momentos e mais tarde dizeres-me que podias ter tido uma abordagem diferente.

2.3. P.M. - FIXO/PUSH IN - PERFIL - JOVEM

AMIGA
(rindo-se)
Nunca vai acontecer. Eu é que diria o mesmo de ti.

JOVEM
(sorrindo)
Sim, sim. Tenta, tenta.

Created using Celtx

(NESTE MOMENTO FAZ-SE UM PUSH IN, LENTO, NA FACE DO JOVEM)

O Jovem olha para baixo com os braços cruzados. A VOZ da amiga torna-se abafada, incompreensível. Ele olha atentamente para os seus sapatos a rasparem no chão. Ouve-se um SOM agudo, distante. O som das AMBIÊNCIAS da Lagoa e do RASPAR dos sapatos no chão sobrepõem-se à VOZ abafada da Amiga.

(O SOM DOS SAPATOS É QUASE COMO UM EFEITO SLOW MOTION)

De repente, as mãos de uma pessoa cobrem os olhos do Jovem. Ele não se sobressalta, o que indica que conhece essa pessoa e já pressentia a sua chegada.

2.4. P.A. - FIXO - PERFIL - JOVEM

O rapaz misterioso sussurra ao ouvido do Jovem.

AMIGO
(cantando e sussurrando)
Qual é a coisa, qual é ela, a amiga
dele não se cala.

O Jovem solta um sorriso.

2.5. P.C. - FIXO - FRONTAL

(É O MESMO ENQUADRAMENTO QUE O 2.1.)

JOVEM
Ok, já podes parar.

Sabendo bem quem está a falar para ele ao ouvido, ele remove as mãos que lhe cobrem os olhos. O AMIGO, da mesma idade, com feições atraentes, vestido com uma t-shirt branca, calças de fato treino cinzentas e sapatilhas, revela-se, escondido na casa de banho por de trás do Jovem, agora com o olhar descoberto.

O Amigo, descontraído, apoia o braço no pescoço do Jovem, que cruza os braços.

AMIGA
(preocupada)
Onde é que estiveste? Eu ainda
apanhei-o ao pé das barcas. Estava a
ver que o ias levar para longe.

AMIGO
Calma, "chill" não é preciso fazeres
drama. Ele consegue se safar. Teve
sorte que não era eu a apanhá-lo mas
"I mean kinda" que o apanhei.

A Amiga, farta do Amigo.

AMIGA
(para o Jovem)
Como é que o agentas?

JOVEM
Eu não sei. Simplesmente... aguento.
(sorrindo)
Eu aguento-te sempre todos os dias.

O Amigo gesticula um "mic drop".

AMIGO
BUM!

AMIGA
(rindo-se)
Ai vocês os dois, sinceramente.

A Amiga começa a caminhar em frente.

AMIGA (CONT.)
Andem lá. Se vocês não vierem comigo
ainda se perdem ou caem por aí numa
valeta.

AMIGO
Awww. A mãezinha preocupa-se muito com
os seus bebês.

Enquanto caminha, de costas para eles, a Amiga mostra-lhes o
dedo do meio.

Os dois rapazes dão um pequeno RISO.

AMIGO
Vês. Acerta sempre.

O Jovem sorri enquanto o Amigo tira o braço do seu pescoço e
prepara-se para caminhar em direção à Amiga.

O Jovem hesita.

2.6. P.M. - FIXO - FRONTAL - OVER THE SHOULDER DO AMIGO

(FOCO NA FACE DO JOVEM)

JOVEM
Ei. Está tudo bem?

AMIGO
Ya, ya. Tudo. Olha desculpa ter-te
deixado para trás. Juro que foi sem
querer...

2.7. P.M. - FIXO - FRONTAL - OVER THE SHOULDER DO JOVEM

(FOCO NA FACE DO AMIGO)

JOVEM
(interrompendo)
Não, não. A sério, tudo bem.

O Amigo dá um sorriso de alívio.

AMIGO
"Cool".

O Amigo levanta os polegares e começa a andar rápido em direção à Amiga.

AMIGO (CONT.)
Vamos lá. Já sabes que o que gostaria
de fazer era ficar aqui para pô-la
mais irritada.
(para a amiga)
Ei! Espera aí.

O Jovem sorri e prepara-se para correr com ele, mas algo chama a sua atenção. Ouve-se o vento a SOPRAR nos ramos das árvores.

2.8. P.G. - FIXO - FRONTAL

(PLANO SUBJETIVO DO JOVEM)

Ele olha para o exterior e vê um VELHO, nos seus 70 anos, agasalhado com roupas de tons acastanhados, a admirar a paisagem, sereno, aparentemente sem consciência da presença dos jovens naquele sítio.

2.9. P.M. - FIXO - PERFIL - JOVEM

O Jovem pressente algo, olhando curioso sem grande emoção.

AMIGO
(gritando à distância)
Ei! Anda lá!

Ao ouvir o amigo, o Jovem lança um último olhar para o Velho e deixa aquele lugar para se juntar aos seus amigos, sorrindo.

FADE PARA A CENA SEGUINTE

INÍCIO DA SEQUÊNCIA

EXT. PARQUE DE MERENDAS - DIA

3.1. P.C. - TRACKING SHOT - FRONTAL

Created using Celtx

7.

O som suave, de tons AGUDOS, de um clarinete pontua e mantém-se ao longo da sequência.

O trio caminha pela vegetação, rodeados por chorões, árvores e vegetação verde de primavera. Os amigos CONVERSAM, RIEM-SE e divertem-se enquanto caminham.

3.2. P.C. - TRAVELLING - FRONTAL

O trio está sentado numa mesa, onde o vento SOPRA contra os ramos das árvores. Cada um segura uma flor branca e vão retirando as pétalas das mesmas. Todos se RIEM.

EXT. CAMINHO DOS MOINHOS - ARCO - TARDE

3.3. P.C. - TRACKING SHOT - FRONTAL

Os três caminham juntos numa reta, onde as árvores formam um arco por cima deles. O Amigo desafia os outros dois para uma corrida de apanhada.

AMIGO
(para a amiga)
Ok. Já sabes o que eu vou dizer.

AMIGA
(exausta)
Oh, por favor, não.

O Amigo toca no ombro da Amiga.

AMIGO
(gritando)
És tu!

Os dois rapazes começam a correr, a GRITAR, enquanto a Amiga fica para trás.

EXT. CAMINHO DOS MOINHOS - PONTE - TARDE

3.4. P.C. - WHIP PAN - FRONTAL PARA TRASEIRO

Os dois rapazes correm e chegam junto à Lagoa.

O Amigo ultrapassa o Jovem.

O Jovem sorri, sabendo que não conseguirá acompanhar a pedalada do seu amigo.

FIM DA SEQUÊNCIA

FADE PARA A CENA SEGUINTE

EXT. SÍTIO DO CARTAXO - DIA

4.1. P.M. - TRAVELLING - PERFIL

Created using Celtx

(SEGUE-SE O JOVEM, DA ESQUERDA PARA A DIREITA EM PLANO MÉDIO ATÉ ELE NOTAR O MONTE DE PEDRAS)

O Jovem, claramente cansado da corrida, caminha ao longo do caminho junto à Lagoa, até chegar perto do Sítio do Cartaxo, sorrindo.

(QUANDO O JOVEM OLHA PARA O MONTE, O PLANO FAZ UMA ROTAÇÃO DE NOVENTA GRAUS, DO LADO DIREITO DO JOVEM, PARA MOSTRÁ-LO EM PERFIL)

A sua caminhada para quando avista um pequeno monte de pedras brancas pousado na relva, à frente de um passadiço de madeira.

(DE SEGUIDA O PLANO DESCE, ATÉ FICAR AO NÍVEL DO MONTE DE PEDRAS, SEMPRE EM PERFIL. ENQUANTO ESTÁ FORA DE CAMPO, O JOVEM TROCA DE CAMISOLA)

O Jovem pega em várias pedras do monte e, sem que nos demos conta, agora veste uma camisola bege. Ele observa as pedras com curiosidade e sorri. Dirige-se então ao porto de barcas, aproveitando o tempo que tem até a Amiga o apanhar, para atirar algumas pedras à água.

