

Projecto para a obtenção do grau de Mestre em
Comunicação Audiovisual

Instituição_Instituto Politécnico do Porto
Escola_ESMAE
Curso_Mestrado em Comunicação Audiovisual
Especialização_Produção e Realização Audiovisual
Área_Ficção

Unidade Curricular_Projecto
Orientador_Doutor Jorge Campos
Co-orientador_Mestre Quinta Ferreira
_Mestre Cristina Susigan
Ano_2010

A PARIDEIRA
JOSÉ MIGUEL MARTINS MOREIRA
MCA. 2010

Projecto para a obtenção do grau de Mestre em
Comunicação Audiovisual

Instituição_Instituto Politécnico do Porto
Escola_ESMAE
Curso_Mestrado em Comunicação Audiovisual
Especialização_Produção e Realização Audiovisual
Área_Ficção

Unidade Curricular_Projecto
Orientador_Doutor Jorge Campos
Co-orientador_Mestre Quinta Ferreira
_Mestre Cristina Susígan
Ano_2010

A PARIDEIRA
JOSÉ MIGUEL MARTINS MOREIRA
MCA. 2010

RESUMO

Este trabalho pretende fundamentar a opção do uso de uma planificação analítica na realização da curta-metragem *A Parideira*, ao mesmo tempo que constitui uma reflexão comparativa entre dois métodos de planificação, contrapondo o cinema analítico ao sintético, num trabalho enquadrado no contexto do projecto de mestrado em Produção e Realização Audiovisual. A opção pelo analítico é justificada, não pelo pretensso argumento dos que defendem ser este método análogo à forma como o ser humano observa a realidade (que depois reagrupa pela montagem no ecrã), mas por razões sobretudo estéticas. Digamos que, paradoxalmente, defendemos a planificação analítica para *A Parideira*, mas pelas razões daqueles que a atacam, quando defendem a sintética (André Bazin, por exemplo). E fizemo-lo porque nos interessava isolar o signo figurativo, provando que ele tem valor polissémico suficiente para conduzir à abstracção, aspecto fundamental quando se pretende realizar uma obra de expressão artística. Ou seja, pretendeu-se mostrar que o signo figurativo, ao ser isolado pela planificação analítica, é muito mais do que a representação quase fidedigna do objecto real que ele substitui no ecrã. Fizemo-lo igualmente, porque a partir do estudo do ícone (segundo a tricotomia de signos de Charles S. Peirce), quisemos identificar o símbolo como elemento nobre da ligação entre os mitos e o homem. Como *A Parideira* é mitológica na sua essência, para a narrar foi necessário fazê-lo através da linguagem figurativa e mediadora do símbolo. Concluindo, sem a planificação analítica a fragmentar a imagem, dificilmente se conseguiria sacralizá-la através do símbolo.

Palavras Chave: Mito, Signo, Símbolo, Cinema Sintético, Cinema Analítico

ABSTRACT

This work pretends to ground the option of the use of an analytic planning in the making of the short film *The Parideira*, at the same time that constitutes a comparative reflexion between two planning methods, contrasting the analytical cinema to the synthetic one in a work which is part of the Master degree project in Audio Visual Production and Film Making. The option for the analytical one is justified, not by the argument of those that defend this method as similar to the way that the human being observes the reality (that is then regrouped by the editing in the screen), but for aesthetic reasons. We can say that, paradoxically, we defend the analytical planning for *The Parideira*, but for the reasons of those who are against it when they defend the synthetic one (André Bazin, for example). We did it because we were interested in isolating the figurative sign, proving it has sufficient polissemic value to lead to the abstraction, fundamental aspect when creating an artistic expression work. This means, we pretended to show that the figurative sign, when isolated by the analytical planning, is much more than a reliable description of the real object it substitutes in the screen. We also did it, because from the study of the icon (according to the trichotomy of signs by Charles S. Peirce), we pretended to identify the symbol as a noble element of the connection between myths and man. As *The Parideira* is mythological in its essence, to tell it we used the figurative and mediatorial language of the symbol. To sum up, without the analytical planning disintegrating the image, we would hardly sacralise it through the symbol.

Key Words: Myth, Sign, Symbol, Synthetic Cinema, Analytical Cinema

DEDICATÓRIA

Ajuda a Natureza e coopera com ela; e a natureza ter-te-á como um dos seus criadores e tornar-se-á obediente. E perante ti abrirá, de par em par, os portais das suas secretas câmaras, e desvendará ao teu olhar os tesouros escondidos nas profundezas do seu seio puro e virgem. Imaculada pela mão da matéria, ela mostra os seus tesouros apenas ao olho do Espírito, o olho que nunca se fecha, o olho para o qual não existe véu em todos os seus reinos.

