

Politécnico do Porto
Escola Superior de Media Artes e Design

Tomás Simões Barão da Cunha

A realização como reflexo absurdo da existência
em A Eternidade e Uma Noite

Trabalho de Projeto

Mestrado em Comunicação Audiovisual

Orientação: Prof.^a Doutora Maria João Cortesão

Coorientação: Prof. Dr. Pedro Azevedo

Vila do Conde, julho de 2020

Tomás Simões Barão da Cunha

**A realização como reflexo absurdo da existência
em *A Eternidade e Uma Noite***

Trabalho de Projeto
Mestrado em Comunicação Audiovisual

Membros do Júri

Presidente

Prof. Dr. Manuel Eduardo dos Santos Taboada

Escola Superior de Media Artes e Design – Instituto Politécnico do Porto

Prof. Dr. José Nuno de Abreu Tudela de Almeida Dias

Escola Superior de Media Artes e Design – Instituto Politécnico do Porto

Prof.^a Doutora Maria João Dias Cortesão Paour Gordo Caldeira

Escola Superior de Media Artes e Design – Instituto Politécnico do Porto

Vila do Conde, julho de 2020

RESUMO ANALÍTICO

Este ensaio foca-se, de um ponto de vista existencialista, na reflexão do realizador sobre o ‘mundo absurdo’ que o rodeia. Baseando-se no movimento filosófico, pretende a análise sobre o realizador e autor reflexivos, estudando de que forma o autor se vê nos elementos que compõem a cena, como o protagonista e outros elementos cénicos. A revisão bibliográfica para os conceitos em análise assentou na literatura de Camus, no movimento da Nouvelle Vague, com o dispositivo de Godard em primeiro plano e ainda na pintura de Hopper. A componente empírica consistiu no desenvolvimento e conclusão da curta-metragem *A Eternidade e Uma Noite*, refletindo sobre a influência que os movimentos acima mencionados tiveram na sua construção.

Palavras-chave: Existencialismo; autor reflexivo; absurdo.

ABSTRACT

This essay focuses, from an existentialist point of view, on the director's reflection of the absurd world that surrounds him. Based on the philosophical movement, it intends to analyze the reflexive author and director, studying how the author sees himself in the elements that make up the scene, such as the protagonist and other scenic elements. The bibliographic revision for the concepts at issue was based on Camus' literature, on the *Nouvelle Vague* movement, with Godard's mechanism in the foreground and Hopper's paintings. The empirical component consisted on the development and conclusion of the short film *Tonight*, reflecting on the influence that the aforementioned movements had on its construction.

Keywords: Existentialism; reflective author; absurdism.

ÍNDICE

INTRODUÇÃO	1
PARTE I – ENQUADRAMENTO TEÓRICO	2
CAPÍTULO 1: A REFLEXÃO DO REALIZADOR-AUTOR.....	3
1. As inquietudes sobre o retrato dos tempos	3
CAPÍTULO 2: A CONSTRUÇÃO DO PERFIL PSICOLÓGICO DO PROTAGONISTA.....	8
1. A quebra do cânone na Nouvelle Vague de Godard	8
2. O herói absurdo em Camus, Godard e Hopper	13
PARTE II – ESTUDO EMPÍRICO: A ETERNIDADE E UMA NOITE	21
CAPÍTULO 3: A CONTEXTUALIZAÇÃO DO ARGUMENTO.....	22
1. Metodologias de investigação: Referências filmográficas e bibliográficas.....	22
2. A edificação dos protagonistas	24
3. A mutação de um argumento.....	26
CAPÍTULO 4: O SOM E A ESTÉTICA	28
1. A composição sonora do filme.....	28
2. A composição dos quadros fílmicos	29
3. A direção de arte intemporal.....	31
CAPÍTULO 5: A RODAGEM	33
1. A direção de atores	33
2. O diálogo do realizador com o assistente de realização e diretor de fotografia	34
CAPÍTULO 6: A PÓS-PRODUÇÃO	35
1. A montagem a quatro mãos.....	35
2. A distribuição e divulgação	36
CONCLUSÃO	37
REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS.....	38
REFERÊNCIAS FILMOGRÁFICAS.....	40
ANEXOS.....	41

Lista de figuras

Figura 1 – Frame de Masculin, Feminin (Dauman, 1966).....	10
Figura 2 – Frame de Masculin, Feminin (Dauman, 1966).....	10
Figura 3 – Frame de Pierrot Le Fou (Beauregard, 1965).....	14
Figura 4 – Frame de Pierrot Le Fou (Beauregard, 1965).....	14
Figura 5 – Frame de Pierrot Le Fou (Beauregard, 1965).....	15
Figura 6 – Frame de Pierrot Le Fou (Beauregard, 1965).....	15
Figura 7 – Nighthawks (Hopper, 1942).....	17
Figura 8 – Frame de Masculin, Feminin (Dauman, 1966).....	18
Figura 9 – Sunlight in a Cafeteria (Hopper, 1958).....	18
Figura 10 – Frame de Masculin, Feminin (Dauman, 1966).....	19
Figura 11 – Automat (Hopper, 1927).....	19
Figura 12 – Frame de A Eternidade e Um Dia (Heumann & Silvagni, 1998).....	23
Figura 13 – Frame de A Eternidade e Uma Noite.....	23
Figura 14 – Frame de A Eternidade e Um Dia (Heumann et al., 1998).....	23
Figura 15 – Frame de A Eternidade e Uma Noite.....	23
Figura 16 – Frame de Intern (Olsen, 2016).....	24
Figura 17 – Frame de A Eternidade e Uma Noite.....	24
Figura 18 – Frame de Cold War (Seghatchian & Puszczynska, 2018).....	25
Figura 19 – Frame de A Eternidade e Uma Noite.....	25
Figura 20 – Imagem promocional de Lost In Translation (Coppola, 2003).....	26
Figura 21 – Imagem promocional de A Eternidade e Uma Noite.....	26
Figura 22 – Frame de A Eternidade e Uma Noite.....	29
Figura 23 – Frame de A Eternidade e Uma Noite.....	29
Figura 24 – Frame de A Eternidade e Uma Noite.....	30
Figura 25 – Frame de A Eternidade e Uma Noite.....	30
Figura 26 – Frame de A Eternidade e Uma Noite.....	31
Figura 27 – Frame de A Eternidade e Uma Noite.....	31
Figura 28 – Frame de A Eternidade e Uma Noite.....	32
Figura 29 – Frame de A Eternidade e Uma Noite.....	32
Figura 30 – Capa da banda sonora de A Eternidade e Uma Noite.....	36
Figura 31 – Imagem promocional de A Eternidade e Uma Noite.....	36

INTRODUÇÃO

O trabalho apresentado compreende as componentes teórica e prática desenvolvidas no decurso da curta-metragem *A Eternidade de Uma Noite*, realizada no âmbito do mestrado em Comunicação Audiovisual, na especialização em Produção e Realização Audiovisual, da Escola Superior de Media Artes e Design (ESMAD) do Politécnico do Porto (P. Porto).

O enquadramento teórico incide na reflexão das inquietudes do realizador-autor no retrato dos tempos. Com base na filosofia de Camus, o existencialismo, e relacionando-a com o cinema de Godard e a pintura de Hopper, é edificada a relação do realizador com os atores que dão vida às suas narrativas e à forma como o protagonista, como herói absurdo, transmite a sua mensagem. Com isso, Camus descreve a arte como uma ponte entre o autor e o espectador, sobre o mundo e as suas coisas comuns, refletindo que “A arte não é para mim um prazer solitário. É uma maneira de comover o maior número possível de homens, oferecendo-lhes uma imagem privilegiada dos sofrimentos e alegrias comuns” (cit in Borralho, 1984, p. 135). Com base nessa premissa, percorremos o discurso de Godard em filmes da *Nouvelle Vague*, como *À Bout de Souffle* (Beauregard, 1960), *Pierrot Le Fou* (Beauregard, 1965) e *Masculin, Féminin* (Dauman, 1966), relacionando-os com a obra dos autores citados, criando uma linha condutora que nos elucida de como obras tão distintas estão intrinsecamente ligadas pela teoria existencialista e com a figura do herói absurdo como ‘motor’ das narrativas.

O estudo empírico compreende o caso prático de *A Eternidade e Uma Noite*. Na curta-metragem de ficção, David, protagonista e herói absurdo, vive a sua última noite na terra, enquanto reflete no seu tempo e na sua condição humana. Partindo das influências das matérias anteriores, é estudada a obra de ficção e a forma como interioriza a teoria descrita. O ensaio relata-nos a construção da curta-metragem do ponto de vista do realizador, trabalhando sobre a relação com a sua equipa e os seus atores, levando-nos desde a primeira ideia até ao objeto artístico.

PARTE I – ENQUADRAMENTO TEÓRICO

CAPÍTULO 1: A REFLEXÃO DO REALIZADOR-AUTOR

1. As inquietudes sobre o retrato dos tempos

Desde os inícios do cinema, na perspectiva documental dos irmãos Lumière ou nas primeiras ficções de Georges Méliès, as inquietudes do realizador-autor estiveram sempre presentes como motor das narrativas fílmicas. A procura pela documentação do real e pelo transporte da realidade para um legado na arte, foi algo recorrente durante séculos, desde a pré-história e o cinema não foi exceção. As inquietudes do artista são o que o motiva a ver mais além, sintetizar as questões que o assolam e depois pô-las em prática no objeto artístico, isto é, “Ideas are like fish. If you want to catch little fish, you can stay in the shallow water. But if you want to catch the big fish, you’ve got to go deeper. Down deep, the fish are more powerful and more pure. They’re huge and abstract. And they’re very beautiful” (Lynch, 2007, p. 7). Depreende-se, que quanto maior for a procura do autor pelas suas inquietudes, mais profundo tende a ser o seu objeto artístico. Não necessariamente melhor, mas com uma profundidade relativamente maior.

A arte, como linguagem universal, foi o que ao longo dos tempos nos trouxe conhecimento e nos registou o mundo na visão dos seus criadores. Entre movimentos e épocas, é o que nos traz aos dias de hoje o legado da humanidade. As grandes inquietudes do realizador-autor também se prendem com o legado do seu trabalho. É importante pensarmos o futuro, porque o cinema não é imediato. O que atualmente faz sentido, amanhã pode não fazer. O que hoje é verdade, amanhã pode ser questionado. Tudo o que os seres humanos fazem, mais não são do que registos, que servirão para entender a era em que viveram. São ‘etnógrafos’ constantes e vivem, essencialmente, para criar legado. Conhecimento, portanto. O mundo em que vivem é cada vez mais estranho e a sua ordem cada vez mais difícil de interpretar. Vivem na sua própria realidade e moldam-se quando a dos outros ‘embate’ na sua.

Aqui é interessante pensar na própria individualidade, porque “Uma narrativa é produzida por alguém (...); por isso oferece-se a mim não como uma realidade, mas como uma mediação da realidade, que comporta traços de não-realidade (...)” (Aumont, 2008, p. 177). Todo o objeto artístico é uma representação do real. Mas há vários reais e há vários

universos imaginados, num mundo em que a única verdade absoluta é mesmo a morte, e mesmo essa pode ter muitos contornos filosóficos que a tornem em mais uma falácia, no meio de tudo isto. É nesse existencialismo que o realizador-autor habita e onde, introspetivo, escreve sobre as suas inquietudes.

Parece-nos então pertinente, que nos deixemos guiar à expressão mais ínfima humana: a ideia. A ideia provoca no nosso cérebro a formação de imagens, sendo que “Estas diversas imagens – perceptivas, evocadas a partir do passado real e evocadas a partir de planos para o futuro (...). Partilhamos com outros seres humanos (...) as imagens em que se apoia o nosso conceito do mundo; existe uma consistência notável nas construções que diferentes indivíduos elaboram relativas aos aspetos essenciais do ambiente” (Damásio, 1994, p. 138). Mas a ideia não existe de modo isolado. A ideia nasce da ideia anterior. Do conhecimento prévio, das vivências, dos traumas e das descobertas. Viver para existir ou existir para viver é uma questão com infinitas respostas. Tudo está infimamente ligado e tudo afeta o pensamento e a geração da ideia e conseqüentemente a formação de imagens.

Conceber um objeto artístico envolve a expressão própria do indivíduo que o cria. Não quer isto dizer que toda a arte é na sua forma autobiográfica. Na sua base, há sempre um cariz autobiográfico do indivíduo que a cria, que se pode estender ou não até ao seu topo, levando-nos à universalização do mesmo. Parent-Altier reflete sobre isso mesmo: “Mas como universalizar uma experiência pessoal? É aqui que a tradição vem em nosso auxílio, pois compreendê-la permite-nos extrapolar os momentos da nossa experiência pessoal suscetíveis de encontrarem eco nos outros.” (2014, p. 65)

Não se pensem em sentidos da vida, no nosso lugar aqui ou no nosso próprio propósito, pois “só há um problema filosófico verdadeiramente sério: é o suicídio. Julgar se a vida merece ou não ser vivida, é responder a uma questão fundamental da filosofia” (Camus, 2019, p. 15). De uma perspetiva existencialista, pode-se até dizer que não há qualquer sentido em estarmos aqui. Que a morte não tem importância nenhuma. Porque a nossa própria existência já é errática em si mesmo. Como afirma Lynch, “I don’t think that people accept the fact that life doesn’t make sense. I think it makes people terribly uncomfortable” (cit in Rogers, 2005, p. 7). Não somos mais do que objetos moldados em luz pela visão dos outros. É esta fisicalidade que nos assombra, que nos cria o medo das trevas e da escuridão, porque lá, fisicamente, não existimos. Não temos reflexão visual e

é dela que nasce a percepção singular de cada objeto. A nossa habilidade de nos vermos por dentro, empiricamente, pela nossa própria introspecção. Somos a realidade do que os outros veem em nós e isto aplica-se da mesma forma à nossa expressão individual, neste caso prático, à arte e mais especificamente aos filmes que criamos. Nós somos, individualmente, a percepção singular dos elementos que compõe uma sociedade. Daí, portanto, vem a subjetividade de toda a existência e principalmente de toda a arte, conforme Bowie “Sometimes I don't feel as if I'm a person at all. I'm just a collection of other people's ideas” (2015, p. 105).

O objeto artístico, mais não é do que o afunilamento da existência singular do artista, capaz de se mutar consoante a singularidade da existência do espectador. É daqui que nasce também a importância da arte como linguagem, mais ou menos abstrata. Tal como qualquer linguagem, é necessária uma aprendizagem e o ensino da mesma. Esse ensino torna a arte fruto de uma percepção tão mutável quanto o número de elementos que compõem uma sociedade. A inspiração não é mais do que as vivências, os ganhos e as perdas e a recolha de fragmentos a sua tradução em linguagem. Somos individualidades provenientes de outras individualidades, seres mutáveis e em constante evolução. A aprendizagem segue-nos mesmo até ao dia em que fisicamente deixamos de pertencer à nossa própria realidade e é por isso que a nossa existência é o princípio e as vivências o nosso meio para chegarmos ao nosso fim, a morte. A morte não tem importância nenhuma da perspectiva singular do indivíduo, porque o fim não é mais do que a paragem de conhecimento e a continuação do legado. Nós, como matéria, não temos a capacidade de mutar o mundo, mas unicamente de nos mutarmos a nós mesmos. Dessa existência e mutação o mundo muda, porque o mundo, como objeto, é fruto das mutações da matéria que o compõe.