O ciclo recomeça.

INÍCIO DA SEQUÊNCIA

EXT. SÍTIO DO CARTAXO - DIA

5.1. P.M. - FIXO - PICADO

O som suave, de tons AGUDOS sobrepostos com tons GRAVES, de um clarinete pontua e mantém-se ao longo da sequência.

O Jovem atira as pedras para a água, ouvindo-se o som alto dos SALPICOS.

5.2. P.C. - TRAVELLING - FRONTAL

(IGUAL AO 1.5., COM ROUPAS DIFERENTES)

Ele olha para algo à distância.

A Amiga chama-o, agora com uma camisola violeta, com um visual diferente.

AMIGA

Ei!

A cena repete-se várias vezes. A cada repetição destes eventos, as roupas dos dois personagens mudam. O som dos SALPICOS intensifica-se, e começa-se a ouvir gradualmente uma RESPIRAÇÃO profunda e pesada do Jovem, como se estivesse a tentar acalmar-se. Ambos os sons criam quase um ritmo entre

Created using Celtx

si.

INT. BALNEÁRIO ABANDONADO - DIA

5.3. G.P. - FIXO - PERFIL

(GRANDE PLANO DOS SAPATOS)

O Jovem RASPA as suas sapatilhas no chão, e o som ecoa mais alto desta vez. Mantêm-se os sons dos SALPICOS e da RESPIRAÇÃO.

5.4. P.A. - FIXO - PERFIL

(PLANO APROXIMADO DO OUVIDO DO JOVEM)

O Amigo cobre os olhos do Jovem com as suas mãos, mas, ao contrário das outras mudanças, a roupa do Amigo permanece a mesma ao longo da sequência.

AMIGO

Qual é a coisa, qual é ela...

5.5. P.A. - TRACKING SHOT - TRASEIRO

(O PLANO ESTÁ FOCADO NA MÃO DA AMIGA)

A Amiga levanta o dedo do meio.

EXT. PARQUE DE MERENDAS - DIA

5.6. P.C. - TRACKING SHOT - FRONTAL

O trio caminha pelo parque de merendas, todos vestidos com roupas diferentes, exceto o Amigo. Os sons dos SALPICOS e da RESPIRAÇÃO mantêm-se e aumentam de ritmo.

Eles RIEM-SE e brincam enquanto caminham.

EXT. PARQUE DE MERENDAS - TARDE

5.7. P.C. - TRAVELLING - FRONTAL

O trio está sentado numa mesa de pedra, com roupas diferentes. Ao fundo, ouve-se o som da RESPIRAÇÃO e dos SALPICOS.

Cada um segura uma flor branca na mão.

EXT. CAMINHO DOS MOINHOS - ARCO - TARDE

5.8. P.C. - TRACKING SHOT - FRONTAL

O ritmo dos SALPICOS e da RESPIRAÇÃO diminui. Os três caminham sob o arco formado pelas árvores, todos com roupas diferentes, exceto o Amigo. O Amigo mete-se na brincadeira

Created using Celtx

com os outros, fazendo-os RIR. O Jovem sorri, e a Amiga sorri, revirando os olhos.

EXT. CAMINHO DOS MOINHOS - PONTE - TARDE

5.9. P.M. - TRACKING SHOT - PERFIL

Os dois rapazes caminham pelo caminho. O Amigo, ainda com a mesma roupa, olha para o Jovem, sorrindo.

O Jovem retribui o sorriso, quase nostálgico, agora vestido com uma camisola vermelha.

Os sons dos SALPICOS e da RESPIRAÇÃO começam a diminuir.

EXT. SÍTIO DO CARTAXO - DIA

5.10. G.P. - FIXO - PERFIL

O Jovem atira as pedras para a água, produzindo o último som de SALPICO que ouvimos na sequência. Solta um GRITO.

Ele está sentado na barca, EXPIRANDO profundamente. Gradualmente, ele acalma-se, e a RESPIRAÇÃO perde a intensidade.

Ouve-se o som do vento a SOPRAR nos ramos e folhas do chorão, enquanto o Jovem solta o seu último suspiro.

FIM DA SEQUÊNCIA

FADE PARA A CENA SEGUINTE

EXT. CHORÃO - DIA

6.1. P.G. - PUSH IN - LATERAL

O trio está sentado numa mesa de pedra, relaxados, desfrutando da vista debaixo do chorão, com os pés apoiados nos bancos de pedra.

O Jovem, vestido com uma camisola vermelha, está de costas para o Amigo, com as cabeças de ambos apoiadas nos ombros um do outro. A Amiga está encostada ao lado dos dois, vestida com uma camisola verde.

O Jovem exhibe um sorriso afetuoso no rosto.

O Amigo observa calmamente o chorão.

AMIGA

Sabem quantos anos é que este chorão
poderá ter?

JOVEM
(sorrindo)
Cinco mil.

O Amigo e a Amiga soltam um RISO.

AMIGO
(sorrindo)
Xi. Também nem deve ser assim tanto.

AMIGA
Tu sabes lá, pode ser ainda mais
velho.

O Amigo sorri e começa a admirar a imensidão da árvore.

AMIGO
Mas te digo uma coisa: para ser assim
tão grande, deve ter passado por
muito.

O Jovem olha para cima, com atenção, ouvindo ao que o Amigo diz.

AMIGO (CONT.)
Eu lembro-me de ouvir uma história de
mitologia na aula. Honestamente, não
me lembro da história completa, mas
lembro-me da parte em que havia este
Orfeu que levou ramos desta árvore
para salvar Eurídice.

JOVEM
(sorrindo)
Tiraste essa do cu.

AMIGA
Espera, não era uma lira?

AMIGO
O quê?

JOVEM
(rindo-se)
O que ele levava.

A Amiga e Jovem soltam um RISO.

6.2. P.M. - FIXO - PICADO - AMIGO

AMIGO
(sorrindo)
Opa, prontos, pensava que era um ramo.
(faz uma pausa e ri-se)
Ok, "fine" é uma lira.
(pausa)

Created using Celtx

Mas imagina que ele leva um destes ramos, e se calhar a lira pode ter tido o mesmo sentido. Eu não sei se porque é que ele levou a lira. Para mim, se calhar, seria para se lembrar de Eurídice.

6.3. P.M. - FIXO - PICADO - JOVEM

AMIGO (CONT.)

Eles poderiam estar sentados neste mesmo sítio, a olhar e a ouvir a música neste chorão e a desfrutarem as melhores das memórias.

(pausa)

Então, quando ele foi salvá-la, levou a lira e a música com ele. Para não se perder no caminho.

O Jovem fica com uma expressão serena, refletindo sobre o que o Amigo acabou de dizer.

Ele sorri e, com o dedo indicador, fechando um dos olhos para ver melhor, traça o caminho desde a raiz aos ramos do chorão.

JOVEM

(murmurando)

E vai, vai, vai, vai, vai...

6.4. P.M. - FIXO - CONTRA ZENITAL

O Jovem fica a olhar para a sua mão aberta, suspensa no ar, vendo a luz do sol a bater nos ramos da árvore por entre os dedos.

A mão do Amigo aparece suspensa no ar também, aproximando-se da mão do Jovem. Ambos olhando por entre os dedos.

A Amiga junta-se a eles, pondo a sua mão suspensa também. Ouve-se o som do vento a SOPRAR nos ramos do chorão.

FADE PARA A CENA SEGUINTE

EXT. CAMINHO DOS MOINHOS - ARCO - TARDE

7.1. P.M. - TRACKING SHOT - FRONTAL

(SEGUE-SE OS TRÊS AMIGOS)

O Jovem caminha com os seus amigos, RINDO e COMENTANDO o que a Amiga lhe diz. O diálogo é sobreposto por notas constantes de um clarinete enquanto o trio avança no seu caminho.

O Jovem, sorrindo, olha para o seu Amigo.

O Amigo sorri de volta, mas já não está tão animado. Uma

Created using Celtx

expressão pensativa surge no seu rosto, como se algo triste estivesse prestes a acontecer.