Helena Blavatsky, A Voz do Silêncio. Pág.25

Para a minha Mãe, Esposa e Filha;
mestre, companheira e aprendiz.

AGRADECIMENTOS

À Isaura pela paciência.

Aos *Parideiros*, Vasco, Arlindo, Diogo e António, pela amizade e por terem lutado por um projecto tão difícil que muitos teriam desistido.

Ao Filipe pelo incentivo.

Aos meus orientadores, Doutor Jorge Campos, Mestre José Quinta Ferreira e Mestre Cristina Susigan, pela simpatia e apoio.

À Doutora Olívia.

Ao Sr. Jorge Morais pela ajuda preciosa.

E a todos os que ajudaram a concretizar o filme A Parideira.

Aos financiadores: Instituto Politécnico do Porto; Instituto Politécnico de Bragança; RTP; ICA; Câmara Municipal de Bragança.

ÍNDICE

RESUMO.....	2
ABSTRACT	3
DEDICATÓRIA.....	4
AGRADECIMENTOS	5
INTRODUÇÃO.....	7
O CINEMA INVISÍVEL.....	10
PLANIFICAÇÃO E CONTINUIDADE.....	15
A ILUSÃO DO SIGNO FIGURATIVO	20
A NÃO-LINGUAGEM DO CINEMA.....	23
CINEMA E SEMIÓTICA	26
CINEMA ANALÍTICO E CINEMA SINTÉTICO.....	30
MITO E INICIAÇÃO NA PARIDEIRA.....	35
O SÍMBOLO NA PARIDEIRA	42
A SIMBOLOGIA DA PARIDEIRA	44
CONCLUSÃO.....	58
BIBLIOGRAFIA	60
FILMOGRAFIA.....	63
WEBGRAFIA	65
APÊNDICE - ANÁLISE DE FILMES	66

INTRODUÇÃO

Ao pretender realizar um filme, a principal questão que se deve colocar é: porque o fazemos? Não tanto explicar a pulsão interior do criador que é de âmbito pessoal, mas mais como expressão de uma personalidade única que irá originar uma obra igualmente única. E mesmo que a ela não consigamos responder conscientemente, no mínimo, deveríamos aproveitar o filme para questionar a nossa relação com o mundo.

Levanta-se depois uma outra, do foro mais formal, mas não menos pertinente: qual o tipo de realização adequada a um filme (em particular à *Parideira*)? Vamos moldá-lo com um estilo popular, porque sabemos à partida que irá funcionar no espectador, repetindo modelos e as habituais regras cinematográficas? Ou vamos procurar descobrir a estilística que a história nos parece pedir, mesmo sabendo que depois, obviamente, o próprio estilo irá também moldar essa história, num ciclo que se completa?

Nessa procura, seria desonesto não questionarmos as razões porque usamos determinada planificação e não outra. Por exemplo, filmar (como acontece na *Parideira*) com câmara à mão, com enquadramentos bruscos e orgânicos foi por que razão? Moda, com imensos filmes actuais a abusarem deste procedimento? Custos de produção, porque com câmara à mão seria mais barato (o que não é de todo verdade, no caso da *Parideira*)?

Ou não seria preferível tentar encontrar (dá trabalho e implica riscos, sabemo-lo) uma forma de realização que sintamos estar em comunhão com a história, como se sub-repticiamente ela a pedisse? Não duvidamos que é o caminho certo... e mais honesto, tentando o equilíbrio possível entre uma realização solicitada pelo enredo e um enredo que é moldado pela realização. Sobre esta relação, diz Franz Weyergans: “Podemos ainda exigir mais: um acordo profundo entre as imagens e a história (...) Mais ainda: temos que ser persuadidos de que cada elemento do estilo, cada constante da imagem, cada traço exprimem, por si mesmo, o sentido geral da obra.”¹

Já agora, até porque o referimos, destapa-se o véu sobre a opção de usar predominantemente câmara à mão na *Parideira*. É simples (parece...): para pontuar a instabilidade e perturbação

¹ WEYERGANS, Franz – **Tu e o Cinema**. Porto: Livraria Civilização, 1976. Pág.144

das personagens, contrastando-a com os planos mais rígidos quando o POV² é o da Parideira/Serra (Margarida, Tiago e o Velho, todos eles têm a consciência povoada de fantasmas que desejam exorcizar naquela viagem simbólica).

Também por que a câmara à mão origina uma sensação de realismo, retirando ao filme alguma da carga sobrenatural de que não queríamos abusar (naquela máxima de que o sobrenatural existe... mas é em nós).