Este conflito existencial é importantíssimo na geração da narrativa. Relata Aumont que, “Influenciado por Sartre (...), Bazin coloca a arte como momento crucial do esforço psicológico do homem para ultrapassar as suas condições reais de existência” (2008, p. 35). O realizador-autor tem de sair da sua zona de conforto e pôr-se à prova, materializando em imagens e sons o seu conflito interior. A arte em si é sobretudo sobre o conflito do executante. Sem conflito não há nada a transmitir, gerando um relativo vazio de significado no objeto artístico. O grande debate é se o autor se deve basear só nas suas vivências e no seu conhecimento, ou se deve ir mais além, procurando

investigar e saber algo em profundidade sobre determinada matéria. São ténues as barreiras do real e do imaginado e prevalece a ideia de que o que importa é a representação final no objeto artístico e não a forma como foi atingido esse propósito.

É importante pensarmos no protagonista, acima de tudo, como o centro da narrativa. Parent-Altier relata então que, “O protagonista contemporâneo é (...) um protagonista com um objetivo cuja natureza e qualidade o definem enquanto herói e, como veremos, suscitam a identificação do espectador” (2014, p. 92). A relevância da criação de um protagonista que seja empático para com o espectador é fundamental para o discurso do realizador-autor ser perceptível. Empático no sentido de que seja um protagonista bem fundamentado e construído, com uma narrativa verossímil e com objetivos claros. O realizador reflete o seu discurso no protagonista. Não necessariamente de uma forma física, mas nos seus diálogos e atos. Através dos diálogos tenta transmitir a sua mensagem e comunicar com o espectador. O indivíduo reflexivo é a parte preponderante aqui. A arte é em si uma reflexão e serve para refletir sobre. O espectador em autorreflexão com base na narrativa que o próprio cria. Porque o objeto artístico, neste caso o filme, não é mais do que a reflexão do argumentista e consequentemente do realizador do que o rodeia, passando depois à interpretação do próprio ator e no fim do espectador. Este é o caminho das ideias, independentemente da arte, de quem cria e com quem comunica. Uma visão do mundo e uma reflexão de si.

A forma como o realizador pensa o discurso é fundamental para a forma como o mesmo cria o protagonista. O protagonista é fruto do discurso do realizador e vive dentro dele, pois então, “O protagonista encarna o tema e é em torno dele que se desenrola o enredo. Muito presente no ecrã, a sua motivação, o seu objetivo são os motores do conflito que ele terá de resolver (...) é o herói do filme através do qual se identifica o espectador” (Parent-Altier, 2014, p. 90). É, portanto, no protagonista que assenta o discurso direto do realizador, mas não necessariamente o discurso completo. É no uso de metáforas, na modificação espacial onde o protagonista se encontra, nos seus próprios gestos, que estão presentes grande parte das ideias do realizador-autor. O realizador tenta elaborar uma narrativa em que consiga tirar partido das características do protagonista para passar uma mensagem. O realizador elabora os traços do sujeito e o ator intrinsecamente torna-os seus. Damo-nos conta desta relação a dois, na qual o protagonista ‘materializa’ o que o realizador idealiza e passa a ser o ‘motor’ da narrativa.

Deleuze descreve-o “(...) à relação sujeito-objeto e ao desenvolvimento dessa relação” (1990, p. 179). Desta forma, o sujeito torna-se subjetivo aos olhos do espectador e o que o rodeia, cenários, meios e outras personagens, objetivos em si próprios.

O cinema é um ato de resistência. Trabalhando sobre as inquietudes dos seus próprios realizadores no retrato dos tempos, é um lugar fulcral para debatermos e percebermos os vários momentos da nossa história contemporânea. Um lugar de excelência para levantar questões, criar problemas e debates. Ao ligar o som à imagem, o cinema chama a si a documentação do real e do mundo. Ora, neste sentido, criando Jean-Luc Godard, no seu período radical, o grupo *Dziga Vertov* com Jean-Pierre Gorin, defende exatamente isso. “Era uma responsabilidade moral do cineasta não ignorar a atualidade, o que se passava para lá das portas do cinema, e, dessa forma, não podia restringir-se a um universo fechado, ou seja, a histórias ficcionais” (Araújo, 2017, p. 86).

Isto é sobre a importância para o realizador de ter contacto com o mundo que o rodeia, trabalhar sobre as histórias que pairam à sua volta e trabalhar sobre os tempos em que vive. Isto não quer dizer que se deva exclusivamente dedicar a tal ideia. Deve interiorizar os vários conceitos sociopolíticos da sua atualidade e tê-los como base do seu objeto artístico. Pois então, “seria (...) possível despertar o pensamento crítico do observador, para este acreditar que a sua realidade, que era igualmente construída, era também passível de mudança” (Araújo, 2017, p. 86). Queria Godard despertar sentimentos e sensações nos seus espectadores, inspirando em quem visse as suas obras, revolta face às crises daquele tempo. As revoltas estudantis do maio de 1968 em França, descendem, em parte, desse levantamento de questões por parte destes realizadores-autores da *Nouvelle Vague*. Em síntese, temos o realizador inconformado, que em conjunto com os seus atores, trabalha sobre estas questões, pensando e refletindo sobre as mesmas. Num momento em que o cinema é das artes mais reconhecidas pelo espectador e com mais intimidade com o mesmo, é imperial que permita as vozes discordantes sobre o estado das coisas serem ouvidas, criando debate e promovendo a reflexão. Só assim podemos ter uma sociedade que pense por si e que participe ativamente nas questões sociais e políticas inerentes à mesma. Nesta medida, é lícito afirmar que “O cinema não é uma língua, mas serve para pensar. Ou é um modo de pensar. As duas proposições coexistem, uma tão provocante quanto a outra. Foi a mais inesperada – o cinema como modo de pensamento (...)” (Aumont, 2008, p. 23).

CAPÍTULO 2: A CONSTRUÇÃO DO PERFIL PSICOLÓGICO DO PROTAGONISTA

1. A quebra do cânone na *Nouvelle Vague* de Godard

A *Nouvelle Vague* “apareceu durante o inverno e a primavera de 1959, (...) sobretudo, aquando da apresentação em Cannes de *400 Golpes* de François Truffaut (...)” (Aumont, 2008, p. 181). “(...) Um grupo de cineastas (...) defendia uma nova atitude relativamente ao cinema francês, enclausurado num academismo irrealista, propugnando por uma atitude inovadora, sem grandes orçamentos, sem a atrofia da hipervalorização da técnica, recusando, contudo, uma atitude taxonómica” (Cardoso, 2007, p. 47). Com a *Nouvelle Vague*, assiste-se à quebra do cânone do cinema clássico. Descendente do *Film Noir* norte-americano, a *Nouvelle Vague* corta com todas as regras vigentes até então e começa uma nova linguagem, mais ligada às problemáticas sociopolíticas da França e das crises mundiais à época, como a Guerra do Vietname, por exemplo. Não era uma nova ‘onda’ assumidamente documental, mas cortava com a tradição da ficção clássica proveniente do cinema norte-americano.

Neste novo movimento, o protagonista é colocado no centro da ação, privilegiando o seu conflito interno, ao invés do externo. Dá-se primazia ao intelecto da personagem, aos seus medos e inquietudes. A *Nouvelle Vague* torna assim, o protagonista como reflexo do autor na narrativa, com uma série de novos realizadores, sem barreiras, a tomarem parte do experimentalismo e pouco preocupados, muitas das vezes, com a verossimilhança da narrativa. Aumont, sobre este assunto, indica que “O movimento coloca problemas históricos de cronologia e coerência interna” (2008, p. 181). Tudo isto porque, ao realizador-autor, interessava mais a coerência e o diálogo das personagens do que a linearidade da narrativa em si.

Na *Nouvelle Vague*, temos um conjunto de realizadores que pensa sobre o seu tempo e o seu lugar. Parte destes realizadores vêm da crítica cinéfila inspirada pelo *Film Noir*: “The young critic-filmmakers at the French film periodical *Cahiers du Cinéma* (...) took up the cause in the late 1950s and early 1960s. They began to examine the work of *Noir* directors (...)” (Silver, 2018, p. 12). Com isto, o princípio do realizador-autor ganha uma enorme importância neste novo movimento. Os realizadores, ao mesmo tempo argumentistas, sentem a necessidade da autoria como uma forma de irreverência e de

aclamarem as obras num todo como suas, criando obras independentes, numa quebra às grandes produções.

La noción de autor, por lo tanto, pese al anuncio de su muerte, sigue constituyendo un momento fuerte en la consideración de las obras. Sin embargo, esa concesión de los enterradores (...), no encuentra un eco inmediato en los discursos de la crítica cinematográfica. Quiero decir que, al reconocimiento del hecho de esta sobrevivencia, no corresponde en la crítica cinematográfica el reconocimiento del problema que representa de derecho. A la apropiación y extensión de la política sustentada por los *Cahiers* en 1959 por la *Nouvelle Vague*, que reclamaba para sí los privilegios de la autoría, se seguían algunos desarrollos teóricos que, desconociendo en lo esencial la antinomia sujeto/estructura, practicaban una reconciliación no problemática de los términos. La crítica cinematográfica producía sus monstruos (Pellejero, 2011, p. 38).

Parte da temática existencialista da *Nouvelle Vague*, provém também dos movimentos que foram sendo erigidos durante o *Film Noir*, com as obras de Jean-Paul Sartre e de Albert Camus como inspirações existencialistas para os realizadores da nova vaga francesa. A tomada pelo existencialismo prende-se sobretudo pelo espírito da década e das que a antecederam, numa Europa pós 2^a Guerra Mundial e com várias revoluções sociais a crescerem lentamente.

On the philosophical level, the 1930's and early 1940's saw both existentialism and Freudian psychology make inroads beyond American literature and into mainstream newspapers and magazines. Existentialist novels such as Jean-Paul Sartre's *La Nausée* (...) were already on the shelves in the libraries (...). (...) these theories helped promote a worldview that stressed the absurdity of existence along with the importance of the individual's past in determining his or her actions (...) (Silver, 2018, p. 19).

Neste contexto, observamos um cinema e um modo de filmar mais existencialistas e humanos, focado no protagonista e nas suas inquietudes; a *Nouvelle Vague* trouxe a si as questões incómodas da época e, em parte, romantizando-as, mas

sem as descurar, em narrativas rápidas em ação, mas de ritmo lento, em longos diálogos entre personagens, estendendo questões na procura de respostas. Pois então, “*A Nouvelle Vague* (...) descobria aí uma exigência suficiente para romper todo o sistema, para cortar a percepção do seu prolongamento motor, para cortar a ação do fio que a unia a uma situação, para cortar a afeição da aderência ou da pertinência a personagens. A nova imagem não seria, portanto, uma consumação do cinema, mas uma mutação” (Deleuze, 1990, p. 240).

Além dos aspetos referidos, esta nova forma de fazer cinema apresenta uma estética diferente, mais europeia e interventiva. As produções foram tornadas mais baratas, sem o artifício de uma filmagem em estúdio, adaptando-se aos lugares citadinos do quotidiano, às ruas francesas e aos seus clássicos cafés. Usualmente a câmara era colocada ao ombro, em película a preto-e-branco, no seu estilo mais interventivo, mas não exclusivamente. Atores jovens e irreverentes, que agarram o espectador ao filme, na procura daquela juventude interventiva. A câmara, que nunca abandona as suas personagens, anda sempre ‘fixada’ nos protagonistas e a cada linha de diálogo por eles proferida. A ação, em seu redor, é quase sempre preterida aos protagonistas da narrativa, dando a palavra ao realizador-autor de uma forma quase direta.



Figura 1 – Frame de *Masculin, Féminin* (Dauman, 1966)



Figura 2 – Frame de *Masculin, Féminin* (Dauman, 1966)

Os protagonistas olham-nos nos olhos enquanto falam connosco, conduzindo o seu descapotável estrada fora, como em *Pierrot Le Fou* (Beauregard, 1965), colocam-nos na intimidade dos seus quartos, enquanto têm as suas discussões fúteis pela manhã, como presenciamos em *À Bout de Souffle* (Beauregard, 1960) ou até nos colocam a olhar

diretamente sobre o cinema e sobre o seu papel na sociedade, como em *Masculin, Féminin* (Dauman, 1966).

Foi antes pela via de uma consciência intelectual e reflexiva que a *Nouvelle Vague* soube retomar por conta própria tal mutação. É aí que a forma-deambulação se liberta das coordenadas espaço-temporais que ainda lhe restavam do velho realismo social, e passa a valer por si mesma ou como expressão de uma nova sociedade, de um novo presente puro. (...) É aí que nasce uma raça de personagens encantadores, comoventes, que mal se sentem preocupados pelos acontecimentos que lhes advêm, mesmo a traição, mesmo a morte, sofrendo e provocando acontecimentos obscuros que se juntam uns aos outros tão mal quanto as porções de espaço qualquer que percorrem (Deleuze, 1990, p. 238).

Este novo modelo de cinema rompe com a montagem invisível mais característica da época que o antecede e traz-nos uma montagem direta, com cortes para negro e uma nova abordagem sonora, com o extradiegético a ocupar um lugar de destaque e uma quebra à norma. Exemplo bem presente no cinema de Jean-Luc Godard é a montagem do próprio *Masculin, Féminin* (Dauman, 1966), em que o realizador tem no uso de intertítulos uma forma de destabilizar o espectador do seu conforto e afirmar, mais uma vez, isto é um filme e só um filme. A forma como a cena do assassinato do polícia em *À Bout de Souffle* (Beaugard, 1960) se desenrola, é também um claro exemplo da nova noção de montagem da *Nouvelle Vague*: *jump cuts* e som assíncrono no disparo. A montagem visível de Godard é existencialista em si, colocando-nos no lugar do herói absurdo e faz-nos refletir sobre a amoral do mesmo.

O som ganha uma nova abordagem na *Nouvelle Vague*. Juntamente com a imagem e principalmente na montagem, é trabalhado de uma forma extradiegética, criando uma quase narrativa paralela em certos momentos das obras.

The film's sound, (...) is just as remarkable as its images: the inescapable barrage from offscreen of street noise or office chatter; the violent mixing in and out of scraps of pop music and radio broadcasts; the faltering, thin voices... and the gunshots! Those harsh aural interruptions, firing at unpredictable points, (...) loud, exaggerated, booming in an echo chamber. An enormous amount of violence is condensed in these

gunshots, the violence of everyday modern urban life, which is everywhere in this film (...) (Martin, 2005).

O silêncio, na *Nouvelle Vague*, é usado como forma de abrandar o ritmo, por vezes frenético, da narrativa. Os longos monólogos e diálogos das personagens e o silêncio entre eles demarcam os espaços de pensamento do discurso e das ideias das personagens. São usados para deixar o próprio espectador interiorizar o que está a ver e construir um pensamento crítico. A sobreposição de sons, totalmente extradiegética, contribui também para esse caos frenético em determinados momentos da narrativa, auxiliado pelo movimento da câmara à mão e das próprias personagens.

Não sendo um filme absolutamente documental, *Masculin, Féminin* (Dauman, 1966) carrega uma representação do real que dita muito a nova abordagem que a *Nouvelle Vague* trouxe.

(...) Godard still thought about the project in terms that emphasized, above all else, its documentary aspect. He recalled the fact that the majority of the dialogues in it are constructed, almost surreally, as interviews, question-and-answer sessions delivered in machine-gun shot-countershot volleys. *There were no written dialogues; they were real interviews with the actors. I did the interviewing myself... and later mixed up these interviews in the editing... so that people would think the characters are talking to each other.* Other accounts suggest that Godard whispered questions to his actors, via an earphone, for them to fire at each other as the camera rolled (Martin, 2005).