AMIGO
(sorrindo para a amiga)
Ok, já sabes o que eu vou dizer.

AMIGA
(exausta)
Oh, não, por favor.

O Amigo toca no ombro da Amiga.

AMIGO
(gritando)
És tu!

(O PLANO FAZ UM PUSH IN, PONDO A AMIGA FORA DE CAMPO, ENQUANTO VEMOS OS DOIS AMIGOS A AFASTAREM-SE)

Os dois rapazes começam a correr, gritando, enquanto a Amiga fica para trás.

EXT. CAMINHO DOS MOINHOS - CHORÕES - TARDE

7.2. P.M. - TRAVELLING - PERFIL

Os dois rapazes caminham felizes por entre os chorões, trocando sorrisos e olhares de cumplicidade.

O passo do Jovem acelera, ultrapassando o seu Amigo, que fica para trás.

7.3. P.M. - TRACKING SHOT - TRASEIRO

Subitamente, ouve-se o som forte do vento a SOPRAR nos ramos dos chorões ao longo do caminho. Os tons do espaço tornam-se mais monótonos e secos. O Jovem nota esta mudança súbita, olhando com estranheza e preocupação ao seu redor.

Ele olha para trás e vê que o seu Amigo já não está com ele; desapareceu. A preocupação cresce dentro dele. O seu olhar não descansa enquanto não encontra o seu Amigo.

7.4. P.M. - FIXO - FRONTAL - AMIGA

(O PLANO COMEÇA COM A AMIGA LONGE, FORA DE FOCO. ELA FICA FOCADA NO PLANO QUANDO CHEGA A PLANO MÉDIO)

Nesse momento, a sua Amiga chega ao local. A Amiga começa a FALAR com ele, com uma expressão de preocupação. O som do vento a BATER nas árvore torna-se mais forte, dominando a cena por completo.

7.5. P.M. - TRACKING SHOT - FRONTAL - JOVEM

Created using Celtx

(CONTINUAÇÃO DO PLANO 7.3.)

O Jovem não consegue acreditar no que a Amiga lhe diz. A sua expressão congela numa face constante de tristeza enquanto abana a cabeça ligeiramente, mas de forma insistente, em negação.

(DÁ-SE UM TRACKING FRONTAL DO JOVEM)

Desesperado, o Jovem começa a caminhar, de volta para trás, na tentativa de tentar encontrar o seu Amigo. O seu coração acelera, e cada passo é carregado de pânico e desespero.

AMIGA
(gritando)
Ei! Para!

A Amiga tenta impedi-lo, mas não consegue acompanhar o Jovem, que está descontrolado, consumido pela tristeza e pela urgência de encontrar o Amigo que parece ter desaparecido no vento.

FADE PARA A CENA SEGUINTE

INICIO DA SEQUÊNCIA

EXT. CAMINHO DOS MOINHOS - ARCO - TARDE

7.6. P.G. - DOLLY - LATERAL**(ESQUERDA PARA A DIREITA)**

O som suave, de tons GRAVES, de um clarinete pontua e mantém-se ao longo da sequência.

O Jovem caminha apressado por entre o arco de árvores. Ele chora inconsolavelmente enquanto caminha, consumido pela angústia da ideia de nunca mais encontrar o seu Amigo.

Os raios de sol filtram-se por entre os ramos das árvores, iluminando o rosto do Jovem, enquanto ele acelera ainda mais, como se o tempo em si estivesse a acabar.

EXT. CAMINHO DOS MOINHOS - PONTE - TARDE

7.7. P.G. - PUSH IN - FRONTAL**(COM FOCO NO JOVEM)**

O Jovem, em completo desespero, com a face encharcada de lágrimas, para numa ponte de madeira, cercada de natureza, com um riacho a passar por de baixo. A água flui suavemente, mas o seu coração parece um tumulto, pesado de perda e tristeza.

O Jovem continua a gritar, batendo com a mão na ponte de

Created using Celtx

madeira, reverberando a dor que sente. A madeira treme sob o impacto de cada golpe, ecoando o seu desespero. Ele sente que as lágrimas se misturam com a água que flui abaixo, como se a natureza estivesse a lamentar junto com ele. A frustração e a dor transbordam, e o berro torna-se um clamor por ajuda, por compreensão, um eco de uma amizade perdida que agora parece inalcançável. Ele fecha-se cada vez mais.

7.8. P.A. - FIXO - PICADO

(PLANO DO REFLEXO DA ÁGUA)

Desde o início, a voz do Jovem é abafada pelo som ambiente da água do riacho a BATER na encosta, pela nota constante do CLARINETE que ressoa neste momento de grande tristeza, e pelo vento que SOPRA suavemente nas árvores, misturando-se ao CANTO distante dos pássaros.

FIM DA SEQUÊNCIA

FADE PARA A CENA SEGUINTE

EXT. SÍTIO DO CARTAXO - TARDE

8.1. P.M. - TRAVELLING - PERFIL

O céu está nublado, com os ramos e as folhas das árvores agitadas pelas rajadas de vento. A água da Lagoa está agitada, com pequenas ondulações, refletindo um verdadeiro espelho gigante do céu - um espaço onde parece que a terra não existe, apenas uma ilusão, uma miragem.

O Jovem, triste, apoiando as costas num dos postes de madeira, agora, vestido com uma camisola cinzenta, sem aparente noção de rumo ou emoção. A sua expressão revela uma desolação profunda, como se nada o pudesse tirá-lo desse estado de incerteza e desorientação.

Ele fecha os olhos e inclina a cabeça para cima, tentando acalmar o seu espírito atormentado.

(NESTE MOMENTO, O PLANO DESCE, MOSTRANDO O VELHO)

De repente, o seu olhar é novamente atraído para o mesmo Velho que viu anteriormente, sentado na barca de madeira à sua frente, olhando para a Lagoa. O Jovem demonstra uma face marcada pelo cansaço.

O Velho observa algo à distância, aparentemente, alheio à existência do Jovem, posicionado à sua beira.

8.2. P.C. - FIXO/PUSH IN - FRONTAL

VELHO
O sol vai-se pôr.

Created using Celtx

O rapaz olha para o céu e, embora esteja perto da hora dourada, vê que ainda falta para o sol se pôr.

JOVEM

Olhe, acho que não.

O Velho olha para o céu, claramente com a mente já um pouco débil.

VELHO

Pois. Parece que não...

O rapaz cansado e em desgosto, não sabe mais o que fazer.

VELHO

Porque é que vieste para aqui?

Dá-se uma pausa de reflexão.

VELHO

(sorrindo e cantando, baixinho)
Os ramos, baloiçam, baloiçam. Sem
nunca mais voltar. Dos caminhos que
percorremos.

(NESTE MOMENTO, DÁ-SE UM PUSH IN)

O rapaz põem se à vontade, sereno, ouvindo uma música aparentemente sem nexos. Mas por surpresa dele mesmo, começa a CANTAR a mesma música. O olhar dele expõe espanto. Ouve-se os sons ambiente do vento a SOPRAR na água e nas árvores.

VELHO E JOVEM

(cantando juntos, baixinho)
As ondas, baloiçam, baloiçam. Sem
nunca mais voltar. Dos caminhos que
percorremos, o que já foi, já foi.

O Velho sorri.

JOVEM

Porque é que vim parar aqui?

8.3. P.G. - FIXO - TRASEIRO

O Velho faz sinal com o corpo para o Jovem se aproximar. Ele inclina-se e sussurra ao ouvido do Jovem.

Vemos os dois na barca de madeira, à distância.

Enquanto o Velho sussurra ao Jovem, ouvimos o som ambiente do espaço, realçado pelo vento a SOPRAR suavemente nas folhas, pela água a ondular e por outros SONS NATURAIS que criam uma atmosfera de tranquilidade.

8.4. P.M. - FIXO/PUSH IN - PERFIL

Created using Celtx

O Jovem emociona-se com o que o Velho lhe diz, e uma lágrima escapa-lhe.

O Velho termina o que tinha a dizer, e o Jovem afasta-se, claramente tocado pelas palavras que o Velho lhe transmitiu.