Por outro lado, ao usarmos câmara à mão, muitas vezes em *amorcé* (atrás dos ombros), forçamos o espectador a um POV que não propicia relações de identificação com as personagens, pois elas são-nos relativamente estranhas, a nós e ao local (têm todas igual importância e terá que ser o espectador a criar as devidas empatias, num juízo meramente pessoal); mas se por um lado espreitamos a acção com a proximidade certa para não fazermos parte dela, ao mesmo tempo também estamos curiosos sobre ela.

O exemplo descrito teve o intuito de reafirmar o que foi dito anteriormente de forma genérica: a estilística, formal ou narrativa, tem que ter um propósito não casual, isto se a ideia é obrigarmos a uma autoria honesta (neste ensaio, interessa-nos sobretudo as questões simbólicas do filme e menos certos aspectos da linguagem cinematográfica, cuja análise remeto para o apêndice disponibilizado,³ onde se descodificam numerosos planos de películas charneira que comprovarão na prática as ideias aqui expostas).

Na *Parideira* (dentro obviamente das limitações orçamentais, técnicas e, sobretudo, do tempo disponível para a rodagem), procurou-se encontrar uma estilística que pudesse dar sentido à realização. E a primeira e grande opção que tivemos que tomar foi: filmar de forma analítica ou sintética? Optou-se na maioria dos casos pela analítica e este ensaio tentará justificar essa opção, cujo raciocínio foi o seguinte:

- Os mitos e os arquétipos do mundo são a génese da curta-metragem *A Parideira*. O SÍMBOLO, que resulta de uma convenção semiótica, é um dos mediadores na silenciosa comunicação do Demiurgo com o ser humano (neste caso, com o espectador do filme). Portanto, interessava caracterizar e identificar o símbolo como elemento de ligação ao enredo e temática da *Parideira*.

² Point of view

³ Ver Apêndice – Análise de filmes

- O símbolo é um dos elementos que compõem a tricotomia⁴ dos signos de Charles S. Peirce. Foi sobretudo nos conceitos semióticos do lógico norte-americano onde se procurou perceber o essencial do signo figurativo, já que o cinema usa sobretudo o signo icónico.
- Era preciso desenvolver a ideia de que o signo figurativo tem valor polissémico, sendo tão ou mais conotativo que, por exemplo, a linguagem escrita, e portanto, passível de se tornar abstracto.
- Ora, para se chegar ao signo figurativo precisava-se de fragmentar a realidade representada num filme e, por isso, optou-se pelo uso da planificação analítica para o conseguir (descurando a sintética), pois só ela permitia isolar e cristalizar um elemento visual num plano, tornando-o conotativo e afastado do representante real que pretende substituir.
- Mas justifica-se a escolha analítica, não pela razão dos que a defendem, pretensamente por ser uma planificação análoga à forma como o ser humano observa a realidade, mas antes... com a argumentação daqueles que defendem a sintética (André Bazin, por exemplo), e que desmistificam as verdadeiras razões para a planificação analítica.

Concluindo a introdução, se o Realizador de uma obra pretende evidenciar uma autoria que faça dele um verdadeiro cineasta e não um mero artífice do audiovisual, julgo que deverá ter como desígnio, impor uma marca pessoal e não procurar consensos.

⁴ Define qualquer situação em que um tema, um objecto, apresenta três componentes, ou é dividido em três partes para melhor compreensão ou análise.

O CINEMA INVISÍVEL



Frame de *Lolita*, 1962, de Stanley Kubrick.

Embora os fotogramas de um filme sejam sempre os mesmos – o mesmo número, na mesma sequência, com os mesmos sons –, cada projecção é diferente. A diferença é por vezes subtil, mas está lá.⁵

O filme *Lolita*, de Stanley Kubrick, abre com um plano sequência que nos mostra Humbert (James Mason) a percorrer uma sala em desordem, à procura de Quilty (Peter Sellers) que depois assassina a sangue frio. O filme prossegue, recuando num longo *Flashback* de quatro anos, onde se explica o que o levou a agir daquele modo.

Na prática, o filme relata a luta entre dois homens pelo amor da mesma jovem rapariga: Lolita. E embora tenhamos uma narração quase sempre baseada no POV de Humbert, o interessante, é que apesar da polémica⁶ do tema (que nos narra uma relação amorosa e implicitamente sexual, entre um adulto e uma menor), Kubrick é muito mais cáustico e sarcástico quando se centra nas relações íntimas entre os adultos na sociedade norte-americana (recorde-se que o realizador nasceu nos Estados Unidos).