A *Nouvelle Vague* não se encerra só numa mudança para o conservador cinema francês que a antecede. Com tudo o que este conjunto de realizadores traz de diferente, numa perspetiva em abordar a vida real rompendo com as ficções do cinema clássico, a *Nouvelle Vague* cria uma nova linguagem para o cinema europeu e mundial. Grande parte do que a sucede é inspirado na sua irreverência e vontade. Silver relata-nos que “The rules of the genre are sacrificed on the altar of the director’s insatiable curiosity about people and things. This is great, great cinema” (2018, p. 626). O realizador-autor como o centro da ‘engrenagem’ fílmica, com o protagonista como reflexo do seu discurso, ideias e ideais.

2. O herói absurdo em Camus, Godard e Hopper

Quando falamos na *Nouvelle Vague* é obrigatório falarmos no seu sentimento existencialista e nos autores que a inspiram. Explanando as principais obras do movimento francês, vemos em *Pierrot Le Fou* (Beauregard, 1965) várias similaridades com a literatura existencialista de Jean-Paul Sartre e Albert Camus, mas principalmente com o ensaio do último, *O Mito de Sísifo* (Camus, 2016). Neste ensaio, escrito em 1942 no desenrolar da 2ª Guerra Mundial, temos a narrativa do herói absurdo, Sísifo, condenado à eternidade a empurrar uma rocha colina acima e vê-la cair assim que ao topo chega. Camus, com o antigo mito grego, ensaia sobre o existencialismo e sobre o absurdo que é a existência, dando-nos também uma forma de perceber o cinema existencialista de Jean-Luc Godard. Rivière relata-o “As a metaphor for the human condition and the absurdity of our experience, Sisyphus is the epitome of the absurd hero because he is able to recognize the absurdity of the human condition, abandon hope, find happiness in material reality, and ultimately find meaning in the struggle itself” (2014).

Para Camus, toda a nossa existência não faz sentido, é absurda. O filósofo incorpora em Sísifo a metáfora para a condição humana, observando que só aceitando que a vida em si não tem sentido, é possível encontrar um sentido. Porque o sentido está em aceitar o problema e encontrar a felicidade na vida mundana. Quando o autor evoca o suicídio como a grande questão filosófica, mais não é para depois refutar que o suicídio do herói não faz sentido, porque não resolve a problemática da existência, só a ignora. O modo como Camus vê o suicídio é bastante direto: “Matar-se, em certo sentido (...), é confessar. É confessar que se é ultrapassado pela vida e que não a compreendemos” (2016, p. 16).

O próprio existencialismo refuta o essencialismo, afirmando que não só não nascemos com uma essência predefinida, como não temos nenhuma. Para o essencialismo, a essência com que nascemos é o que nos dá um propósito na vida, porque nascemos com essa predefinição, prontos para sermos algo escolhido antes de sequer nascermos. Sartre sintetiza bem essa questão: “We are left alone, without excuse. That is what I mean when I say that man is condemned to be free. Condemned, because he did not create himself, yet is nevertheless at liberty, and from the moment that he is thrown into this world he is responsible for everything he does” (2011, p. 5). O

existencialismo coloca-nos como os únicos responsáveis pelas nossas escolhas, pela nossa razão. A essência como algo que não nascemos com, mas que pode ser procurada. A existência precede sempre a essência e é a existência que determina a essência. A completa falta de significado da nossa existência é o que os existencialistas chamam de Absurdo. É a procura de respostas num mundo sem respostas. Sísifo não se resigna ao seu destino, mas aceita-o e aceitando-o é a única forma de encontrar um sentido para si.

This is the struggle of the absurd man; to exist in an apathetic, incoherent universe while longing for meaning. Thus, both Sisyphus and humanity face the absurd. At this instance, man can either accept the only truth—which is the lack thereof—or he can perform *bad faith* defined by Sartre as *falsehood* and *lying to himself* (...). Most men choose *bad faith*. However, Sisyphus chooses to accept the absurd thereby transcending the absurd prison (Rivière, 2014).



Figura 3 – Frame de *Pierrot Le Fou* (Beaugard, 1965)



Figura 4 – Frame de *Pierrot Le Fou* (Beaugard, 1965)

Comparando Sísifo a Ferdinand, o protagonista em *Pierrot Le Fou* (Beaugard, 1965), podemos perceber as similaridades entre ambos. Godard, numa crítica à sociedade de consumo, cria em Ferdinand um herói absurdo. O realizador-autor coloca Ferdinand, na cena da festa, em conflito com o *bad faith* que o rodeia e em completa anomia, o protagonista aceita o absurdo e abandona aquele lugar, atirando um bolo aos presentes na festa. De seguida, vemos fogo-de-artifício a irromper no céu noturno e ouvimos as palavras de Ferdinand – “Próximo capítulo: desespero, memória, liberdade, amargura, esperança, uma busca do passado. Marianne Renoir” (Beaugard, 1965). Ferdinand volta a casa e embarca com Marianne rumo ao absurdo. Todo o filme é a rejeição por Ferdinand do *bad faith* até à aceitação do próprio absurdo. Metáfora para isso é o fogo. O fogo, durante o filme, está sempre ligado a situações de entrega ao absurdo. Na primeira, o fogo-de-artifício, explode no ar quando Ferdinand abandona a festa e o conseqüente *bad faith*, fugindo com Marianne. A segunda, a explosão final,



Figura 5 – Frame de *Pierrot Le Fou* (Beaugard, 1965)



Figura 6 – Frame de *Pierrot Le Fou* (Beaugard, 1965)

quando Ferdinand, apesar do suicídio, se entrega à eternidade com Marianne. O fogo e as explosões sugerem a mudança do protagonista, no momento em que ele se torna um herói absurdo. “Both Sisyphus and Ferdinand have the ability to transcend their respective absurd prisons through continuous acknowledgment of the absurd and by embracing the struggle. The action of Sisyphus and Ferdinand is their manifestation of the absurd struggle because they continue their futile search for meaning” (Rivière, 2014).

Para além dos heróis absurdos Sísifo e Ferdinand, podemos também comparar os dois homicídios nas narrativas de *O Estrangeiro* (Camus, 2015) e de *À Bout de Souffle* (Beaugard, 1960), que nos ditam a anomia e amoral presentes em ambos os protagonistas. No primeiro, o herói absurdo Meursault, num estado de anomia completa, induzido pelo calor e pela forte luz do sol, delira e dispara sobre um árabe, matando-o. No segundo, Michel, em fuga, dispara sobre um polícia, numa referência ao primeiro.

“The final characteristic of the absurd hero is *passion*, as described by Camus. This passion represents the absurd hero’s dedication to the present. If man has become the hero of the absurd, he has abandoned hope and purpose. Therefore, the future does not interest him” (Rivière, 2014). É o claro exemplo de Sísifo, que desafiou os deuses e permaneceu na Terra, no presente, o maior tempo possível. O futuro, de facto, não interessa ao herói absurdo. Pela sua aceitação do absurdo e do não sentido que a vida tem, o herói vive no presente, porque só nesse tempo, nesse momento, as emoções prevalecem sobre a lógica e a razão, porque elas são tudo o que o absurdo contraria.

Godard vai diretamente ao lugar das narrativas de Camus para induzir esse sentimento no seu protagonista, levando-o, cada vez mais, ao encontro do absurdo. “Midway through the movie, Ferdinand and Marianne have found themselves isolated on a beachfront in Algeria. Camus describes the Algerian landscape as a *strange country that gives the man it nourishes both his splendor and his misery!* Ferdinand is most

certainly enjoying the landscape while Marianne is driven crazy by her detachment from society” (Xue, 2014).

Godard tem sempre em Marianne o *bad faith* capaz de levar Ferdinand de volta para a inautenticidade da sociedade. Mas a forma como Marianne é a ponte de Ferdinand para o absurdo contraria a sua própria lógica. “Marianne becomes paralyzed by her realization of her own freedom. In her inability to act or to revolt, Marianne loses the potential of becoming the absurd hero” (Rivière, 2014). Levado pelo *bad faith* de Marianne, e depois de várias tentativas de suicídio depois de abandonado, Ferdinand tenta uma última vez, já depois da morte da antagonista, mas quando se arrepende, já é tarde demais.

“The first characteristic of the absurd hero is to recognize the absurd. The second characteristic of the absurd hero is that he rejects suicide. Without inherent meaning in life, one might feel despair that suffering renders life not worth living. The absurd hero embraces the struggle and the contradiction of living without purpose” (Rivière, 2014). Ferdinand explode e ouvimos o sussurro do casal: “– Ela foi encontrada. – Quem? – A eternidade. – É o mar. – Misturado com o sol” (Beaugregard, 1965). Percebemos assim que Ferdinand foi condenado à eternidade, apesar do suicídio, e finalmente está em pleno, entregando-se ao absurdo. A redenção final fez com que, apesar do seu suicídio, o protagonista aceitasse o absurdo e se juntasse a Marianne na eternidade, mostrando a habilidade de viver sem sentido.

Deixo Sísifo no sopé da montanha! Encontramos sempre o nosso fardo. Mas Sísifo ensina a fidelidade superior que nega os deuses e levanta os rochedos. Ele também julga que tudo está bem. Esse universo enfim, sem dono, não lhe parece estéril nem fútil. Cada grão dessa pedra, cada estilhaço mineral dessa montanha cheia de noite forma por si só um mundo. A própria luta para atingir os píncaros basta para encher um coração de homem. É preciso imaginar Sísifo feliz (Camus, 2016, p. 114).

Reflitamos, então, como Jean-Luc Godard usa Ferdinand para trabalhar as suas inquietudes sobre a sua própria existência. Godard, como realizador-autor, pensa o seu tempo, o seu lugar, o seu próprio relacionamento e o seu conseqüente fim, com Anna Karina, a Marianne de *Pierrot Le Fou* (Beaugregard, 1965). Godard usa o seu cinema como catarse e como forma de se resolver com as suas inquietudes, sentimentos e emoções,

levando-nos a nós, espectadores, a pensar no significado da nossa existência, como Godard pensou na sua. É o diálogo entre realizador e espectador, sobre o cinema, sobre a sociedade e sobre o próprio mundo.



Figura 7 – *Nighthawks* (Hopper, 1942)

Se pensarmos no caminho da imagética da *Nouvelle Vague* e especificamente do cinema de Jean-Luc Godard em si, teremos que pensar sempre em Edward Hopper como uma inspiração para as imagens do realizador. A pintura de Hopper é sobretudo existencialista e humanista, carregada de simbolismo no que toca à figura humana e à sua existência. E, por isso, é também ela uma boa base para estudarmos o existencialismo e a figura do herói absurdo. Em Hopper, temos o vazio existencial e a solidão. E a solidão, aqui, não é sempre representada pelo isolamento do protagonista. Nos quadros do artista temos várias amostras de como se retrata o isolamento da personagem, mesmo quando esta está rodeada por outras.

Ora pensemos em *Nighthawks* (Hopper, 1942). Curiosamente uma pintura datada do mesmo ano que o ensaio *O Mito de Sísifo*, já referido anteriormente. Em *Nighthawks*, a narrativa da solidão de Hopper. Um homem acompanhado, mas sozinho. Reparemos que a pintura de Hopper nos leva primeiramente a olhar para o casal iluminado de frente para o empregado da cafetaria e só depois a repararmos no terceiro cliente, que pode ou não ser o protagonista, sentado de costas para o espectador. Não é uma ideia inocente esta colocação e a forma como Hopper retrata a solidão vive muito destes pormenores.

The psychological tension goes deep. Against the desertedness of the city and the solitariness of the third drinker at the bar, Hopper has placed the togetherness of the couple. This is the source of the psychological effect: though the picture derives its social impact from the presentation of the bar and the background stores, it is primarily a screen onto which discrete fantasies are projected (Renner, 2019, p. 80).



Figura 8 – Frame de *Masculin, Feminin*
(Dauman, 1966)



Figura 9 – *Sunlight in a Cafeteria* (Hopper, 1958)

É, portanto, possível olharmos para o quadro como um quase ‘aquário’ da humanidade, nos idos de uma guerra mundial e de um período rico em existencialismo. Os quadros de Edward Hopper são normalmente retratos de cenas do quotidiano, muitas vezes pormenores da vida de uma cidade. Normalmente centrados num protagonista, podendo até chamá-lo de herói absurdo, é o lugar onde o mesmo se encontra que compõe a sua própria melancolia. “The bar’s bubble of glass is an enclosure in space, hermetically sealing off the people from the city” (Renner, 2019, p. 77). Se pensarmos em termos de enquadramento e proporção, há de facto um triângulo que tem como vértice principal a figura da personagem sentada de costas para o espectador. Reparemos que o próprio empregado, que está ao balcão, parece estar a falar com o casal, mas o seu corpo aponta para o terceiro cliente. O empregado está centrado entre dois pares de elementos, o casal e as cafeteiras, mas o protagonista está isolado de todos os outros elementos presentes.

Tão importante como o interior deste aquário é o seu exterior. É muito sobre a decadência e um complemento ao vazio existencial do protagonista. As ruas estão despidas de pessoas, as montras estão vazias. Não há sinais de vida nem nada contemplativo, no exterior da bolha onde as personagens se encontram. Mas há uma beleza nessa simplicidade, nesse quase minimalismo, porque, claro está, nos leva a focar na desolação do sujeito retratado, o herói absurdo, apagando tudo o que à sua volta se encontra. No seu enquadramento, “His framing crops in ways that stimulate and frustrate attention, sometimes suggesting movement and change while fixing the subject so firmly that his best work appear like freeze frames from a lifelong movie. Hopper’s viewpoints, framing and lighting frequently appropriate movie and theater conventions” (cit in



Figura 10 – Frame de *Masculin, Féminin* (Dauman, 1966)



Figura 11 – *Automat* (Hopper, 1927)

Renner, 2019, p. 67). É um bom exercício pensar como Hopper pode ter sido influenciado pelo cinema, mas ao mesmo tempo influenciar o cinema. Prova disso é a cinematografia de Godard, rica nos mesmos cenários e lugares que muitos dos quadros de Hopper. O café, a sala de cinema, o campo, o quarto, são tudo lugares onde quer Hopper, quer Godard habitam as suas personagens e heróis. Pensemos em *Masculin, Féminin* (Dauman, 1966) e as longas cenas passadas no café, ou até no próprio *O Estrangeiro* (Camus, 2015), que muitos dos cenários citadinos de Hopper nos remetem para a Argélia de Meursault. Tudo está interligado pelo mesmo sentimento, o absurdo, e tudo é relacionável pelos personagens que habitam em todas estas narrativas.

Em *Automat* (Hopper, 1927) e *Sunlight in a Cafeteria* (Hopper, 1958), temos o mesmo sentimento presente em *Nighthawks* (Hopper, 1942). A desolação de um protagonista, agora centrado em si e no enquadramento composto pelo pintor. Ao contrário de *Nighthawks* onde o protagonista não era o centro da narrativa do quadro, nestes dois exemplos é. As personagens femininas que estão sentadas sozinhas à mesa, em duas pinturas que distam três décadas entre si, carregam o absurdo, aceitando-o. “Her almost unseeing pose [in *Automat*], her alienation and silence, are intensified by the geometry of the picture and the unoccupied chair. (...) The truth is that the window affords no view or anything outside; it merely emphasizes the geometrical regularity of the restaurant and confines the woman in a glasshouse (as it were)” (Renner, 2019, p. 68).

É, portanto, mais uma vez, o sentimento de ‘aquário’ que prevalece. A pintura de Hopper como bolhas de realidade, personagens alienadas do resto, que congelam no momento em que Hopper as pinta. Estas personagens carregam o mesmo existencialismo de Sísifo, o herói absurdo de Albert Camus, podendo elas mesmas serem

também consideradas com a mesma designação, porque aceitam o absurdo e vivem o absurdo da sua própria existência. O sentimento do absurdo está presente, de forma paralela, nas obras de Camus, Godard e Hopper, carregando o mesmo sentimento em diferentes linguagens, destacando os heróis absurdos dos autores e a forma como pensam as obras e pensam o mundo à sua volta. O existencialismo como forma de pensar a vida e a própria arte. Uma reflexão nos seus dias e na sua própria existência e nos seus próprios absurdos. Porque a obra é a linguagem dos próprios e é indissociável aos autores.