(DÁ-SE O PUSH IN)

De repente a mão da FILHA do velho, uma mulher nos seus 40 anos, com cabelo comprido e vestida com roupas casuais, pousa suavemente a sua mão no ombro do pai. Nota-se no seu braço uma pulseira de pedras brancas que se assemelha exatamente à da Amiga do Jovem. Poderão ser as mesmas?

FILHA
Paizinho, vamos?

O Velho acaricia a mão da Filha, aparentemente, ambos inconscientes da presença do Jovem.

8.5. P.G. - FIXO - LATERAL

De repente, o Jovem está sozinho no Sítio do Cartaxo, sentado exatamente onde o Velho estivera, como se a interação que tivera tivesse passado apenas na sua cabeça. Ele solta um SUSPIRO.

INÍCIO DA SEQUÊNCIA

EXT. LAGOA DE MIRA - TARDE

(ESTABLISHING SHOTS DOS VÁRIOS ESPAÇOS POR ONDE OS AMIGOS CAMINHAM)

Segue-se pelos vários sítios da zona da Lagoa de Mira por onde o Jovem e os seus amigos passam ao longo do dia. Ouvem-se as AMBIÊNCIAS do espaço, como se este estivesse vivo, com o som da água, do vento a BATER nas árvores e os RISOS que ecoam ao longe.

FIM DA SEQUÊNCIA

FADE PARA A CENA SEGUINTE

EXT. SÍTIO DO CARTAXO - TARDE

9.1. P.M. - TRAVELLING - PERFIL

(SEGUIMOS O JOVEM DA DIREITA PARA A ESQUERDA)

(O PLANO SEGUE O MESMO MOVIMENTO QUE O 4.1., SÓ QUE AGORA, O PLANO APROXIMA-SE DO MONTE DE PEDRAS PELO LADO ESQUERDO DO JOVEM)

O Jovem, ressoando na sua expressão o turbilhão de emoções que teve até chegar a este ponto, chega junto ao Sítio do

Created using Celtx

Cartaxo e vê um monte de pedras. Só que, desta vez, ele tira apenas uma pedra. Sem que nos apercebamos, a camisola cinzenta que vestia agora é azul. Ele observa a pedra com curiosidade e sorri. Depois, desce as escadas para o porto de barcas.

9.2. P.M. - TRAVELLING - PERFIL

(SE O MOVIMENTO NÃO FUNCIONAR, DIVIDE-SE O PLANO EM DOIS PLANOS)

(O PLANO ESTÁ FIXO. O JOVEM ENTRA NO FOCO QUANDO CHEGA À BARCA)

Ele senta-se numa das barcas, sereno, a acalmar a sua mente, a RESPIRAR profundamente.

(O PLANO SEGUE, EM PERFIL, A CABEÇA DO JOVEM, SEMPRE CENTRADO NELA)

Levanta-se como se a preparar para, mais uma vez, atirar a pedra à água. Mas hesita. Ele olha para a pedra e acaricia-a com o polegar.

(O PLANO SEGUE A MÃO DO JOVEM A POUSAR A PEDRA NA BARCA)

O Jovem muda de ideias e pouisa a pedra na barca.

9.3. P.M. - FIXO - PICADO

Calmo, o Jovem, aproxima-se da ponta da barca, molha a mão na lagoa, onde a água está completamente tranquila, e sorri.

9.4. P.M. - TRAVELLING - FRONTAL

(O PLANO SEGUE, FRONTALMENTE, O JOVEM ENQUANTO ELE CAMINHA PELAS BARCAS, SEMPRE COM O PLANO CENTRADO NO JOVEM)

A atenção do Jovem é suavemente desviada por algo que vê à distância. O seu olhar fixa-se, e o seu corpo responde, levantando-se na barca. Ele caminha, balançando-se entre as barcas atracadas naquele sítio. Abaixando-se e contorcendo-se entre os postes e os cabos, dirige-se a um poste de madeira na ponta do porto para ter uma melhor perspectiva do que tanto atrai o seu olhar curioso.

(O PLANO TORNA-SE FIXO QUANDO O JOVEM ENCOSTA-SE AO POSTE DE MADEIRA)

Ele apoia a mão no poste de madeira e observa em SILÊNCIO. O som suave da água a BATER nos postes dos passadiços mistura-se ao MURMÚRIO do vento, que sacode as canas e a vegetação ao redor da Lagoa. O seu rosto ilumina-se com um sorriso nostálgico e de alívio, um sorriso carregado de saudade e de lembranças distantes. Lágrimas começam a escorrer-lhe pelos olhos.

9.5. P.G. - PUSH IN - FRONTAL

O Jovem vê-se a si mesmo ao lado do seu Amigo, sentados num passadiço de madeira, no meio da Lagoa. Ambos sorriem admirando a paisagem e aproveitando aquele momento juntos.

Ouvem-se, muito suavemente, umas notas AGUDAS e GRAVES, simples, tocadas por um clarinete, sobreposto pelas AMBIÊNCIAS do espaço.

Com ambos apoiando as costas um no outro no passadiço e as pernas a balançar para trás e para a frente, CONVERSAM e RIEM-SE, aproveitando o momento sereno.

Ambos reconhecem a profundidade da sua amizade e o que aquele momento significa para eles, por mais breve e simples que seja. Uma amizade que não se tornaria a ser, mas sempre esteve, presente.

9.6. P.M. - PUSH IN - FRONTAL

(O PUSH IN PARA, QUANDO CHEGAMOS A UM GRANDE PLANO DA FACE DO JOVEM)

O Jovem, no cais, sorri, emocionado, ao ver aquilo de mais precioso.

AMIGA

Ei!

Ele vira a cabeça para ver quem é.

O ciclo recomeça.

FADE OUT.

FIM

Apêndice D – Diálogo Alternativo da Cena 06

16.

PLANO B - CHORÃO

INT. BALNEÁRIO - TARDE

Ouve-se a CHUVA a cair intensamente lá fora com o som de GOTAS a pingar do teto do balneário. O chão está molhado, e há um cheiro a humidade no ar. Os três amigos estão encostados a uma barreira com vista para o exterior.

JOVEM
(rindo-se. Fala para a amiga)
Estava a ver que te ias encharcar toda.

AMIGA
(sacudindo os braços)
E eu a pensar que ia ser só um chuvisco.

AMIGO
(sorrindo, olhando em volta)
Bem, ao menos encontrámos abrigo, né.
Que sítio mais estranho...

O Amigo observa as paredes desgastadas. Há um eco leve sempre que falam.

JOVEM
(cruzando os braços)
Já ninguém deve usar isto há décadas.

AMIGA
(sorrindo)
Tu sabes lá, pode ser ainda mais velho. Séculos.

O Amigo percorre o olhar pelo teto manchado da humidade, depois suspira e encosta-se ao lado do Jovem, pensativo.

AMIGO
Mas te digo uma coisa: para estar assim, de certeza que já viu muita coisa.

O Jovem olha para o Amigo, curioso.

AMIGO (CONT.)
Eu lembro-me de ouvir uma história de mitologia na aula. Honestamente, não me lembro da história completa, mas lembro-me da parte em que havia este Orfeu que levou ramos de uma árvore para salvar Eurídice.

Created using Celtx

JOVEM
(sorrindo)
Tiraste essa do saco.

AMIGA
Espera, não era uma lira?

AMIGO
O quê?

JOVEM
(rindo-se)
O que ele levava.

A Amiga e o Jovem riem-se.

AMIGO
(sorrindo)
Opa, prontos, pensava que era um ramo.
(faz uma pausa e ri-se)
Ok, "fine", era uma lira.
(pausa)
Mas imagina que ele levava um destes
ramos caídos no chão... Se calhar, a
lira tinha o mesmo sentido. Eu não sei
bem porque é que ele levou a lira.
Para mim, talvez fosse para se lembrar
de Eurídice. Talvez eles estivessem
num sítio como este, a ouvir os ecos,
a rir, a aproveitar o momento juntos.

(pausa, observa os pingos a cair do
teto)

Então, quando ele foi salvá-la, levou
a lira e a música com ele. Para não se
perder no caminho.

O Jovem fica com uma expressão serena, refletindo sobre o que
o Amigo acabou de dizer. Ele olha para o exterior e estica a
mão para apanhar algumas gotas que caem do teto, observando a
forma como brilham e pingam pela sua mão.

A mão do Amigo surge ao lado da dele, também apanhando
algumas gotas. O som do vento sopra por entre as rachas do
edifício, misturando-se com o barulho da chuva lá fora.

Anexos

Anexo 1 – Link de Visualização do Filme

Link: https://drive.google.com/file/d/1ZTOVDXlgaToYD2HWa9ao3h4UfZh_oz5Z/view?usp=sharing

Em caso de mau funcionamento do link, por favor, contactar através do e-mail:
tomastravelho@gmail.com

Anexo 2 – Ficha do Filme

FICHA DO FILME

Laços Que o Tempo Não Rompe (2025)

Nome do Aluno: Tomás Clemente Travelho

Número de Aluno: M13424

Data (AAAA-MM-DD): 2025-09-26

Título do Ficheiro: M13424_LQTNR – H264 UBI SCREENER

Tamanho do Ficheiro (bytes): 2158174693 bytes

Codec do Ficheiro: .mov

Data e hora de criação do ficheiro (AAAA-MM-DD): 2025-09-26, 09:01:53

Vídeo:

Largura do quadro: 4096

Altura do quadro: 2160

Taxa de dados: 12705kbps

Taxa de bits total: 15009kbps

Taxa de quadros: 24.00 fotogramas/segundo

Áudio:

Taxa de bits: 2303kbps

Canais: 2(estéreo)

Taxa de amostragem de áudio: 48.000 kHz

Título do Filme: LAÇOS QUE O TEMPO NÃO ROMPE



Duração do Filme (HH:MM:SS): 00:19:09

Cor – P/B: Cor

Idioma: português

Legendas: Não possui

Logos no Genérico inicial:

Ubicinema produções

ICA – Instituto do Cinema e do Audiovisual

República Portuguesa - Cultura

Rua Marquês D'Ávila e Bolama
6201-001 Covilhã
Portugal

Tel.: +351 275 242 024 | E-mail: dca@ubi.pt

www.ubi.pt

Nomes/Texto no Genérico inicial:

Não possui

Logos na Ficha Técnica:

Câmara Municipal de Mira
Lagonense Futebol Clube
Sítio do Cartaxo – Ecoturismo – Lagoa de Mira
Centro Cultural e Recreativo – Praia de Mira
Canas Bar – Praia de Mira
Doce Dia Padaria/Pastelaria – Praia de Mira
ICA – Instituto do Cinema e do Audiovisual
República Portuguesa – Cultura
Universidade da Beira Interior

Nomes/Texto na Ficha Técnica (apenas equipa técnica, elenco e locais de rodagem):

Escrito e Realizado por Tomás Travelho

Elenco

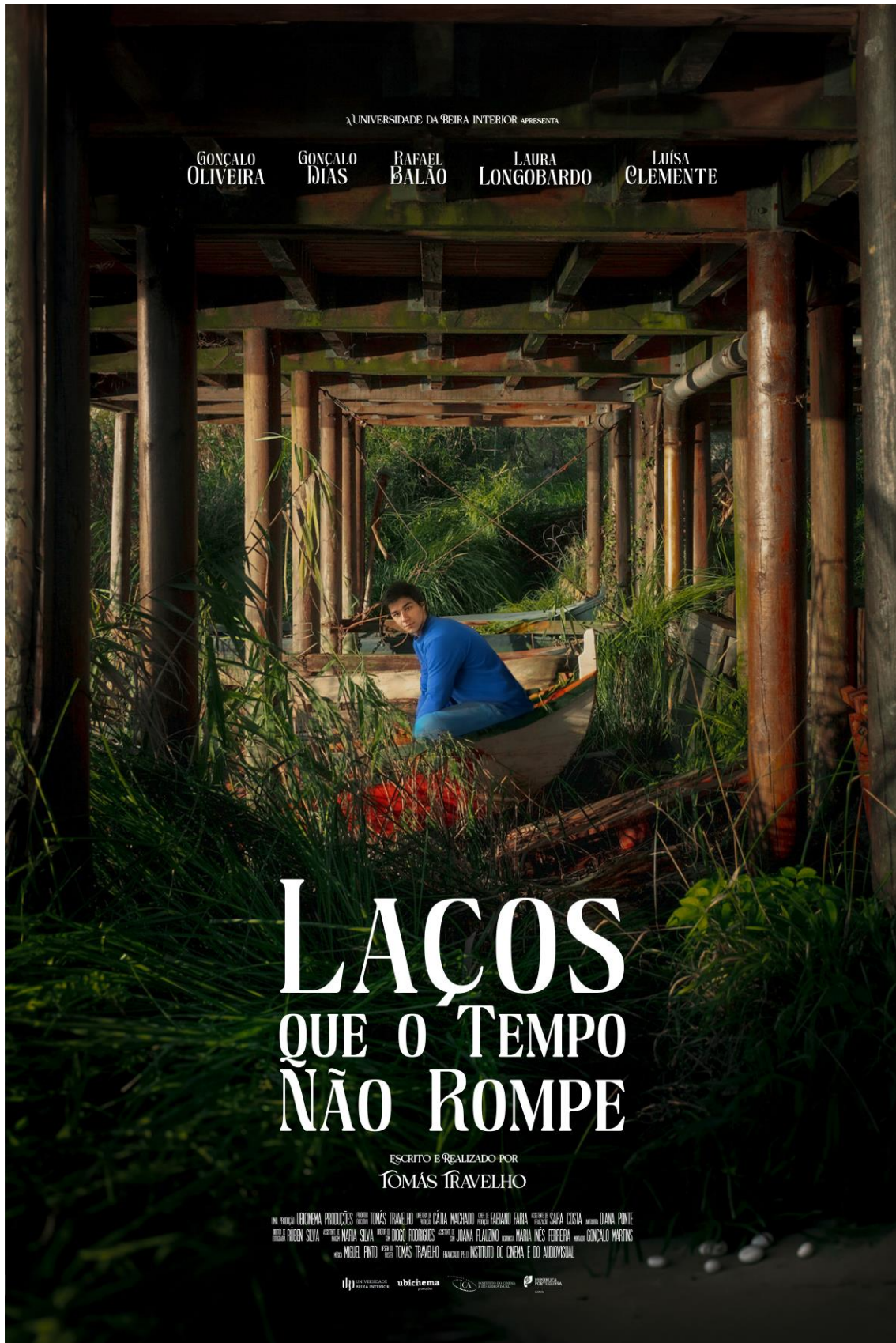
Jovem – Rafael Balão
Amigo – Gonçalo Dias
Amiga – Laura Longobardo
Velho – Gonçalo Oliveira
Filha – Luísa Clemente

Produtor Executivo – Tomás Travelho
Diretora de Produção – Cátia Machado
Chefe de Produção – Fabiano Faria
Assistente de Realização – Sara Costa
Anotadora – Diana Ponte
Casting – Tomás Travelho, Sara Costa
Diretor de Fotografia – Rúben Silva
Assistente de Imagem – Maria Silva
Diretor de Som – Diogo Rodrigues
Assistente de Som – Joana Flauzino
Figurinos – Maria Inês Ferreira
Fotografia de Cena – Diana Ponte
Montador – Gonçalo Martins
Edição de Imagem e Colorgrading – Diogo Rodrigues, Tomás Travelho
Design e Mistura de Som – Diogo Rodrigues
Música – Miguel Pinto
Grafismo e Cartaz – Tomás Travelho

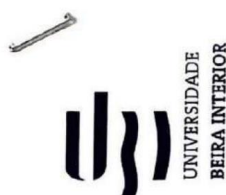
Observações:

Rua Marquês D'Ávila e Bolama
6201-001 Covilhã
Portugal
Tel.: +351 275 242 024 | E-mail: dca@ubi.pt
www.ubi.pt

Anexo 3 - Cartaz



Anexo 4 – Cedências de Locais de Filmagens



ACORDO DE CEDÊNCIA DE LOCAL DE FILMAGENS

Acordo de cedência de espaço para filmagens entre Luís Manuel Correia Rega e a produtora do projeto cinematográfico, Cátia Susana Machado Beato.
Luís Manuel Correia Rega, pelo local abaixo indicado, autoriza expressamente a produção do filme, com o título provisório, **Aquilo de Mais Precioso** a filmar e fotografar o seu exterior para utilização no dito projeto cinematográfico. Esta permissão inclui o direito de trazer pessoal e equipamento para o espaço supra indicado.