PARTE II – ESTUDO EMPÍRICO: *A ETERNIDADE E UMA NOITE*

CAPÍTULO 3: A CONTEXTUALIZAÇÃO DO ARGUMENTO

1. Metodologias de investigação: Referências filmográficas e bibliográficas

Quando começa o grande empreendimento que é a construção de um filme, o argumentista tende a usar referências que lhe são familiares e que são próximas da sua ideia de pensar o cinema ou a sua existência. O cinema, como qualquer arte, ‘alimenta-se’ da recolha de fragmentos e da edificação de novas matérias. O argumentista procura, então, referências que o auxiliem a unir pontos entre fragmentos e ideias. Quanto maior for a pesquisa sobre determinado objeto, maior será a profundidade que o autor irá dar ao mesmo. Da recolha de fragmentos vem o sentido ou significado, que o argumentista, ou realizador-autor, pretende dar a determinado objeto artístico. Bowie relata que “All art is unstable. Its meaning is not necessarily that implied by the author, there is no authoritative active voice. There are only multiple readings” (2017). Ora para David Bowie, a arte é passiva, no sentido em que o seu significado é diferente para cada um dos seus espectadores singulares. A arte como objeto de leituras infinitas e o cinema não foge a essa exceção. Carregado de metáforas e simbolismos, sentidos e significados, um filme tem tantas leituras quanto o número de espectadores que o visualiza. A leitura do próprio autor é só uma das infinitas possibilidades inerentes ao objeto artístico. Lynch compara a arte à vida, na possibilidade de a arte não ter qualquer sentido. “I don't know why people expect art to make sense. They accept the fact that life doesn't make sense” (1990). Porque não é o sentido que afeta o espectador, mas sim as sensações geradas por determinado objeto artístico.

A necessidade de o realizador-autor explorar e pesquisar sobre o desconhecido, para si, é fundamental para a edificação de novos caminhos e novas formas de gerar sensações e sentimentos no próprio e no conseqüente espectador. Sair da sua zona de conforto e explorar os caminhos que outrora pareceram familiares, explorando as suas inquietudes e ideias. Freud relata-o: “I will say at once that both courses lead to the same result: the *uncanny* is that class of the terrifying which leads back to something long known to us, once very familiar. How this is possible, in what circumstances the familiar can become uncanny and frightening, I shall show in what follows” (1919, p. 1). O realizador como autor e como interlocutor da narrativa que observa e ‘motor’ da mesma.



Figura 12 – Frame de *A Eternidade e Um Dia* (Heumann et al., 1998)



Figura 13 – Frame de *A Eternidade e Uma Noite*

O realizador deve compreender as suas referências e aplicá-las, se a narrativa assim o exigir. Assim, pensando nas referências em que assenta este projeto final e a relação direta dos títulos que dão nome aos dois filmes em exemplo nas figuras acima, *A Eternidade e Um Dia* (Heumann et al., 1998) e *A Eternidade e Uma Noite*, compreendemos o ato da recolha de fragmentos, por mais que a mesma seja propositada, ou não; o título do novo como homenagem ao que o antecede, sem qualquer ato de sequela, mas de memória e contemplação de uma narrativa inspirada pela outra. A arte é, e sempre foi, essa passagem de testemunho. Os filmes que se multiplicam e abordam a existência humana, que pensam no presente, no passado e no futuro, nos tempos que vivemos e nos que hão-de vir. A arte como forma de expressar as inquietudes de uma sociedade e de ultrapassá-las; o cinema como reflexo da realidade.



Figura 14 – Frame de *A Eternidade e Um Dia* (Heumann et al., 1998)



Figura 15 – Frame de *A Eternidade e Uma Noite*

A coincidência das imagens do passado e do futuro não é mais que a construção feita pelo realizador-autor no empreendimento de uma nova obra. As imagens dos filmes que vê, dos livros que lê, das estórias que ouve, são tudo o que o autor carrega na bagagem quando elabora uma nova criação. A apropriação artística não é errada quando é uma apropriação correta. Nick Cave relata exatamente a pertinência dessa questão.

Plagiarism is an ugly word for what, in rock and roll, is a natural and necessary – even admirable – tendency, and that is to steal. Theft is the engine of progress, and should be encouraged, even celebrated, provided the stolen idea has been advanced in some way. To advance an idea is to steal something from someone and make it so cool and covetable that someone then steals it from you. In this way, modern music progresses, collecting ideas, and mutating and transforming as it goes (Cave, 2020).

Quanto Cave pergunta ao seu compositor, Warren Ellis, sobre a apropriação, obteve a resposta que talvez esperasse: “– *What else have you stolen?* I ask Warren. – *Everything* – he says, – *Absolutely, everything*” (Cave, 2020).

2. A edificação dos protagonistas



Figura 16 – Frame de *Intern* (Olsen, 2016)



Figura 17 – Frame de *A Eternidade e Uma Noite*

A criação dos protagonistas da narrativa é também ela a procura de traços e recortes de personagens, pessoas e relatos. Os atores, os motores da narrativa clássica, carregam em si as vivências de várias personagens, estórias e história. Criam, juntamente com o realizador, formas de expressar determinada narrativa, seja ela política, cultural ou social. Carregam o peso de encarnar as palavras do realizador e de as suster, adaptando-as e tornando-as suas e conseqüentemente da sua personagem. Quando edificamos uma personagem, neste caso dois protagonistas, cria-se um balanço entre ambos, para que possam entregar a narrativa como o autor pretende. É passível de dizer que Mariana, a namorada de David em *A Eternidade e Uma Noite*, seja a antagonista nesta narrativa.

Uma boa forma de ver Mariana é olharmos para Marianne, a antagonista de *Pierrot Le Fou* (Beaugard, 1965), que tenta desviar Ferdinand para o *bad faith*, tal como Mariana, na memória de David, o tenta desviar para o mesmo propósito, com significados diferentes. Ambos os protagonistas, David em *A Eternidade e Uma Noite* e Ferdinand em *Pierrot Le Fou*, caminham para o absurdo de uma forma contrária à pensada em *O Mito de Sísifo* (Camus, 2016). David e Ferdinand procuram o absurdo através do suicídio, contra Sísifo, que rejeita completamente o mesmo. Ambos acabam por rejeitar, de certa forma, o suicídio nos finais das narrativas, embora Ferdinand já tarde demais. Claro que para o espectador encontrar sustento nesta leitura, tem de criar, no seu imaginário, a ordem de ideias existencialista necessária. Com o final em aberto, ganha o espectador, que lê consoante o que crê.

Quando mais forte for o antagonista narrativamente, melhor será sustentado o próprio protagonista, se considerarmos que é o antagonista que produz a instabilidade no protagonista. Mariana como efeito do caos de David, mas não como a sua causa. Pelas linhas paralelas de ambas as personagens, conseguimos criar mais coerência e solidez narrativa, deixando ao próprio espectador mais possibilidades na edificação da sua própria estória.



Figura 18 – Frame de *Cold War* (Seghatchian et al., 2018)



Figura 19 – Frame de *A Eternidade e Uma Noite*

A beleza com que as personagens nos levam a lugares, concebem identificações, emoções e sentimentos, está assente na verossimilhança das mesmas, na medida que nos reportam à realidade, a ‘lugares comuns’ ou familiares. No fim, por mais aberto que seja o final, devemos imaginar David, como Sísifo, feliz. Porque conquistou essa virtude do absurdo, deixando tudo o que lhe trazia o *bad faith* em cima da mesa, partindo.

3. A mutação de um argumento

Depois de aprovado para produção, e pelas contrariedades que um projeto académico possui, é necessária uma revisão exaustiva entre a direção de produção da curta-metragem e o realizador, para tornar o filme exequível de ser produzido. Pensando a nível financeiro, é necessário serem feitas cedências por parte do realizador para tornar possível a execução do projeto. Em diálogo constante com a produção, o realizador vai adaptando o argumento com base na escolha dos locais de rodagem, dos próprios atores e de vários outros fatores como o espaço temporal em que a rodagem acontece, por via das condições climatéricas, por exemplo. No caso prático de *A Eternidade e Uma Noite*, foi um argumento pensado desde o início para todas estas possibilidades. Apesar de tudo, essa é uma das vantagens de o realizador fazer parte da equipa de produção. Por este duplo cargo, está mais capacitado para prever as contrariedades inerentes a um projeto deste tipo. Aqui nomeio o realizador especificamente, porque o argumento é da sua autoria.



Figura 20 – Imagem promocional de *Lost In Translation* (Coppola, 2003)



Figura 21 – Imagem promocional de *A Eternidade e Uma Noite*

Se olharmos para a primeira versão do argumento (Anexo I), vemos um filme em formato bruto, com os seus primeiros diálogos e ainda muito pouco limado. São necessárias uma dúzia de versões até chegar ao ponto em que o argumento está pronto para ser produzido. A construção do argumento, por vezes, e neste contexto académico específico, é um trabalho que se estende por quase toda a pré-produção até ao primeiro dia de rodagem. É também uma questão de perfeccionismo, mas sobretudo de adaptação a circunstâncias inerentes à pré-produção, quer financeiras, quer logísticas. Mas não só de alterações vive o argumento. As mutações das personagens são óbvias à medida que

a narrativa se vai desenrolando, e esse aprofundamento é importante para a sua veracidade, vivendo do avançar do tempo e da maturação do guião até à rotação.

O cinema, como qualquer linguagem, tem de ser dialogado, posto em prática para ser aperfeiçoado. É uma forma de expressão que quanto mais coerente e perceptível for, mais perto estará sempre de chegar a um maior auditório. Não confundamos o ser perceptível com o ser direto. O cinema não tem de ser direto, aliás, o cinema não tem de ser nada. O cinema é o que cada um quiser retirar de determinado objeto fílmico.

Cinema is a language. It can say things—big, abstract things. And I love that about it. I'm not always good with words. Some people are poets and have a beautiful way of saying things with words. But cinema is its own language. (...) For me, it's so beautiful to think about these pictures and sounds flowing together in time and in sequence, making something that can be done only through cinema. It's not just words or music—it's a whole range of elements coming together and making something that didn't exist before. It's telling stories. It's devising a world, an experience, that people cannot have unless they see that film. When I catch an idea for a film, I fall in love with the way cinema can express it. I like a story that holds abstractions, and that's what cinema can do (Lynch, 2007, p. 17).

Um filme é o conjunto de várias vozes: o argumentista, o realizador, o diretor de fotografia, o diretor de som, o produtor, os próprios atores e por fim o espectador. E por ser feito nesse conjunto, é heterogéneo em si. A visão do realizador-autor modifica-se com o avançar do filme, à medida que vai trabalhando com os diferentes departamentos e atores, criando um objeto final que já não é a ideia que foi pensada inicialmente, mas algo distante e mais complexo. O filme é um objeto complexo e fruto de várias formas de pensar e de agir, moldado por todos os que participam no seu empreendimento, em especial pelos atores, que são a ponte entre o realizador e o espectador, sustentando a mensagem do mesmo e trazendo ao espectador a verossimilhança da vida real numa narrativa ficcional.

CAPÍTULO 4: O SOM E A ESTÉTICA

1. A composição sonora do filme

Não só da imagem vive o cinema. O som, ou a ausência dele, é também parte fulcral na criação de um objeto fílmico. Na escrita de *A Eternidade e Uma Noite*, o som foi pensado em paralelo, à medida que ia procedendo à escrita do argumento. Aliando-me desde muito cedo com o diretor de som, que assina a banda sonora como *Cleon*, pensámos de que forma a banda sonora do filme pudesse ser, apesar de minimalista, uma terceira personagem, que empurrasse as personagens principais e nos desse algo mais ao discurso das mesmas. Foi esse o desafio e caminhámos nesse sentido.

A Eternidade e Uma Noite é um filme a quatro tempos sonoros. Numa banda sonora dividida em quatro momentos diferentes, temos a narrativa de David, o protagonista, até à aceitação do absurdo. Quando pensei na banda sonora conjuntamente com o Gonçalo, pensámos na ideia de dar um *mood* sonoro diferente a cada cena, à medida que David ia avançando, cada vez mais, na sua procura. Os quatro andamentos de *A Eternidade e Uma Noite*, *Times*, *Memories*, *Tonight* e *Aeon*, são eles também quatro degraus na ascensão de David ao absurdo. Entre passado, presente e futuro, David caminha nas suas recordações e tenta criar uma narrativa na sua cabeça, do que o leva até ao momento em que fica às portas da eternidade e se levanta, caminhando até elas.

É fundamental que a banda sonora seja, apesar de tudo, homogénea com o filme, que se integre conjuntamente com as imagens e que criem uma narrativa entre si. Só assim, com as várias camadas sonoras que um filme carrega, é possível a fluidez necessária para uma não se sobrepor à outra. No mesmo caminho de ideias, foi pensado também com o diretor de som o *design* de som. Tal como na banda sonora, com *moods* diferentes e com o uso de diferentes instrumentos para cada cena, também o *design* de som seguiu a ideia de variar as técnicas consoante a direção que a cena seguia. Com a direção de som, o *design* de som e a banda sonora encarregues a uma só pessoa, apesar da carga de trabalho, conseguiu-se pensar o filme desde o seu início até ao objeto finalizado, conseguindo um trabalho de autor e uma nova abordagem sonora.

2. A composição dos quadros fílmicos



Figura 22 – Frame de *A Eternidade e Uma Noite*



Figura 23 – Frame de *A Eternidade e Uma Noite*

As imagens são, talvez, a primeira coisa que o argumentista imagina. Quando procedemos à escrita de um filme, temos na cabeça os planos que vão ilustrar cada palavra que é redigida no guião. Tão importante como pensar um argumento, é pensar como será o seu dispositivo fílmico. Das infinitas possibilidades estéticas e narrativas que podemos escolher, há algumas que se destacam, como o uso dos planos fixos, de planos de sequência, de câmara na primeira pessoa, de câmara à mão, entre muitas outras.

Durante a pré-produção de *A Eternidade e Uma Noite*, a realização e a direção de fotografia dedicaram-se a ver uma seleção de filmes escolhidos de vários estilos e épocas. Desde documentários a ficção, foi pensado como trabalhar a fotografia de uma narrativa que desde o início se quis a preto-e-branco. Com isto em mente, e já numa fase adiantada da pré-produção, focámo-nos em filmes específicos que continham o mesmo tipo não só de *grading*, mas também, e especialmente, de escala de planos e enquadramentos similares aos que pretendíamos.

Em *A Eternidade e Uma Noite*, decidimo-nos pelo uso de planos fixos durante toda a duração do filme. Esta escolha prendeu-se com a velocidade que queríamos dar ao filme e à forma como queríamos trabalhar o filme na montagem. O uso de planos fixos, normalmente gerais ou médios, com o uso de planos de pormenor, dá à narrativa o espaço para poder colocar-se à velocidade que necessita. A câmara fixa dá também, ao diretor de fotografia, maior liberdade na composição do quadro fílmico. Com o não movimento do eixo, o diretor de fotografia e o realizador podem pensar como querem o plano e idealizá-lo de forma mais rápida e fluída. Não foi um formato escolhido pela sua facilidade de execução, mas é uma virtude do mesmo a própria característica.



Figura 24 – Frame de *A Eternidade e Uma Noite*



Figura 25 – Frame de *A Eternidade e Uma Noite*

Em certos momentos do filme, optámos pelo uso de planos picados, especialmente na cena do quarto do casal, em que quisemos dar uso a uma perspetiva mais próxima à qual o espectador teria se estivesse a observar de perto aquelas personagens. A câmara também pretende ser invisível, quase em plano teatral, dando às personagens o espaço para se moverem e criarem a narrativa. As restantes cenas pautam-se muito por essa máxima, dando sempre distância e movimento aos atores para encenarem e se libertarem da ideia de câmara. Tal como no quarto, no carro o espectador também tem a sensação de observação das personagens. A câmara, colocada ao nível dos bancos traseiros, carrega essa particularidade inerente.

Façamos o exercício de pensar na imersão passada pelos filmes. Os grandes filmes a preto-e-branco são totalmente imersivos e nunca sentimos a falta da cor em algum momento. A cor dilui-se quando o objeto fotografado ganha uma forma autónoma, onde deixa de necessitar dessa condição para ser ou parecer real.

Poderemos relacionar por consequência, o uso de enquadramentos para definir o próprio *mood* do filme. O *aspect ratio* é também parte fundamental no que ao *mood* de um filme diz respeito por via da forma como encerra as nossas personagens no enquadramento. No caso prático de *A Eternidade e Uma Noite*, a ideia, conjuntamente com o diretor de fotografia, foi a de colocar estas imagens num espaço intemporal, não tendo um enquadramento tão aberto como um enquadramento em 16:9, mas não o fechando tanto como uma proporção em 4:3, tendo nós optado pelo meio termo em 3:2, numa proporção a replicar o formato original da película de 35mm.

O enquadramento fixo marca também a diferença do mesmo plano com o passar do tempo fílmico. David abandona a mesa, dá-se a eternidade, vem o empregado e levanta-a. No fim, só resta o gravador de David, a quase terceira personagem do filme,



Figura 26 – Frame de *A Eternidade e Uma Noite*



Figura 27 – Frame de *A Eternidade e Uma Noite*

que permanece em cena até ao fim. Este pormenor específico marca a passagem do tempo, num plano contínuo até ao fim do filme. É a fotografia e a composição de imagens como auxiliares da narrativa, modelando o tempo e o espaço.

3. A direção de arte intemporal

Ao mesmo tempo que se construía o som e a imagem com os respetivos departamentos, lado a lado com a direção de arte foi pensado como se iria trabalhar os elementos num cenário que à partida seria visto a preto-e-branco. Desde guarda-roupa a adereços e cenários, pensou-se como seriam vistos estes elementos na ausência de cor.

Quando começou a escrita do argumento de *A Eternidade e Uma Noite*, foi de maior importância não se usar elementos excessivamente datados ou que nos situassem numa determinada época. Na criação de um universo imaginado, é importante que nos reflitamos, mas também ao mundo à nossa volta. Partindo desse princípio, foi proposta a elaboração de um mundo que não se situasse propriamente num ano ou numa década específica, mas que fosse flutuando entre tempos e espaços, tal a premissa com que o protagonista, David, começa a sua narrativa. Os cenários, os figurinos e os elementos cénicos, apesar de poderem ser categoricamente datados, cruzam-se entre si e constroem um mundo sem tempo, uma quase eternidade. Foi isto que foi proposto à diretora de arte, quando ela entrou no projeto. Era necessário criar um universo coerente com elementos que flutuassem entre tempos e que juntos fizessem um conjunto verossímil, mas ao mesmo tempo abstrato. Posto isto, foi iniciada a procura dos vários elementos, nomeadamente os *décors*, que pudessem ‘carregar’ a carga dramática e nos transportassem para essa dimensão de um tempo indefinido. A escolha do *décor* do bar,



Figura 28 – Frame de *A Eternidade e Uma Noite*



Figura 29 – Frame de *A Eternidade e Uma Noite*

ao estilo de um *diner* americano, foi uma das escolhas fundamentais, porque ao mesmo tempo que é intemporal, transporta-nos para um lugar com uma perspetiva quase infinita de mesas e sofás vazios, consecutivamente, no plano de fundo do nosso protagonista. A tal eternidade, neste caso, quase visual.

No mesmo seguimento, temos o *décor* do quarto do casal. Um *décor* dividido em dois, entre a cama e o cadeirão vazio, em que David se senta no decorrer da cena. Um lado negro e um lado de luz. A sombra e a luz são sempre elementos presentes ao longo de todo o filme, dividindo personagens e o seu propósito. Mesmo nas cenas passadas a bordo do carro de David, vemos como a mesma luz modela e recorta o cenário envolvente, deixando quase as personagens num espaço etéreo, em que o carro, como objeto de arte em si, é só o que os transporta pelo caminho até ao seu próprio fim. Todos estes cenários foram pensados para se conjugarem quer pela realização, quer pela direção de arte e fotografia. Os elementos elevam-se entre si, criando espaços sem tempo, etéreos e abstratos. Uma viagem por dentro das memórias e sonhos de David; o surrealismo da existência transposto pela direção de arte em guarda-roupa, adereços e lugares. É esta a grande virtude do cinema, a de criar universos imaginários, mas reais e verossímeis.

CAPÍTULO 5: A RODAGEM

1. A direção de atores

A escolha do elenco, quem vai dar vida às nossas personagens, é dos desafios mais interessantes para um realizador, por dar a oportunidade de descobrir atores desconhecidos ou até misturá-los com atores mais experientes. No caso prático de *A Eternidade e Uma Noite*, também pelas personagens estarem idealizadas como jovens adultos, prestes a chegar aos seus trinta anos, decidimos misturar a segurança e confiança do Pedro Caeiro, ator de teatro e presente nas produções da televisão portuguesa, com a irreverência da Mia Tomé, jovem, mas já com um largo currículo, quer no teatro, quer no cinema. Dois atores com praticamente dez anos de diferença entre si, mas que combinados fizeram o nosso par de protagonistas de vinte e nove anos. A escolha de Pedro Caeiro, para o papel de David, recai muito sobre a ideia que, apesar da igualdade de idades, a personagem de David tinha que carregar um ar de maior vivência, sentir-se menos no corpo e na expressão a irreverência que a personagem de Mariana transporta. E por isso, considerámos que o Pedro Caeiro, no alto dos seus trinta e quatro anos à altura, carregava a longevidade e a atitude que queríamos para a personagem de David. A orientação do Pedro foi fácil. Quando chegou à produção, rapidamente foram trocadas ideias e discutidos traços da sua personagem. O Pedro mostrou sempre uma grande abertura em dar e receber conhecimento, colocando várias perguntas baseadas na sua leitura do guião sobre a sua personagem e a sobre a relação com a de Mia.

Em embate com David, temos a Mariana, protagonizada pela Mia Tomé. A capacidade que a Mia teve, como uma antagonista, de com Mariana puxar pela personagem de David e tentar acordá-lo daquela realidade absurda em que ele se encontra foi de uma leveza incrível. A Mia, chegada à rodagem, um dia a seguir ao Pedro, tinha o guião bem estudado na sua cabeça e rapidamente conseguimos chegar a um consenso do que se queria para a sua personagem, que ia muito ao encontro do que a Mia já imaginava. Nem sempre é fácil para um ator assumir uma personagem num filme com tão poucas cenas e sequências, mas o Pedro Caeiro e a Mia Tomé, em conjunto, deram vida ao imaginário que existia nas páginas deste argumento.

2. O diálogo do realizador com o assistente de realização e diretor de fotografia

Durante o período de rodagem de um projeto, cabe ao assistente de realização, em parceria com o produtor, liderar a equipa e o *set* de rodagens, criando um ambiente fluído e profissional, dando à equipa as melhores condições para executar o seu trabalho.

O diálogo entre o realizador e o seu assistente incide em toda a logística inerente à filmagem em determinada *location*, cabendo ao assistente de realização ser o braço direito do realizador, auxiliando-o e fazendo a ponte para a restante equipa. É nele que o realizador confia toda a calendarização e gestão. A minha relação com o assistente de realização deste projeto incidiu sobretudo na gestão dos tempos de filmagem, no pensamento se havia janela temporal suficiente para repetir *takes* ou fazer planos pensados no momento. Com a sua assistência, foi possível o realizador focar-se exclusivamente na direção de atores e na realização em si, dedicando-se profundamente a essas questões.

A relação com o diretor de fotografia incide sobre questões diferentes. O realizador e o diretor de fotografia pensam a imagética da obra. Em diálogo constante, refletem sobre planos e têm uma relação de dupla recetividade quanto a ideias e formas de trabalhar determinado plano. A relação entre o realizador e o diretor de fotografia baseou-se na replicação das imagens que já tínhamos pensado antes e testado em *location*, antes da rodagem. Novos planos surgiram em rodagem, quando observámos os atores em cena e outros planos foram suprimidos, quando sentimos que não iriam acrescentar nada à narrativa. Toda esta tarefa foi sempre em concordância logística com o assistente de realização.

Neste conjunto, o diretor de som teve maior independência face aos outros, porque trabalha o som direto anteriormente pensado por ele e depois tem a liberdade criativa para ter incursões em elementos sonoros não diretamente ligados à narrativa, para os posteriormente trabalhar em *sound design*, embora com a supervisão do realizador.

A relação com os restantes elementos da equipa, como referido, é intermediada pelo assistente de realização, que dialoga com os mesmos e é o responsável pelo *set*, resolvendo todas as questões inerentes à rodagem.

CAPÍTULO 6: A PÓS-PRODUÇÃO

1. A montagem a quatro mãos

Para o realizador, montar o seu filme é sempre o capítulo final do longo caminho que é a feitura de um projeto. O método é diferente de realizador para realizador, mas é comum o encontro em cada plano de detalhes que não tivessem sido perceptíveis na rodagem, quase narrativas paralelas e coisas que acrescentam algo mais ao filme. Este trabalho minucioso de ver plano a plano e descobrir algo novo é sempre gratificante, porque um novo filme, longe do que tinha sido imaginado até aqui, nasce na montagem.

Neste caso, a montagem foi feita a quatro mãos, entre realizador-montador e diretor de som-*designer* de som. As imagens davam o ritmo à composição musical e a composição musical dava o ritmo às imagens. Este modelo de trabalho em paralelo, apesar de arriscado, deu os frutos esperados, porque ao ser pensado por duas cabeças em paralelo, foi por caminhos que o modo mais clássico provavelmente não iria.

A estrutura do filme em si foi simples de montar e montada num par de semanas. As cenas estavam bem estruturadas e por serem poucas em planos, a primeira montagem fluiu rapidamente. Essa rápida montagem permitiu depois um aprofundamento no pensamento dos planos. Pensada como uma curta-metragem com poucas cenas e planos, para que a velocidade na montagem pudesse ser relativamente lenta, tentou-se que, em conjunto com o *designer* de som, fosse criado com o auxílio da banda sonora um ritmo crescente entre cenas, até ao clímax do filme.

Ao ritmo que ia avançando a montagem, eram recolhidas as opiniões dos vários diretores da equipa, percebendo-se em que partes o filme podia estar mais frágil, tentando-se trabalhar mais profundamente as mesmas. O *feedback* externo é sempre importante porque tem o distanciamento que é necessário ao realizador no momento de olhar as suas próprias imagens, criando opiniões úteis e construtivas que melhoram o projeto no seu todo.

A montagem é o primeiro momento de calma depois da intensidade da rodagem e é onde o realizador se encontra de novo com as imagens que idealizou, dando-lhe tempo e espaço para pensar de novo a sua mensagem e trabalhá-la no sentido que deseja.

2. A distribuição e divulgação

Quando o filme termina, chega a hora da sua distribuição. O realizador, em conjunto com o seu produtor, pensa a melhor maneira de distribuir o seu filme e chegar à audiência que entende ser a correta e que dará maior retorno à obra. No caso prático de *A Eternidade e Uma Noite*, pensou-se numa forma híbrida de distribuição, entre, numa primeira fase, os festivais de cinema e, numa segunda fase, o *online* e as mostras. Como na situação atual de pandemia grande parte dos festivais são realizados *online*, pensamos a cada semana como a situação pode mudar e o filme ser distribuído.

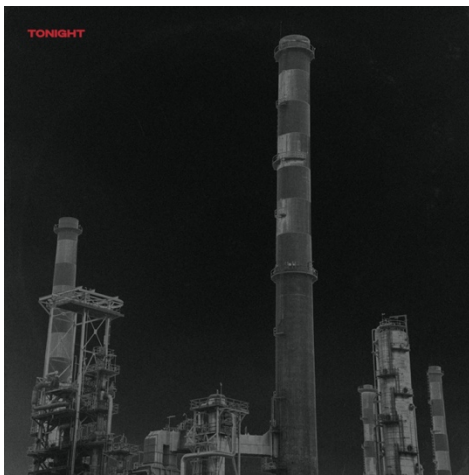


Figura 30 – Capa da banda sonora de *A Eternidade e Uma Noite*



Figura 31 – Imagem promocional de *A Eternidade e Uma Noite*

Paralelamente, elaborámos um plano de divulgação assente no digital, começando por divulgar o *trailer* do filme, apresentando a curta-metragem, seguido dos cartazes promocionais, entre outro material com o mesmo fim. Semanas depois, foi ainda lançada a banda sonora do filme nas plataformas de *streaming* de música, como o *Spotify*, a *Apple Music*, entre outras. A ideia de lançarmos a banda sonora foi a procura de uma estratégia de promoção pouco usada nas curtas-metragens académicas, criando um maior *buzz* à volta do filme e dando maior visibilidade à também banda sonora original, composta para *A Eternidade e Uma Noite* por Cleon.

CONCLUSÃO

O cinema, tal como a arte, é uma linguagem universal. Tem em si tantas leituras quanto o número de espectadores que o observam. O processo de edificação de um objeto fílmico para o realizador-autor é longo e complexo, agregando as inquietudes que o assolam durante esse tempo, tentando a sua resolução numa quase catarse. O ato de escrever um filme é o ato de expulsar essas inquietudes e resolvê-las a 24 fotogramas por segundo. O cinema e a realização são o reflexo absurdo da existência. São a resistência nos tempos estranhos e o questionamento quando tudo se afigura no seu lugar. Fazer cinema é mesmo um ato de resistência. Mas não é o cinema que é absurdo, é a própria existência. O cinema é meramente o seu reflexo, levando aos espectadores as grandes questões, sintetizando-as. O cinema, tal como qualquer linguagem, depende de um emissor e de um recetor. Cabe ao espectador, como destino final da ideia do realizador-autor, pensá-lo e debatê-lo. Só assim se fecha o ciclo e só assim continuará a fazer sentido.

Neste ensaio, pretendeu-se o estudo sobre o existencialismo na *Nouvelle Vague* e sobre a edificação de heróis absurdos, tendo por base as obras de Godard, Camus e Hopper. Baseando-se no caso prático de *A Eternidade e Uma Noite*, foi pensado como o cinema, como ponte entre o realizador-autor e o espectador, transmite pelos seus protagonistas heróis absurdos, as inquietudes do autor. Relacionando-o com as matérias debatidas, conseguimos perceber a sua relação com a teoria existencialista presente nos autores teorizados e como por ela é influenciado.