A equipa de produção compromete-se a efetuar a arrumação e limpeza após a conclusão das filmagens, a cumprir zelosamente o horário combinado com o proprietário/agente/responsável, bem como a reparar qualquer estrago cuja responsabilidade seja atribuída a membros da equipa de filmagens.

Luís Manuel Correia Rega declara ter plenos direitos e autoridade para celebrar o acordo sobre as premissas acima descritas, e que não é necessário o consentimento ou autorização de nenhuma outra pessoa, empresa ou corporação.

4 de Março de 2025

Av. Marechal (margem nascente da lagoa) Lagoa de Mira, 3070-556, Mira
(MORADA DO LOCAL)

(NOME DO PROPRIETÁRIO/ AGENTE/ RESPONSÁVEL)

Luís Manuel Correia Rega

(ASSINATURA DO PROPRIETÁRIO/ AGENTE/ RESPONSÁVEL)

Cátia Susana Machado Beato

(NOME DA PRODUTORA)

Cátia Beato

ACORDO DE CEDÊNCIA DE LOCAL DE FILMAGENS

Acordo de cedência de espaço para filmagens entre Lagoense Futebol Clube
e a produtora do projeto cinematográfico, Cátia Susana Machado Beato.

Lagoense Futebol Clube, pelo local abaixo indicado, autoriza expressamente a produção do filme, com o título provisório, **Aquilo de Mais Precioso** a filmar e fotografar o seu exterior para utilização no dito projeto cinematográfico. Esta permissão inclui o direito de trazer pessoal e equipamento para o espaço supra indicado.

A equipa de produção compromete-se a efetuar a arrumação e limpeza após a conclusão das filmagens, a cumprir zelosamente o horário combinado com o proprietário/agente/responsável, bem como a reparar qualquer estrago cuja responsabilidade seja atribuída a membros da equipa de filmagens.

Hera de Ludo Domingos Herxut declara ter plenos direitos e autoridade para celebrar o acordo sobre as premissas acima descritas, e que não é necessário o consentimento ou autorização de nenhuma outra pessoa, empresa ou corporação.

3 de abril de 2015

Avenida Central, Lagoa 3070 - Hra
(MORADA DO LOCAL)

Hera de Ludo Domingos Herxut
(NOME DO PROPRIETÁRIO/ AGENTE/ RESPONSÁVEL)

Hera de Ludo Domingos Herxut
(ASSINATURA DO PROPRIETÁRIO/ AGENTE/ RESPONSÁVEL)

Cátia Susana Machado Beato
(NOME DA PRODUTORA)

Cátia Beato

Anexo 5 – Declarações de Compromisso da Equipa



Filme	“Aquilo de Mais Precioso”
Produtora	Cátia Machado
Realizador	Tomás Travelho

Declaração de Compromisso

Eu, Cátia Susana Machado Beato, portadora do cartão de cidadão 14899748, declaro, sob compromisso de honra, e para efeitos de confiança e credibilidade do filme, com o título provisório, **Aquilo de Mais Precioso**, a minha disponibilidade total para a participação no desempenho da função de **Direção de Produção**, bem como a minha participação nas rodagens durante o período de 3 a 11 de Março, no presente ano de 2025 e, durante a pós-produção (se aplicável).

3 de Março de 2025

Cátia Beato

(ASSINATURA)

Cátia Susana Machado Beato

(NOME)

Filme	"Aquilo de Mais Precioso"
Produtora	Cátia Machado
Realizador	Tomás Travelho

Declaração de Compromisso

Eu, Fabiano Mendes Faria, portador do cartão de cidadão 30640609, declaro, sob compromisso de honra, e para efeitos de confiança e credibilidade do filme, com o título provisório, ***Aquilo de Mais Precioso***, a minha disponibilidade total para a participação no desempenho da função de Chefe de Produção, bem como a minha participação nas rodagens durante o período de 3 a 11 de Março, no presente ano de 2025 e, durante a pós-produção (se aplicável).

5 de Março de 2025

Fabiano Mendes Faria

(ASSINATURA)

Fabiano Mendes Faria

(NOME)

Filme	“Aquilo de Mais Precioso”
Produtora	Cátia Machado
Realizador	Tomás Travelho

Declaração de Compromisso

Eu, Sara Alexandra Moura Costa, portadora do cartão de cidadão 30567847, declaro, sob compromisso de honra, e para efeitos de confiança e credibilidade do filme, com o título provisório, **Aquilo de Mais Precioso**, a minha disponibilidade total para a participação no desempenho da função de Assistente de Realização, bem como a minha participação nas rodagens durante o período de 3 a 11 de Março, no presente ano de 2025 e, durante a pós-produção (se aplicável).

25 de Fevereiro de 2025

Sara Alexandra Moura Costa

(ASSINATURA)

Sara Alexandra Moura Costa

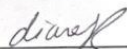
(NOME)

Filme	"Aquilo de Mais Precioso"
Produtora	Cátia Machado
Realizador	Tomás Travelho

Declaração de Compromisso

Eu, Diana Reis de Ponte, portadora do cartão de cidadão 15283832, declaro, sob compromisso de honra, e para efeitos de confiança e credibilidade do filme, com o título provisório, **Aquilo de Mais Precioso**, a minha disponibilidade total para a participação no desempenho da função de Anotação, bem como a minha participação nas rodagens durante o período de 3 a 11 de Março, no presente ano de 2025 e, durante a pós-produção (se aplicável).

26 de fevereiro de 2025



(ASSINATURA)

Diana Reis de Ponte

(NOME)

Filme	“Aquilo de Mais Precioso”
Produtora	Cátia Machado
Realizador	Tomás Travelho

Declaração de Compromisso

Eu, Diogo Filipe Anastácio Rodrigues, portador do cartão de cidadão 14350882, declaro, sob compromisso de honra, e para efeitos de confiança e credibilidade do filme, com o título provisório, ***Aquilo de Mais Precioso***, a minha disponibilidade total para a participação no desempenho da função de Direção de Som, bem como a minha participação nas rodagens durante o período de 3 a 11 de Março, no presente ano de 2025 e, durante a pós-produção (se aplicável).

1 de março de 2025

Diogo Rodrigues

(ASSINATURA)

Diogo Filipe Anastácio Rodrigues


(NOME)

Filme	“Aquilo de Mais Precioso”
Produtora	Cátia Machado
Realizador	Tomás Travelho

Declaração de Compromisso

Eu, Joana Freitas Flauzino, portadora do cartão de cidadão 13356747, declaro, sob compromisso de honra, e para efeitos de confiança e credibilidade do filme, com o título provisório, ***Aquilo de Mais Precioso***, a minha disponibilidade total para a participação no desempenho da função de Assistente de Som, bem como a minha participação nas rodagens durante o período de 3 a 11 de Março, no presente ano de 2025 e, durante a pós-produção (se aplicável).

26 de Fevereiro de 2025



(ASSINATURA)

Joana Freitas Flauzino

(NOME)

Filme	“Aquilo de Mais Precioso”
Produtora	Cátia Machado
Realizador	Tomás Travelho

Declaração de Compromisso

Eu, Maria Inês Dinis Ferreira, portadora do cartão de cidadão 14737493, declaro, sob compromisso de honra, e para efeitos de confiança e credibilidade do filme, com o título provisório, ***Aquilo de Mais Precioso***, a minha disponibilidade total para a participação no desempenho da função de Figurinista, bem como a minha participação nas rodagens durante o período de 3 a 11 de Março, no presente ano de 2025 e, durante a pós-produção (se aplicável).