No fim de um projeto como este, é possível olhar com o distanciamento suficiente e perceber o que podia ter seguido por outro caminho e o que pode não ter sido transposto da ideia inicial para o objeto final. Por diversos condicionalismos, o filme vai sofrendo várias alterações, quer por pandemias involuntárias ou até problemas técnicos. No final, olhando para o que foi feito, o objetivo foi cumprido e a ideia tornou-se real. Posto isto, refletindo em tudo, conclui-se como a arte é um motor de replicação do artista para o seu espectador. Como tudo o que vemos é um espelho do que outrora já foi feito. Pois só sintetizando o que já foi feito, conseguimos ver o que virá a seguir. A arte e o cinema como pontes entre o passado e o futuro, sobre o presente e o nosso tempo. Sobre nós.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- Araújo, J. (2017). Um Novo Cinema, Uma Nova Política. Em À. P. Walsh, *O Cinema Não Morreu*. Lisboa: Livraria Linha de Sombra.
- Aumont, J. (2008). Pode Um Filme Ser Um Ato de Teoria? *Educação & Realidade*.
- Aumont, J. (2009). *Dicionário Teórico e Crítico do Cinema*. Lisboa: Edições Texto & Grafia.
- Borrvalho, M. (1984) *Camus*. Porto: Rés Editora
- Bowie, D. (2015). *Enchanting David Bowie: Space/Time/Body/Memory*. Londres: Bloomsburry Academic.
- Bowie, D. (6 de Março de 2017). *Cultural Arts and Theater Society*. Obtido de Literati 13th Edition : PULSE :
https://issuu.com/literatiyonsei/docs/literati_13th_edition__view_
- Camus, A. (2015). *O Estrangeiro*. Porto: Livros do Brasil.
- Camus, A. (2016). *O Mito de Sísifo*. Porto: Livros do Brasil.
- Cardoso, L. M. (2007). A Vanguarda e a Dialética: Uma Nota Sobre a Nouvelle Vague. *Millenium*.
- Cave, N. (Abril de 2020). *Originality hard to obtain*. Obtido de The Red Hand Files:
<https://www.theredhandfiles.com/originality-hard-to-obtain/>
- Damáσιο, A. (2011). *O Erro de Descartes*. Lisboa: Círculo de Leitores.
- Deleuze, G. (1990). *A Imagem-Movimento*. São Paulo: Editora Brasiliense.
- Deleuze, G. (1990). *A Imagem-Tempo*. São Paulo: Editora Brasiliense.
- Freud, S. (1919). *The "Uncanny"*. Obtido de MIT:
<https://web.mit.edu/allanmc/www/freud1.pdf>
- Hopper, E. (s.d.). *Automat*. Des Moines Art Center, Iowa.
- Hopper, E. (s.d.). *Nighthawks*. The Art Institute of Chicago, Chicago.
- Hopper, E. (s.d.). *Sunlight in a Cafeteria*. Yale University Art Gallery, New Haven.
- Lynch, D. (1990). The Quirky Allure of Twin Peaks. *New York Magazine*.
- Lynch, D. (2007). *Catching the Big Fish: Meditation, Consciousness, and Creativity*. Nova Iorque: Penguin Books.

- Martin, A. (19 de setembro de 2005). *Masculin féminin: The Young Man for All Times*. Obtido de The Criterion Collection: https://www.criterion.com/current/posts/384-masculin-f-minin-the-young-man-for-all-times?fbclid=IwAR26ThibK5e3gFJ_0XGtW_DeJo-AvAXVfdDr0eVrYyKLRcfWW1-bBSy96N8
- Parent-Altier, D. (2014). *O Argumento Cinematográfico*. Lisboa: Edições Texto & Grafia.
- Pellejero, E. (2011). *Política de autores y muerte del hombre: Notas para una genealogía de la crítica cinematográfica*. Rio Grande do Norte: Universidade Federal do Rio Grande do Norte.
- Renner, R. G. (2019). *Edward Hopper*. Colónia: Taschen.
- Rivière, B. (2014). *The Absurd Hero in Camus and Godard*. Obtido de The Stanford Freedom Project: <https://stanfordfreedomproject.com/multi-media-essays-on-freedom/the-absurd-hero/>
- Rogers, J. (2005). *My Love Affair with David Lynch and Peachy Like Nietzsche*. Carolina do Norte: Lulu Press.
- Sartre, J.-P. (2011). *Existentialism is a Humanism*. Obtido de The University of Warwick: https://warwick.ac.uk/fac/cross_fac/complexity/people/students/dtc/students/2011/maitland/philosophy/sartre-eih.pdf
- Silver, A. (2018). *Film Noir*. Colónia: Taschen.
- Xue, A. (2014). *Pierrot Le Fou: The Initial Journey of the Absurd Hero*. Obtido de The Stanford Freedom Project: <https://stanfordfreedomproject.com/multi-media-essays-on-freedom/pierrot-le-fou-the-initial-journey-of-the-absurd-hero/>

REFERÊNCIAS FILMOGRÁFICAS

- Beauregard, G. (Produtor), & Godard, J.-L. (Realizador). (1960). *À Bout de Souffle* [Filme]. França: Les Films Impéria
- Beauregard, G. (Produtor), & Godard, J.-L. (Realizador). (1965). *Pierrot Le Fou* [Filme]. França: Films Georges de Beauregard
- Coppola, S. (Produtor), & Coppola, S. (Realizador). (2003) *Lost In Translation* [Filme]. Estados Unidos da América: American Zoetrope
- Dauman, A. (Produtor), & Godard, J.-L. (Realizador). (1966). *Masculin, Féminin* [Filme]. França: Anouchka Films-Argos Films
- Heumann, E. & Silvagni, G. (Produtores), & Angelopoulos, T. (Realizador). (1998). *A Eternidade e Um Dia* [Filme]. Grécia: Paradis Films.
- Olsen, A. (Produtor), & Olsen, A. (Realizador). (2016). *Intern* [Teledisco]. Estados Unidos da América: Jagjaguwar
- Seghatchian, T. & Puszczynska, E. (Produtores), & Pawlikowski, P. (Realizador). (2018). *Cold War* [Filme]. Polónia: Apocalypso Pictures

ANEXOS

Anexo A – Guião final de *A Eternidade e Uma Noite*

1 INT. RESTAURANTE – NOITE

O filme começa a negro. Ouve-se a GRAVAÇÃO de DAVID em OFF.

DAVID (V.O.)

(calmo)

Quero acreditar num outro tempo...
Penso muito sobre a temporalidade
das coisas... O eterno e o efémero.
Sobre a nossa condição aqui... mas
quero acreditar em algo mais.
Num outro espaço. Numa eternidade.

Plano geral do restaurante.

DAVID (29) está sentado à mesa, sozinho no restaurante. DAVID está vestido com um fato escuro, uma camisa branca e uma gravata preta.

À sua frente, em cima da mesa, tem uma chávena de café cheia, um copo com água, gravador de cassetes com auscultadores e um cinzeiro com algumas beatas.

DAVID está cabisbaixo e não exprime emoções.

DAVID (V.O.)

Na antiga Grécia acreditavam em
vários tempos:

Plano de pormenor da chávena de café e do cinzeiro.

DAVID (V.O.)

O Chronos (*Crónus*): tempo
cronológico, movimento das coisas
terrenas, princípio e fim, ascensão
e queda.

Plano de pormenor do gravador e dos auscultadores.

DAVID (V.O.)

O Kairos (*Quérós*): momento
indeterminado, o sentido da
oportunidade, estar no sítio certo
no momento certo.

Plano próximo de DAVID sentado à mesa.

(CONT)

1 CONT:

2.

 DAVID (V.O.)
E o Aeon (É-on): tempo sagrado e
eterno das coisas, a eternidade sem
cronologia, com dimensão própria e
sem unidades de medida.
É aqui que quero ficar.

CORTA PARA NEGRO

2 INT. CARRO - NOITE

DAVID está sentado no banco do condutor a gravar a cassette
que ouvíamos em V.O. no restaurante. DAVID tem o gravador
apoiado nas pernas. DAVID está vestido com uma parca escura.

 DAVID
 (calmo)
O tempo cronológico é proporcional
aos meus atos... mas esse não posso
controlar.
E tudo isto é sobre controlo.

CORTA PARA NEGRO

3 INT. QUARTO - NOITE

DAVID e MARIANA (29) estão deitados na cama, só com a luz do
candeeiro ligada na mesa de cabeceira e com a janela do
quarto aberta para o exterior. Na mesa de cabeceira está
pousado um ramo de flores brancas e alguns livros amontoados.
Estão semi-acordados, encostados um ao outro.

 MARIANA
 (calma, a sussurrar)
Ainda te lembras da noite em que
nos conhecemos?

DAVID desperta lentamente.

 DAVID
 (calmo, a sussurrar)
Impossível esquecer-me... daquele
terrível baile.

 MARIANA
Há quantos anos... doze, certo?
Tínhamos dezassete... fogo, como o
tempo passa...
Estive quase para não ir a esse
baile, sabias? Sentia-me tão pirosa
naquele vestido vermelho...

(CONT)

MARIANA e DAVID RIEM-SE ao mesmo tempo.

MARIANA (CONT)

A minha mãe convenceu-me a ir. Se não fosse ela, se calhar hoje não estaríamos aqui... consegues imaginar?

DAVID

Acho que não...

MARIANA

Que música é que vocês estavam a tocar?

DAVID

A 'Memories'... do Cohen.

MARIANA

(alegre, a sussurrar)
Pois foi... E eu não parava de olhar para ti, enquanto cantavas...

DAVID canta com MARIANA ao mesmo tempo o verso da música.

MARIANA (CONT)

'Just dance me to the dark side of the gym'...

DAVID

(a sussurrar)
'Just dance me to the dark side of the gym'...

MARIANA (CONT)

(calma)
Eu nem sabia quem tu eras...

DAVID levanta-se da cama, tira o maço de tabaco e o isqueiro do casaco, senta-se no cadeirão junto à janela aberta e começa a fumar um cigarro.

MARIANA (CONT)

E no fim dançámos mesmo... até ao 'dark side'...

DAVID

(calmo)
Sim... Há sempre um lado negro em tudo, não há?

MARIANA

Nem sempre... Nós temos o nosso?

DAVID

Temos...

(CONT)

3 CONT:

4.

DAVID pausa para fumar o cigarro.

 DAVID (CONT)
 Todos temos os nossos segredos.

 MARIANA
 Quais são os nossos?

CORTA PARA NEGRO

4 INT. CARRO - NOITE

MARIANA está sentada no lugar direito do carro, ao lado de DAVID. Está levemente adormecida e recostada ao seu banco enquanto DAVID conduz pela estrada nacional. MARIANA está a usar uma peruca prateada. No tablier do carro, à frente de MARIANA, está um ramo de flores pousado. MARIANA desperta.

 MARIANA
 (ansiosa)
 Onde estamos?

 DAVID
 (calmo)
 Longe... ainda falta...

MARIANA tira um cigarro do maço de DAVID pousado no tablier junto às mudanças do carro, abre um pouco a janela do passageiro, acende o cigarro e começa a fumar. OUVÉ-SE levemente o SOM do vento a entrar pela janela.

 MARIANA
 (calma)
 Gostaste da festa?

 DAVID
 Não sei... cada vez gosto menos de
 passagens de ano. De finais e de
 inícios. O ano muda, a década muda
 e continuamos os mesmos.

 MARIANA
 Continuamos os mesmos?

 DAVID
 Sim... não sentes isso?

 MARIANA
 Não sei... acho que mudámos... Já
 não temos dezassete anos. Já não
 somos nada do que fomos. Pouco
 restou, não?

(CONT)

DAVID
Se calhar é esse o problema...
perdemo-nos pelo caminho.

MARIANA
(ansiosa)
O que é que isso quer dizer?

DAVID
(ansioso)
Como é que chegámos até aqui?
Depois de tudo...

MARIANA, nervosa, fuma mais um pouco.

MARIANA
(nervosa)
Não sei, mas parece que até gostas
de inícios e de finais para
esperares pela passagem do ano para
teres esta conversa. Eu nem te
estou a perceber.

DAVID
(nervoso)
Calma.

MARIANA
Não me peças para ter calma.

DAVID
Eu não estou a acabar contigo.

MARIANA
É que parece... O que é que se
passa contigo?

DAVID
Eu não sei, esta noite deixa-me
melancólico. Põe-me a pensar em
merdas e começo a passar-me.

MARIANA
(calma)
Respira, meu... estás só bêbedo.
Parva sou eu em ainda te ouvir...

DAVID
(ansioso)
Tu nunca me ouvés...

(CONT)

4 CONT:

6.

MARIANA
(enervada)
Nunca te ouço? David, tu estás a
gozar comigo?

DAVID
Por favor, vamo-nos só calar por um
bocado.

MARIANA
É melhor...

MARIANA abre mais a janela e continua a fumar o seu cigarro. O SOM do vento a entrar pela janela torna-se mais forte.

Enquanto fuma, MARIANA encontra o gravador de DAVID arrumado na sua porta. MARIANA apaga o cigarro no cinzeiro do carro.

MARIANA (CONT)
(desconfiada)
O que é isto?

DAVID
(calmo)
É um gravador.

MARIANA coloca os auscultadores e ouve a gravação. O SOM é inaudível para o espectador.

Subitamente, MARIANA olha estarecida para DAVID e um feixe de luz encadeia o carro no momento do embate com um carro em contramão.

CORTA PARA NEGRO

5 EXT. ESTRADA - NOITE

DAVID está de pé no meio da estrada à frente do seu carro, intacto. DAVID é iluminado pela luz dos faróis do seu carro. Ouve-se apenas estática.

DAVID não exprime emoções. DAVID está parado a olhar de frente para o seu carro. DAVID está só. O carro contra o qual embateu também não está presente.

CORTA PARA NEGRO

6 INT. RESTAURANTE - NOITE

DAVID está sentado à mesa, sozinho no restaurante. DAVID está vestido com um fato escuro, uma camisa branca e uma gravata preta.

(CONT)

6

CONT:

7.

À sua frente, em cima da mesa, tem uma chávena de café já bebida, um copo de água vazio, um gravador de cassetes com auscultadores e um cinzeiro com já muitas beatas. O gravador está a emitir estática e a reverberação do acidente. DAVID carrega no botão STOP e o SOM pára.

DAVID está cabisbaixo e não exprime emoções.

DAVID retira um maço de tabaco do bolso interior do fato. Retira um cigarro e acende-o com um isqueiro que tira de um bolso lateral.

Fuma o cigarro com alguma rapidez. Ainda antes de o acabar pouosa-o aceso no cinzeiro.

O cigarro arde no cinzeiro. DAVID olha para o relógio no seu pulso esquerdo. O relógio marca 21:25. DAVID levanta-se, coloca algumas moedas sobre a mesa e sai de cena. Em cima da mesa ficam também o gravador, os auscultadores, a chávena e o copo.

MUSIC CUE: 'Island' de Evripidis and His Tragedies

Ficamos com o plano da mesa vazia por mais uns minutos.

END MUSIC

CORTA PARA NEGRO

Anexo B – Poster em português de *A Eternidade e Uma Noite*

PEDRO CAEIRO

MIA TOMÉ



A ETERNIDADE E UMA NOITE

TONIGHT

UM FILME DE TOMÁS BARÃO DA CUNHA

UMA PRODUÇÃO ESMAD E POLITÉCNICO DO PORTO COM O APOIO WAVES OF YOUTH COM PEDRO CAEIRO E MIA TOMÉ DIREÇÃO DE PRODUÇÃO CAROLINA RIBEIRO DIREÇÃO DE FOTOGRAFIA MIGUEL CANAVERDE DIREÇÃO DE ARTE BRUNA SILVA DIREÇÃO DE SOM GONÇALO BARÃO DA CUNHA ANOTAÇÃO MARIA VASCONCELOS ASSIST. REALIZAÇÃO PEDRO PIMENTEL ASSIST. PRODUÇÃO ISABEL GONÇALVES ASSIST. IMAGEM PEDRO MOURINHA E MÁRCIO LIMA ASSIST. SOM DIOGO TEIXEIRA MÚSICA CLEON ARGUMENTO, REALIZAÇÃO E PRODUÇÃO TOMÁS BARÃO DA CUNHA

R.PORTO

WAVES
OF YOUTH

TONIGHT.WAVESOFYOUTH.PT

Anexo C – Poster em inglês de *A Eternidade e Uma Noite*



Anexo D – Shooting board de *A Eternidade e Uma Noite*

A
ETER
ERNIDADE
E
UMA
NOITE

P.PORTO

ESCALA SUPERIOR DE MEDIA PRODUÇÃO
WAVES
OF YOUTH

C	P	ESCALA	ÂNGULO	MOV	DESCRIÇÃO	SUP	CAM/OBJ	DÉCOR	DIA
1	A	Geral	Picado	Fixo	MASTERSHOT Mesa de David no fundo	Tripé		Restaurante	1
1	B	Pormenor	Picado	Fixo	Chávena de café, copo de água e cinzeiro	Tripé		Restaurante	1
1	C	Pormenor	Picado	Fixo	Gravador, auscultadores e tabaco	Tripé		Restaurante	1
1	D	Médio	Normal	Fixo	MASTERSHOT David à mesa com gravador, copo de água e chávena de café à sua frente*	Tripé		Restaurante	1
2	A	OTS	Normal	Fixo	David a fazer a gravação no gravador	Tripé		Carro	1
2	B	Pormenor	Picado	Fixo	Gravador nas mãos de David	Tripé		Carro	1
2	C	Médio	Normal	Fixo	David visto do capot do carro	Tripé		Carro	1
3	A	Conjunto	Picado	Fixo	Centrado em David com casal deitado na cama até David se levantar	Tripé		Quarto	3
3	B	Geral	Picado	Fixo	MASTERSHOT David sentado no cadeirão e Mariana deitada na cama	Tripé		Quarto	3
3	C	Aproximado	Contrap.	Fixo	David sentado no cadeirão a fumar junto à janela	Tripé		Quarto	3
3	D	Aproximado	Picado	Fixo	Mariana deitada na cama	Tripé		Quarto	3
4	A	Conjunto	Normal	Fixo	MASTERSHOT Casal visto de trás com estrada à frente	Tripé		Carro	2
4	B	OTS	Normal	Fixo	MASTERSHOT David sentado a conduzir (diagonal)	Tripé		Carro	2
4	C	OTS	Normal	Fixo	MASTERSHOT (c/ acidente) Mariana sentada ao lado de David (diagonal)	Tripé		Carro	2
4	D	Pormenor	Contrap.	Fixo	Olhos de David no espelho retrovisor	Tripé		Carro	2
4	E	Pormenor	Contrap.	Fixo	Olhos de Mariana no seu espelho frontal	Tripé		Carro	2
4	F	OTS	Normal	Fixo	Mariana à janela a fumar (traseiro)	Tripé		Carro	2
4	G	Pormenor	Picado	Fixo	Gravador nas pernas de Mariana	Tripé		Carro	2
5	A	Geral	Normal	Fixo	MASTERSHOT Costas de David com o carro à sua frente	Tripé		Estrada	2
5	B	Grande P.	Normal	Fixo	MASTERSHOT Cara de David	Tripé		Estrada	2
6	A	Médio	Normal	Fixo	MASTERSHOT David à mesa com gravador, copo de água e chávena de café à sua frente*	Tripé		Restaurante	1

*6A é a continuação de 1D com uma *ellipse temporal*.

Anexo E – Calendário de rodagens de *A Eternidade e Uma Noite*

A ETERNIDADE E UMA NOITE

P. PORTO

ESCOLA
SUPERIOR
DE MÍDIA
ARTES
E DESIGN

WAVES
OF YOUTH

V1	DIA 1 — 6 MARÇO	DIA 2 — 7 MARÇO	DIA 3 — 8 MARÇO
13:30		Almoço — Café Ritz (2 p)	Almoço — Café Ritz (3 p)
14:30			ADR – CENA 4 ESMAD
15:00			Pick-up Som / Imagem / Arte Vila do Conde > Matosinhos > Porto
16:00			
16:15			
16:30			
16:45	Pick-up Pedro Caeiro (Campanhã)	Pick-up Mia Tomé (Campanhã)	
17:00	Pick-up equipa Porto > Matosinhos > Vila do Conde > Póvoa		
17:15	Check-in Hotel	Check-in Hotel	
17:30			
17:45			
18:00			Montagem e Pre-light
18:15			Casa do Conto Lapa
18:30	1º Meeting — Café Schmits R. Serpa Pinto, 93A, Póvoa de Varzim 11 p	Pick-up equipa Porto > Matosinhos > Vila do Conde > Póvoa	Rua da Boavista, 466, Porto
18:45			
19:00			
19:15			
19:30	Sair para Jantar	Jantar — Café Ritz Praça da República, 8, Póvoa de Varzim (13 p)	Pick-up restante equipa Vila do Conde > Porto
19:45			
20:00	Jantar — Café Ritz Praça da República, 8, Póvoa de Varzim 13 p	Sair para Cena 4 / 5 Laundos (41°26'54.0"N 8°43'01.7"W) Inserir ' C7XM+84 Laundos ' no Google Maps	Sair para Jantar
20:15			
20:30			
20:45			
21:00			
21:15			
21:30	Sair para Cena 2	RTS 4 D	Jantar — Migalhas 2 Largo do Priorado, 34, Porto 13 p
21:45	Estacionamento da <u>Praia das Salinas</u> (procurar no Google Maps 'Galp Beach Party')	4 E	
22:00			
22:15			
22:30	RTS 2 A	4 G	Sair para Cena 3 Rua da Boavista, 466, Porto
22:45			
23:00	2 B	4 F	RTS 3 B
23:15			
23:30	2 C	4 A	
23:45			
00:00	Wrap up		
00:15			
00:30	Sair para Cena 1 / 6	Pausa	3 A
00:45			
01:00	Café Ritz Praça da República, 8, Póvoa de Varzim	4 B	3 D
01:15			
01:30			
01:45			
02:00	RTS 1 A		
02:15	1 B		
02:30	1 C		
02:45	1 D / 6 A		
03:00	Wrap up Imagem	4 C	
03:15			
03:30	Wrap up Som		Wrap up
03:45			
04:00		Wrap up	
04:15		Cena 5	
04:30		RTS 5 A	
04:45			
05:00	Fim de Dia	5 B	Fim de dia
05:15			
05:30		Wrap up	
05:45			
06:00		Fim de dia	

Anexo F – Folhas de Serviço de *A Eternidade e Uma Noite*

**A
ETERNIDADE
E UMA NOITE**

FOLHA DE SERVIÇO 1/3

P.PORTO

ESCOLA
SUPERIOR
DE MÍDIA
ARTES
E DESIGN

WAVES
OF YOUTH

Data	06/03/2020		
Min.	10°	Pôr do Sol	18:26
Máx.	13°	Nascer do Sol	07:04

CONTACTOS		
Diretora de Produção	Carolina Ribeiro	██████████
Assistente de Realização	Pedro Pimentel	██████████

Ponto de Encontro	18h00	Café Schmits
Morada	96MM+XC Póvoa de Varzim	

Jantar	20h00 às 21h30	Café Ritz	Décor	Estacionamento Praia Salinas	Café Ritz
Morada	96HQ+C3 Póvoa de Varzim		Estacionar	678P+HM Perafita	96HQ+C4 Póvoa de Varzim

ATOR	PERSONAGEM	CENAS	GR/MAKEUP	PICK-UP	PAF
Pedro Caeiro	David	2	21h30	22h00	22h30
Pedro Caeiro	David	1 e 6	01h25	01h45	02h00

CENA	PLANO	DESCRIÇÃO	ESCALA	ÂNGULO	PAF
2	A	David a fazer a gravação no gravador	OTS	picado	22h30
	B	Gravador nas mãos de David	pormenor	picado	23h00
	C	David visto do capot do carro	médio	normal	23h30
1	A	MASTERSHOT Mesa de David no fundo	geral	picado	02h00
	D	MASTERSHOT David à mesa com gravador, copo de água e chávena de café à sua frente.	médio	normal	02h15
6	A	(ELIPSE TEMPORAL do plano anterior) Trocar a chávena de café, copo de água e cinzeiro.	pormenor	picado	02h15
	B	Chávena de café, copo de água e cinzeiro. David com braço em cima da mesa a ver o relógio.			02h30
1	C	(ELIPSE TEMPORAL do plano anterior) Trocar adereços de volta ao passado e David tira o braço.	pormenor	picado	02h30
	B	Gravador, auscultadores e tabaco.			02h45

Adereços	Cena 2	gravador
	1 e 6	gravador, auscultadores, copos, canecas, café instantâneo, maço de tabaco c/ cigarros, isqueiro, cinzeiro
Guarda-Roupa	2	parca, calças escuras
	1 e 6	fato escuro, camisa branca, gravata preta, relógio
Caracterização	1, 2 e 6	David com olheiras, cansado, acabado

CONTACTOS DE EMERGÊNCIA		NOTAS
Bombeiros Voluntários Póvoa de Varzim	252 291 500	Levem bons agasalhos porque deverá estar vento e frio no primeiro décor.
GNR Póvoa de Varzim	252 240 350	
GNR Leça da Palmeira	229 982 940	
Serviço Nacional de Saúde 24	808 24 24 24	
Farmácia 24H	96JJ+3X Póvoa de Varzim 252 624 623	

DIA SEGUINTE						
Horário Previsto	19h30 às 06h00	Décor	Estrada Nacional	Jantar	19h30 às 20h30	Café Ritz
		Cenas	4 e 5			

Data	07/03/2020		
Min.	6°	Pôr do Sol	18:26
Máx.	14°	Nascer do Sol	07:05

Jantar	19h30 às 20h30	Café Ritz
Morada	96HQ+C3 Póvoa de Varzim	

CONTACTOS		
Diretora de Produção	Carolina Ribeiro	██████████
Assistente de Realização	Pedro Pimentel	██████████

Décor	Estrada Nacional
Estacionar	C7XM+84 Laúndos

ATOR	PERSONAGEM	CENAS	GR/MAKEUP	PICK-UP	PAF
Pedro Caeiro	David	4 e 5	20h30	21h00	21h30
Mia Tomé	Mariana	4 e 5	20h30	21h00	21h00

CENA	PLANO	DESCRIÇÃO	ESCALA	ÂNGULO	PAF
4	D	Olhos de David no espelho do retrovisor	pormenor	contrapicado	21h30
	E	Olhos de Mariana no espelho frontal	pormenor	contrapicado	22h00
	G	Gravador nas pernas de Mariana	pormenor	picado	22h30
	F	Mariana à janela a fumar, visto de trás	OTS	normal	23h00
	A	MASTERSHOT Casal visto de trás com estrada à frente	conjunto	normal	23h30
	B	MASTERSHOT David sentado a conduzir	OTS	normal	01h00
	C	MASTERSHOT David à mesa com gravador, copo de água e chávena de café à sua frente.	OTS	normal	02h00
5	A	MASTERSHOT Costas de David com o carro à sua frente	geral	normal	04h30
	B	MASTERSHOT Cara de David	grande plano	normal	05h00

Adereços	Cena 4	flores rosa, maço de tabaco, isqueiro, gravador, auscultadores
	5	-
Guarda-Roupa	4 e 5	David: fato com calças diferentes e relógio Mariana: vestido e peruca
Caracterização	4 e 5	Ambos com ar cansado. Mariana com batão vermelho e maquilhagem mais carregada.

CONTACTOS DE EMERGÊNCIA			NOTAS
Bombeiros Voluntários Póvoa de Varzim		252 291 500	Levem bons agasalhos e mantas porque deverá estar frio e vamos estar muito tempo em exterior apenas com os carros para abrigar.
GNR Póvoa de Varzim		252 240 350	
Serviço Nacional de Saúde 24		808 24 24 24	
Farmácia 24H	96JJ+3X Póvoa de Varzim	252 624 623	

DIA SEGUINTE						
Horário Previsto	21h30 às 04h00	Décor	Quarto	Jantar	21h30 às 22h30	Migalhas 2
		Cenas	3			

Data	08/03/2020		
Min.	8°	Pôr do Sol	18:26
Máx.	14°	Nascer do Sol	07:04

Jantar	21h30 às 22h30	Migalhas 2
Morada	594H+CF Porto	

CONTACTOS		
Diretora de Produção	Carolina Ribeiro	██████████
Assistente de Realização	Pedro Pimentel	██████████

Décor	Quarto
Estacionar	594J+PP Porto

ATOR	PERSONAGEM	CENAS	GR/MAKEUP	PICK-UP	PAF
Pedro Caeiro	David	4 e 5	22h30	-	23h00
Mia Tomé	Mariana	4 e 5	22h30	-	23h00

CENA	PLANO	DESCRIÇÃO	ESCALA	ÂNGULO	PAF
3	B	MASTERSHOT David sentado no cadeirão e Mariana deitada na cama	geral	picado	23h00
	A	Centrado em David. Casal deitado na cama até David levantar	conjunto	picado	00h00
	D	Mariana deitada na cama	aproximado	picado	01h00
	C	David sentado no cadeirão a fumar junto à janela	aproximado	contrapicado	02h00

Adereços	Cena 3	Flores brancas, maço de tabaco, isqueiro, cigarros,
Guarda-Roupa	3	Camisola e calções para Mariana. Calças fato de treino e sweater para David.
Caracterização	3	"No make-up" make-up. David com ar cansado na mesma.