__26__ de __fevereiro__ de __2025__



(ASSINATURA)

Maria Inês Ferreira

(NOME)

Anexo 6 – Declarações de Cedência de Direitos de Atores



Filme	“Aquilo de Mais Precioso”
Produtora	Cátia Machado
Realizador	Tomás Travelho

DECLARAÇÃO CEDÊNCIA DIREITOS (atores/atrizes)

Eu, Rafael Luis Benfeito Balse

autorizo expressamente a Universidade da Beira Interior (UBI) a filmar, fotografar, gravar a minha voz, *performances*, poses e ações e utilizar a minha imagem, fotografia, silhueta e outras reproduções físicas relacionadas com a minha imagem no projeto cinematográfico, com o título provisório **Aquilo de Mais Precioso**, enquadrado na unidade curricular “Dissertação/Trabalho de Projeto/Estágio”, presente no 2.º Ciclo em Cinema, nos termos seguintes:

1 - Declaro que cedo gratuitamente à UBI os direitos relativos aos registos resultantes da recolha/fixação, reprodução e radiodifusão da minha imagem, no âmbito do projeto em questão, cedendo consequentemente todos os direitos de exibição do projeto cinematográfico, com o título provisório **Aquilo de Mais Precioso**, a título gratuito;

2 – Reconheço ainda a UBI como detentora exclusiva de todos os direitos relativos às filmagens, fotografias e gravações da minha voz, assim como do direito de usar o meu nome relacionado com a exposição, publicidade, exploração e/ou divulgação do corrente projeto, para o fim de investigação científica e pedagógica, visionamento em festivais, aulas, congressos, publicações e difusão em meios ou canais destinados à promoção do cinema académico pela Faculdade de Artes e Letras da Universidade da Beira Interior nos termos das disposições conjugadas do n.º 1 do artigo 79 do Código Civil e artigos 178 do Código dos Direitos de Autor e Direitos Conexos, sem que haja lugar a compensações de qualquer espécie, nos termos das alíneas e), f) e o) do n.º 2 do artigo 75 do Código de Direitos de Autor e Direitos Conexos, com a redação dada pela Lei n.º 50/2004, de 24/8, pelo que não terei direito a compensação monetária ou qualquer outra forma de pagamento pela exploração das gravações realizadas no âmbito do projeto cinematográfico, com o título provisório **Aquilo de Mais Precioso**, com a exceção do disposto no n.º 3;

3 - A eventual utilização das referidas imagens e sons para fins comerciais pela Faculdade de Artes e Letras da Universidade da Beira Interior darão lugar a uma compensação financeira a todos os atores profissionais que participam no filme, em que valor global da compensação a atribuir à totalidade do elenco não poderá exceder 70% dos benefícios da UBI, tomando como referência um cachet individual diário de 30,00€ e até um valor cumulativo de 210,00€ para cada ator.

3.1 - Caso a prestação do signatário receba um prémio individual em festival ou outro certame, esse valor não contará como retorno financeiro e será entregue na íntegra ao signatário. No entanto, os prémios coletivos constituirão retorno financeiro em termos de benefício para a UBI, nos termos do n.º 3.

O SIGNATÁRIO



(ASSINATURA)

RAFAEL LUÍS BENFEITO BALÃO

(NOME / LETRAS MAÍUSCULAS)

03 de Março de 2025

Filme	“Aquilo de Mais Precioso”
Produtora	Cátia Machado
Realizador	Tomás Travelho

DECLARAÇÃO CEDÊNCIA DIREITOS
(atores/atrizes)

Eu, Gonçalo Dias

autorizo expressamente a Universidade da Beira Interior (UBI) a filmar, fotografar, gravar a minha voz, *performances*, poses e ações e utilizar a minha imagem, fotografia, silhueta e outras reproduções físicas relacionadas com a minha imagem no projeto cinematográfico, com o título provisório **Aquilo de Mais Precioso**, enquadrado na unidade curricular “Dissertação/Trabalho de Projeto/Estágio”, presente no 2.º Ciclo em Cinema, nos termos seguintes:

1 - Declaro que cedo gratuitamente à UBI os direitos relativos aos registos resultantes da recolha/fixação, reprodução e radiodifusão da minha imagem, no âmbito do projeto em questão, cedendo consequentemente todos os direitos de exibição do projeto cinematográfico, com o título provisório **Aquilo de Mais Precioso**, a título gratuito;

2 – Reconheço ainda a UBI como detentora exclusiva de todos os direitos relativos às filmagens, fotografias e gravações da minha voz, assim como do direito de usar o meu nome relacionado com a exposição, publicidade, exploração e/ou divulgação do corrente projeto, para o fim de investigação científica e pedagógica, visionamento em festivais, aulas, congressos, publicações e difusão em meios ou canais destinados à promoção do cinema académico pela Faculdade de Artes e Letras da Universidade da Beira Interior nos termos das disposições conjugadas do n.º 1 do artigo 79 do Código Civil e artigos 178 do Código dos Direitos de Autor e Direitos Conexos, sem que haja lugar a compensações de qualquer espécie, nos termos das alíneas e), f) e o) do n.º 2 do artigo 75 do Código de Direitos de Autor e Direitos Conexos, com a redação dada pela Lei n.º 50/2004, de 24/8, pelo que não terei direito a compensação monetária ou qualquer outra forma de pagamento pela exploração das gravações realizadas no âmbito do projeto cinematográfico, com o título provisório **Aquilo de Mais Precioso**, com a exceção do disposto no n.º 3;

3 - A eventual utilização das referidas imagens e sons para fins comerciais pela Faculdade de Artes e Letras da Universidade da Beira Interior darão lugar a uma compensação financeira a todos os atores profissionais que participam no filme, em que valor global da compensação a atribuir à totalidade do elenco não poderá exceder 70% dos benefícios da UBI, tomando como referência um cachet individual diário de 30,00€ e até um valor cumulativo de 210,00€ para cada ator.

3.1 - Caso a prestação do signatário receba um prémio individual em festival ou outro certame, esse valor não contará como retorno financeiro e será entregue na íntegra ao signatário. No entanto, os prémios coletivos constituirão retorno financeiro em termos de benefício para a UBI, nos termos do n.º 3.

O SIGNATÁRIO



(ASSINATURA)

GONÇALO DIAS

(NOME / LETRAS MAIÚSCULAS)

25 de Fevereiro de 2025

Filme	“Aquilo de Mais Precioso”
Produtora	Cátia Machado
Realizador	Tomás Travelho

DECLARAÇÃO CEDÊNCIA DIREITOS **(atores/atrizes)**

Eu, Laura Jorgebarbo Baptista
 autorizo expressamente a Universidade da Beira Interior (UBI) a filmar, fotografar, gravar a minha voz, *performances*, poses e ações e utilizar a minha imagem, fotografia, silhueta e outras reproduções físicas relacionadas com a minha imagem no projeto cinematográfico, com o título provisório **Aquilo de Mais Precioso**, enquadrado na unidade curricular “Dissertação/Trabalho de Projeto/Estágio”, presente no 2.º Ciclo em Cinema, nos termos seguintes:

1 - Declaro que cedo gratuitamente à UBI os direitos relativos aos registos resultantes da recolha/fixação, reprodução e radiodifusão da minha imagem, no âmbito do projeto em questão, cedendo consequentemente todos os direitos de exibição do projeto cinematográfico, com o título provisório **Aquilo de Mais Precioso**, a título gratuito;

2 – Reconheço ainda a UBI como detentora exclusiva de todos os direitos relativos às filmagens, fotografias e gravações da minha voz, assim como do direito de usar o meu nome relacionado com a exposição, publicidade, exploração e/ou divulgação do corrente projeto, para o fim de investigação científica e pedagógica, visionamento em festivais, aulas, congressos, publicações e difusão em meios ou canais destinados à promoção do cinema académico pela Faculdade de Artes e Letras da Universidade da Beira Interior nos termos das disposições conjugadas do n.º 1 do artigo 79 do Código Civil e artigos 178 do Código dos Direitos de Autor e Direitos Conexos, sem que haja lugar a compensações de qualquer espécie, nos termos das alíneas e), f) e o) do n.º 2 do artigo 75 do Código de Direitos de Autor e Direitos Conexos, com a redação dada pela Lei n.º 50/2004, de 24/8, pelo que não terei direito a compensação monetária ou qualquer outra forma de pagamento pela exploração das gravações realizadas no âmbito do projeto cinematográfico, com o título provisório **Aquilo de Mais Precioso**, com a exceção do disposto no n.º 3;

3 - A eventual utilização das referidas imagens e sons para fins comerciais pela Faculdade de Artes e Letras da Universidade da Beira Interior darão lugar a uma compensação financeira a todos os atores profissionais que participam no filme, em que valor global da compensação a atribuir à totalidade do elenco não poderá exceder 70% dos benefícios da UBI, tomando como referência um cachet individual diário de 30,00€ e até um valor cumulativo de 210,00€ para cada ator.

3.1 - Caso a prestação do signatário receba um prémio individual em festival ou outro certame, esse valor não contará como retorno financeiro e será entregue na íntegra ao signatário. No entanto, os prémios coletivos constituirão retorno financeiro em termos de benefício para a UBI, nos termos do n.º 3.

O SIGNATÁRIO

Laura L. Baptista

(ASSINATURA)

LAURA LONGOBARDO BAPTISTA

(NOME / LETRAS MAIÚSCULAS)

4 de Março de 2025

Filme	"Aquilo de Mais Precioso"
Produtora	Cátia Machado
Realizador	Tomás Travelho

DECLARAÇÃO CEDÊNCIA DIREITOS (atores/atrizes)

Eu, GONÇALO NUNO DE CARLOS PIRES DE OLIVEIRA
autorizo expressamente a Universidade da Beira Interior (UBI) a filmar, fotografar, gravar a minha voz, *performances*, poses e ações e utilizar a minha imagem, fotografia, silhueta e outras reproduções físicas relacionadas com a minha imagem no projeto cinematográfico, com o título provisório **Aquilo de Mais Precioso**, enquadrado na unidade curricular "Dissertação/Trabalho de Projeto/Estágio", presente no 2.º Ciclo em Cinema, nos termos seguintes:

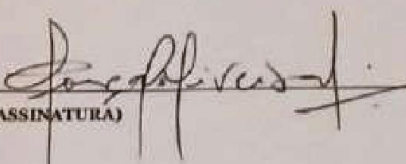
1 - Declaro que cedo gratuitamente à UBI os direitos relativos aos registos resultantes da recolha/fixação, reprodução e radiodifusão da minha imagem, no âmbito do projeto em questão, cedendo consequentemente todos os direitos de exibição do projeto cinematográfico, com o título provisório **Aquilo de Mais Precioso**, a título gratuito;

2 - Reconheço ainda a UBI como detentora exclusiva de todos os direitos relativos às filmagens, fotografias e gravações da minha voz, assim como do direito de usar o meu nome relacionado com a exposição, publicidade, exploração e/ou divulgação do corrente projeto, para o fim de investigação científica e pedagógica, visionamento em festivais, aulas, congressos, publicações e difusão em meios ou canais destinados à promoção do cinema académico pela Faculdade de Artes e Letras da Universidade da Beira Interior nos termos das disposições conjugadas do n.º 1 do artigo 79 do Código Civil e artigos 178 do Código dos Direitos de Autor e Direitos Conexos, sem que haja lugar a compensações de qualquer espécie, nos termos das alíneas e), f) e o) do n.º 2 do artigo 75 do Código de Direitos de Autor e Direitos Conexos, com a redação dada pela Lei n.º 50/2004, de 24/8, pelo que não terei direito a compensação monetária ou qualquer outra forma de pagamento pela exploração das gravações realizadas no âmbito do projeto cinematográfico, com o título provisório **Aquilo de Mais Precioso**, com a exceção do disposto no n.º 3;

3 - A eventual utilização das referidas imagens e sons para fins comerciais pela Faculdade de Artes e Letras da Universidade da Beira Interior darão lugar a uma compensação financeira a todos os atores profissionais que participam no filme, em que valor global da compensação a atribuir à totalidade do elenco não poderá exceder 70% dos benefícios da UBI, tomando como referência um cachet individual diário de 50,00€ e até um valor cumulativo de 100,00€ para o ator em questão.

3.1 - Caso a prestação do signatário receba um prémio individual em festival ou outro certame, esse valor não contará como retorno financeiro e será entregue na íntegra ao signatário. No entanto, os prémios coletivos constituirão retorno financeiro em termos de benefício para a UBI, nos termos do n.º 3.

O SIGNATÁRIO


(ASSINATURA)

GONÇALO OLIVEIRA
(NOME / LETRAS MAIÚSCULAS)

27 de FEVEREIRO de 2025

Filme	"Aquilo de Mais Precioso"
Produtora	Cátia Machado
Realizador	Tomás Travelho

**DECLARAÇÃO CEDÊNCIA DIREITOS
(atores/atrizes)**

Eu, Ana Luísa dos Santos Clemente, autorizo expressamente a Universidade da Beira Interior (UBI) a filmar, fotografar, gravar a minha voz, *performances*, poses e ações e utilizar a minha imagem, fotografia, silhueta e outras reproduções físicas relacionadas com a minha imagem no projeto cinematográfico com o título provisório *Aquilo de Mais Precioso*.

Reconheço ainda que a UBI será a detentora exclusiva de todos os direitos relativos a estas filmagens, fotografias e gravações da minha voz, assim como o direito de usar o meu nome relacionado com a exposição, publicidade, exploração e / ou divulgação do corrente projeto.

Concordo que não terei direito a compensação monetária ou qualquer outra forma de pagamento pela exploração das Gravações realizadas no âmbito do supracitado projeto cinematográfico.

É de MARCO de 2021

(ASSINATURA)

ANA LUISA DOS SANTOS CLEMENTE
(NOME / LETRAS MAIÚSCULAS)

Anexo 7 – Acordo de Licenciamento de Composição Musical



ACORDO DE LICENCIAMENTO DE COMPOSIÇÃO MUSICAL

Entre a Universidade da Beira Interior (adiante designada por “UBI”) e **Miguel Delgado Pinto** (adiante designado por “Artista”), celebra-se o presente acordo:

Artista concede à produção do filme *Laços Que o Tempo Não Rompe* e à UBI o direito de sincronização das composições musicais abaixo indicadas, de forma **Exclusiva/Não Exclusiva**. Esses direitos são válidos para todos os territórios e meios de difusão, sem limite de prazo. Isso não inclui concursos públicos, direitos de televisão ou distribuição comercial nos cinemas, assim como qualquer outra utilização comercial do filme. Os direitos concedidos incluem o uso das letras, composição musical e gravação (*master recording*) para ações de *marketing* e promoção da obra cinematográfica, incluindo a produção de *trailer* e *teasers*. Artista manterá todos os direitos autorais sobre as composições musicais, letras e gravação (*master recording*).

O Artista declara que não foi feita nenhuma promessa de pagamento ou compensação pela UBI, para a sua participação neste projeto. Declara ser de sua livre vontade celebrar este acordo, e que este não entra em conflito com quaisquer contratos existentes ou acordos que o Artista possa ter com terceiros. Declara ser o autor e deter todos os direitos sobre as letras, composições musicais e gravações (*master recording*) usadas no presente projeto.

UBI manterá todos os direitos conexos e propriedade intelectual relativos à obra cinematográfica. Qualquer exibição pública da obra cinematográfica deverá ser previamente aprovada pela UBI. UBI concede ao Artista o direito de usar excertos da obra cinematográfica conforme aqui descrito, para uso promocional.

Título das composições abrangidas por este acordo:

Lqtnr_c1
Lqtnr_c2
Lqtnr_c3
Lqtnr_c4
Lqtnr_c5
Lqtnr_c6
Lqtnr_c7
Precioso

Covilhã e UBI, 27 de setembro de 2025

Miguel Delgado Pinto (Artista)

Assinado por: **Cátia Susana Machado Beato**
Num. de Identificação: 14899748
Data: 2025.09.28 19:27:45+01'00'





Departamento de
Artes

Cátia Susana Machado Beato (Produtora da obra cinematográfica “*Laços Que o Tempo Não Rompe*”)