CONTACTOS DE EMERGÊNCIA		NOTAS
Bombeiros Voluntários Póvoa de Varzim	252 291 500	Temos de fazer pouco barulho pois estarão outros hóspedes na casa.
GNR Póvoa de Varzim	252 240 350	
Serviço Nacional de Saúde 24	808 24 24 24	
Farmácia 24H	596H+6H Porto 228 349 150	

Anexo G – Listagem de material de *A Eternidade e Uma Noite*

ESCOLA
SUPERIOR
DE MEDIA
ARTES
E DESIGN
POLITÉCNICO
DO PORTO

DEPARTAMENTO DE ARTES DA IMAGEM
MESTRADO EM COMUNICAÇÃO AUDIOVISUAL

P. PORTO

CPR - CENTRO DE PRODUÇÃO E RECURSOS DA ESMAD
FORMULÁRIO DE REQUISIÇÃO DE EQUIPAMENTO

FORMULÁRIO Nº

1

CURSO	MESTRADO EM COMUNICAÇÃO AUDIOVISUAL
UNIDADE CURRICULAR	Projecto
ANO CURRICULAR	2º
ANO LETIVO	2019/2020
TÍTULO DO PROJETO	Tonight
TIPO DE PROJETO	Curta-metragem de ficção
ESTUDANTE RESPONSÁVEL (PRODUÇÃO)	Tomás Barão da Cunha
OUTROS MEMBROS DO GRUPO DE TRABALHO	Carolina Ribeiro, Pedro Pimentel, Maria Vasconcelos, Isabel Gonçalves, Márcio Lima, Diogo Teixeira, Miguel Canaverde, Pedro Mourinha, Bruna Silva, Gonçalo Barão da Cunha

PERÍODOS DE REQUISIÇÃO

PERÍODO Nº	DATA DE LEVANTAMENTO	DATA DE DEVOLUÇÃO	Nº DE DIAS CONSECUTIVOS	OBSERVAÇÕES
1	04/03/2020	09/03/2020	5	-
2	-	-	-	-
3	-	-	-	-
4	-	-	-	-

LISTAGEM DO EQUIPAMENTO	QUANT.	OBSERVAÇÕES
Gravador Zoom F8 c/ Portabrace	1	
Kit MS OKTAVA c/ cápsula cardioide	1	
Microfones shotgun Schoeps CMIT	2	
Zeppelin para shotgun (com imans) + Rycote para shotgun	2	
Perche ambient	1	
Kit de Lapela -D11 c/ 2 microfones lapela com cabo)	1	
Tripé de microfone (babys)	2	
Cabos XLR	5	

NOTA DO ORIENTADOR / DOCENTE RESPONSÁVEL:

DATA	NOME DO DOCENTE RESPONSÁVEL (orientador ou coordenador)	ASSINATURA DO DOCENTE RESPONSÁVEL

CPR - CENTRO DE PRODUÇÃO E RECURSOS DA ESMAD
FORMULÁRIO DE REQUISIÇÃO DE EQUIPAMENTO

FORMULÁRIO Nº 2

CURSO	MESTRADO EM COMUNICAÇÃO AUDIOVISUAL
UNIDADE CURRICULAR	Projecto
ANO CURRICULAR	2º
ANO LETIVO	2019/2020
TÍTULO DO PROJETO	Tonight
TIPO DE PROJETO	Curta-metragem de ficção
ESTUDANTE RESPONSÁVEL (PRODUÇÃO)	Tomás Barão da Cunha
OUTROS MEMBROS DO GRUPO DE TRABALHO	Carolina Ribeiro, Pedro Pimentel, Maria Vasconcelos, Isabel Gonçalves, Márcio Lima, Diogo Teixeira, Miguel Canaverde, Pedro Mourinha, Bruna Silva, Gonçalo Barão da Cunha

PERÍODOS DE REQUISIÇÃO

PERÍODO Nº	DATA DE LEVANTAMENTO	DATA DE DEVOLUÇÃO	Nº DE DIAS CONSECUTIVOS	OBSERVAÇÕES
1	04/03/2020	09/03/2020	5	-
2	-	-	-	-
3	-	-	-	-
4	-	-	-	-

LISTAGEM DO EQUIPAMENTO	QUANT.	OBSERVAÇÕES
Câmara Sony FS7	1	
Cartões memória FS7 (128Gb+64Gb)	2	
Plate V-mount	1	
Tripé Carbono Vinten c/ Cabeça Cartoni C20	1	
Kit Objetivas Sony Prime (20, 25, 35 e 50)	1	
Adaptador Metabones p/ Sony-PL Mount	1	
Mattebox	1	
Kit filtros (Polarizador, ND0.6, ND0.9, ND grad)	1	
Filtros Supermist Black; Fog, Supermist Clear, Low Contrast	1	
Kit Follow Focus Wireless Tilta Nucleus	1	
Atomos Shogun Inferno	1	
Discos SSD Atomos Shogun Inferno	2	
Baterias Atomos Shogun Inferno sony	2	
Blackmagic Video Assist 4k	1	
Baterias LP-E6 p/ Blackmagic Video Assist 4k	3	
Tripé p/ Blackmagic Video Assist 4k	1	
Baterias V-Mount + Carregador	2	
Cabos BNC (vários tamanhos)	3	
Cabos HDMI (curtos)	2	
Cabo HDMI (5m ou 10m)	1	

Anexo H – Press release de *A Eternidade e Uma Noite*





P.PORTO

ESCOLA
SUPERIOR
DE MEDIA
ARTES E
DESIGN

WAVES
OF YOUTH

A ÉTERNIDADE E UMA NOITE

PT Hoje, Mariana morreu. Ou talvez ontem. Sentado à mesa do café, David vive o seu último dia na Terra, enquanto reflete sobre si, sobre o seu tempo e sobre a sua condição humana.

EN Mariana died today. Or yesterday, maybe. While sitting at the Cafe, David spends his last day on Earth reflecting about himself, his time, and his human condition.

ESCOLA SUPERIOR DE MEDIA ARTES E DESIGN

PT A Escola Superior de Media Artes e Design (ESMAD) é uma unidade orgânica de ensino e investigação, que goza de autonomia académica e pretende continuar como uma escola de referência nacional e internacional. No exercício da sua autonomia, tem como missão a intervenção e o desenvolvimento da formação graduada e pós-graduada, a investigação e a cooperação com a sociedade. Procurando destacar-se enquanto instituição pública de ensino superior, a Escola de Media Artes e Design desenvolve um paradigma de formação de qualidade, centrada na adaptação e adequação das infraestruturas que oferece, no fomento da sua investigação e no mérito do seu corpo docente.

EN The School of Media Arts and Design (ESMAD) is an organic teaching and research unit, which enjoys academic autonomy and intends to continue as a national and international reference school. In the exercise of its autonomy, its mission is the intervention and development of graduate and postgraduate training, research and cooperation with society. Seeking to stand out as a public institution of higher education, the School of Media Arts and Design develops a paradigm of quality training, focused on the adaptation and adequacy of the infrastructures it offers, promoting its research and the merit of its faculty.

Rua D. Sancho I, 981 – 4480-876 – Vila do Conde
Tel: +351 252 291 700 – E-mail: geral@esmad.ipp.pt



DAVID

29

PT David acredita estar a viver a última noite da sua vida. Depois do funeral de Mariana, David grava a sua mensagem de despedida ao mundo no seu antigo gravador. Vive inconformado com a culpa sobre a morte da namorada. David e Mariana viveram uma relação de 12 anos. Para David, sem ela, não há razão para viver. Apesar dos problemas que subsistiam na relação, estavam juntos. Parte de David morreu naquela noite e, na sua última noite na Terra, David põe tudo em perspetiva e reflecte sobre si, nas dimensões do seu tempo e o que faz no mundo.

EN David believes he's living the last night of his life. After Mariana's funeral, David documents his farewell message to the world on his old tape recorder. He's mournful and lives with the burden of guilt over his girlfriend's death. David and Mariana were on a 12-year relationship. For David, without her, there's no more reason to live. Despite the underlying conflicts they had in their relationship, they were one. Part of him died that night and, on his last night on Earth, David puts everything in perspective and reflects about himself, the dimensions of his time here and what's his purpose in the world.

MARIANA

29

PT Mariana vive na mente de David. É nos pensamentos do protagonista que somos levados a viver a relação entre ambos. Mariana namorava com David há 12 anos, desde a noite que se conheceram no seu baile de finalistas. Passaram por tudo juntos. As lembranças de David transportam-nos para o imaginário passado daquela relação. Nem tudo estava bem, mas juntos suportavam uma relação que tinha os dias contados. Mariana sempre amparou David durante as suas crises, mas estava também ela a chegar a um ponto de ruptura. Durante a narrativa, todos os vislumbres que temos de si, são fabricados a partir das memórias de David. Mariana vive em David e David sobrevive com ela.

EN Mariana lives in David's mind. We're led to visit the past of their relationship through the protagonist's memories. Mariana and David were together for 12 years, since the night they met at her prom. They went through everything as one. David's thinking takes us to the imaginary of what the relationship once was. It wasn't always perfect, and they endured it, but it had its days numbered. Mariana was always the one sustaining David's shortcomings, but she was also reaching a breaking point. The glimpses we have of her arise from David's memory. Mariana lives in David and David holds on to her.



APOIOS / SUPPORT

Akizoc

CASA
DO CONTO

RITZ
CAFÉ



golpe

RIBA-MAR
PASTELARIA

MIGALHAS 2
Restaurante



UM FILME DE TOMÁS BARÃO DA CUNHA

UMA PRODUÇÃO ESMAD E POLITÉCNICO DO PORTO COM O APOIO WAVES OF YOUTH COM PEDRO CABEIRO E MIA TOMÉ DIREÇÃO DE PRODUÇÃO CAROLINA RIBEIRO DIREÇÃO DE FOTOGRAFIA MIGUEL CANAVERDE DIREÇÃO DE ARTE BRUNA SILVA DIREÇÃO DE SOM GONÇALO BARÃO DA CUNHA ANOTAÇÃO MARIA VASCONCELOS ASSIST. REALIZAÇÃO PEDRO PIMENTEL ASSIST. PRODUÇÃO ISABEL GONÇALVES ASSIST. IMAGEM PEDRO MOURINHA E MÁRCIO LIMA ASSIST. SOM DIOGO TEIXEIRA MÚSICA CLEON ARGUMENTO, REALIZAÇÃO E PRODUÇÃO TOMÁS BARÃO DA CUNHA

A FILM BY TOMÁS BARÃO DA CUNHA

A ESMAD AND POLITÉCNICO DO PORTO PRODUCTION WITH WAVES OF YOUTH WITH PEDRO CABEIRO AND MIA TOMÉ PRODUCTION MANAGER CAROLINA RIBEIRO DIRECTOR OF PHOTOGRAPHY MIGUEL CANAVERDE PRODUCTION DESIGNER BRUNA SILVA PRODUCTION SOUND MIXER GONÇALO BARÃO DA CUNHA SCRIPT SUPERVISOR MARIA VASCONCELOS ASSIST. DIRECTOR PEDRO PIMENTEL PRODUCTION ASSIST. ISABEL GONÇALVES ASSIST. CAMERA PEDRO MOURINHA AND MÁRCIO LIMA ASSIST. SOUND DIOGO TEIXEIRA COMPOSER CLEON SCREENWRITER, DIRECTOR AND PRODUCTION MANAGER TOMÁS BARÃO DA CUNHA

TONIGHT.WAVESOFYOUTH.PT

Anexo I – Guião inicial de *A Eternidade e Uma Noite (f.k.a. Aqui, Em Marte)*

EXT. MARTE / STOCK FOOTAGE - TARDE

O filme começa com a imagem a negro. Vemos as montanhas em Marte. Ouve-se em fade in o SOM dos passos de um ASTRONAUTA a caminhar lentamente em Marte. Plano geral costas do Astronauta a caminhar em direção ao horizonte.

INT. CARRO - NOITE

Do banco de trás, plano de conjunto de DAVID a conduzir o seu carro pela estrada fora, com MARIANA ao seu lado, numa paisagem de campo. Estão os dois em silêncio até MARIANA irromper, nervosa.

MARIANA

(ansiosa)

David, eu não estou bem...

Não tenho certezas de nada do que quero.

Não sei se quero ir para Lisboa, não sei se quero ficar no Porto...

DAVID

(confuso)

Como assim não queres ir para Lisboa?

MARIANA

Epá, não sei. Já não sei o que quero.

DAVID

Mas estás-te a passar, Mariana?

MARIANA

Estou-me a passar? Tu estás a perguntar se me estou a passar? Já viste o que me fizeste fazer?

DAVID

O que é que eu te fiz fazer?

MARIANA

Sim, caralho! Estou a deixar tudo para trás por ti. Tu não percebes...

DAVID

Eu não percebo? Tu é que aceitaste vir para Lisboa...

MARIANA

Eu é que aceitei ir para Lisboa? Ou essa foi a única hipótese que me deste?

(MORE)

MARIANA (CONT'D)

Quando eu te pedi para ficarmos no Porto, o que é que disseste? – “Ah, eu tenho o meu trabalho em Lisboa e não posso simplesmente mudar-me para o Porto.” E eu caralho? Eu posso simplesmente mudar-me para Lisboa? Foda-se.

DAVID

E só agora é que te lembras disso?

MARIANA

Só agora é que me lembro disso? Tu é que não me ouves, David! Eu tento falar contigo, mas tu não me ouves!

DAVID

Isso não é verdade.

MARIANA

Epá, poupa-me. Não dá mais. Tu limitas-te a olhar para mim enquanto finges que me ouves, porque eu não estou a ser o que tu queres que eu seja. E o que tu queres é que eu seja menor que tu. É assim que queres ser maior? Foda-se mais à tua bipolaridade.

DAVID

Tu não estás cá. E eu não o consigo explicar. Não o consigo mesmo explicar. O problema não pode ser só meu.

MARIANA

Tretas. Não tentes vir com essas merdas contra mim. Conta aos teus amigos que eu estava errada. Põe todo esse peso em cima de mim. Todos vão acreditar, não é? Tu sabes mais do que eu, não sabes?

Após a última fala de Mariana, David olha para ela, suspira e corta para a cena a seguir.

INT. RESTAURANTE - FIM DE TARDE

David está sentado com Mariana numa mesa no canto do restaurante com vista para o exterior pela montra do estabelecimento.

DAVID

Voltamos sempre ao local do crime, não é?

David olha para a porta da casa de banho, ao fundo da sala.
Mariana olha também e sorri timidamente para David.

MARIANA
Parece que sim...

DAVID
Ainda te lembras?

MARIANA
Como me poderia esquecer?

DAVID
Já foi há tanto tempo...

MARIANA
Eu sei... acredita que eu sei...

DAVID
Foi um bom date. Acho que foi nesta
mesma mesa.

MARIANA
Foi pois... Mas eu acho que foi
naquela. Ou foi nesta? Já não
sei... Nenhumas saudades daquelas
dates estranhos do Tinder...

DAVID
Isso é verdade?

MARIANA
Espero que sim...

DAVID
Bem, o que é que queres comer?

MARIANA
Escolhe tu...

DAVID
Tens a certeza?

MARIANA
Sim.

DAVID
Ok...

Estás bem?

MARIANA
Não sei...

DAVID
Como assim, não sabes?

MARIANA
Não sei...

DAVID
Mariana, o que se passa?

MARIANA
David, estou só cansada.

DAVID
Mariana...

MARIANA
Vá... não me chateies, faz o
pedido.

DAVID
Ok...

David olha para o balcão fora de campo e a cena corta para negro.

INT. CARRO - NOITE

Mariana está sentada no lugar direito do carro, ao lado de David. Está meio adormecida e recostada ao seu banco. David coloca uma cassete no leitor.

DAVID (V.O.)
Ainda não sei o que se passou
naquele dia. Lembro-me de pouca
coisa.
Ao fim da tarde fui buscá-la,
carregámos o carro com as coisas
dela e partimos.
Penso que a um certo momento
parámos para jantar num restaurante
de estrada.
No mesmo que a tinha conhecido...
Já era de noite.
Lembro-me que discutimos um pouco,
que ela estava com dúvidas em se
mudar.

Mariana desperta e ouve atentamente o rádio.

DAVID (V.O.)
E depois, continuámos a caminho. E
de repente, do nada, depois de uma
curva...

A gravação de David para. Mariana olha estarecida para David. Subitamente, um feixe de luz encadeia o carro e no momento do embate com um carro em contramão a cena corta para negro.

INT. SALA DEPOIMENTO - NOITE

Ainda a negro, entre a reverberação do acidente, ouve-se a abertura de uma lata de refrigerante.

INSPETOR

Mas como é que tudo aconteceu?

Voltamos a ter imagem e o plano fechado em David sentado a uma mesa. O inspetor empurra pela mesa uma coca-cola e uma sandes de máquina. David presta depoimento.

DAVID

O acidente... Tudo aconteceu num instante.

Um clarão e quando dei por mim já estava no hospital. 'Ela morreu no local', foi a primeira coisa que me disseram.

As coisas não estavam bem, mas iam melhorar, íamos morar juntos. Não sei como vou conseguir viver com isto.

David cai em lágrimas sobre a mesa.

INT. RESTAURANTE - NOITE

David está sentado à mesa. À sua frente tem uma caneca de café já meio bebida e um copo com água.

David está cabisbaixo e não exprime reações.

David retira um maço de tabaco do bolso do casaco de cabedal. Retira um cigarro e acende-o com um isqueiro que tira de um bolso lateral.

Fuma o cigarro com alguma rapidez. Ainda antes de o acabar pousa-o aceso no cinzeiro.

O cigarro arde no cinzeiro. David levanta-se, coloca algumas moedas sobre a mesa e sai de cena.

Ficamos com o plano da mesa vazia por mais alguns segundos.

EXT. ESPAÇO / STOCK FOOTAGE - DIA

Foguetão sobe ao espaço deixando uma nuvem de fumo para trás. Corta para negro. FIM