⁵ LYNCH, David – **Em Busca do Grande Peixe**. Cruz Q.: Estrela Polar, 2008. ISBN 978-989-8206-02-2. Pág.31

⁶ DUNCAN, Paul – **Stanley Kubrick**. Colónia: Taschen, 2003. ISBN 3-8228-2706-1. Pág.73

Entretanto, já próximo do final do filme, profundamente abalado por Lolita o ter rejeitado, a Humbert já só resta a opção de destruir a versão errada de si mesmo... que é Quilty (na cena do homicídio, numa metáfora fulgurante, Humbert mata simbolicamente a jovem amada, quando dispara sobre Quilty que sucumbe atrás da pintura de uma jovem rapariga, perfurada pelas balas que a atingem).

É nessa altura que retomamos o que já víamos no início de *Lolita*, num ciclo que se fecha, repetindo-se o mesmo plano inicial do *Flashback*, a mesma acção, com Mason a entrar na sala para matar o seu rival (embora desta segunda vez o filme termine antes do assassinato).

Contudo, há um detalhe raro e delicioso que visto num qualquer outro filme seria um mero erro de *raccord*: há uma garrafa que Humbert pontapeara antes e que agora fica fora de campo, enquanto que na primeira vez ficara enquadrada (isto entre outros pormenores, como um sofá onde se escondera Quilty e que nesta segunda vez parece estar vazio).

Obviamente que o plano do final do filme já é outro, numa repetição praticamente igual ao primeiro, mas com alguns detalhes diferentes, quase irreconhecíveis (embora na prática, para o espectador menos atento o cenário seja o mesmo, pois repete-se o momento que víamos durante o *flashback*).

Mas é já uma acção diferente, com quatro anos de narrativa a implicar uma reestruturação do nosso olhar em relação aos acontecimentos que presenciámos e que agora vamos ter que reviver novamente e certamente reavaliar, num interessante exercício intelectual, provando que os filmes de autoria não se fecham no termo da respectiva projecção (Michael Powell e Emeric Pressburger fizeram algo parecido no filme *The Life and Death of Colonel Blimp*, mas usaram um POV diferente para contar a mesma acção).

Obviamente que Kubrick poderia ter usado o mesmo plano com que iniciou o filme. Fazia todo o sentido na narrativa e ele cumpria os requisitos dramáticos. Ora, quem sabe se o seu propósito não terá sido o de acentuar a ideia de que nenhuma acção repetida fica imune à passagem do tempo cinematográfico (como fez David Lynch no *Mulholland Dr.*).

Assim, em *Lolita*, a garrafa no chão (obviamente pontapeada por Mason para acentuar o seu valor conotativo), não representa somente uma garrafa caída, um dos muitos adereços que caracterizam a desordem daquele cenário (e conotam a desordem mental de Humbert e a embriaguez de Quilty), com o signo a cumprir a sua função figurativa. Agora, ela obriga-nos a uma releitura do filme, mais aberta e complexa, como se “Humbert tivesse entrado num

pesadelo paralelo, no qual a sua mais que justa necessidade de vingança poderia muito bem nunca ser satisfeita.”⁷

Este exemplo, aparentemente deslocado num ensaio de suporte à *Parideira*, retoma a ideia referida na introdução: a necessidade de adequar o estilo de filmagem ao enredo e, neste caso, a uma cena em concreto, independentemente da opção ser a planificação analítica ou sintética.

É verdade que Kubrick optou por um plano sintético (e não analítico, como se usa maioritariamente na *Parideira*), mas o que nos interessa nesta análise são as objectivos para cada cena, ou mesmo para cada plano em particular.

O certo é que dificilmente se conseguiria obter o mesmo efeito estilístico no *Lolita*, se aquela acção fosse fragmentada e depois repetida duas vezes em tempos diferentes do filme. E mesmo que filmássemos a segunda acção com escalas de plano e POVs diferentes, se é certo que teríamos uma nova visão das coisas... mais uma vez ela seria conduzida pelo realizador.

E mesmo que uma nova visão fosse assumida (e compreendida pelo espectador), somente por razões estéticas e de dramatização da cena... qual a razão para eventuais alterações de adereços no cenário, numa cena que deveria ser a repetição da inicial?

É que uma coisa é alterar o ponto de vista sobre as coisas (no fundo, uma opinião sobre os factos narrados), outra é objectos que deveriam estar em cena terem desaparecido ou mudado de posição quando repetimos na montagem os mesmos planos. E isso para o espectador tem um nome: erro de *raccord*, cujo risco seria o de perturbar a continuidade narrativa.

E se a ideia é permitir uma reavaliação dos acontecimentos à luz do que o espectador já conhecia, agora com uma nova leitura, mais pessoal e interior (única para cada espectador), a ambiguidade do tema não se resolve com o autoritarismo analítico do realizador, impedindo a audiência de relacionar com total liberdade os elementos contidos no plano, extraindo ela própria os seus pontos de vista.

Daí, julgamos, a correcta opção sintética de Kubrick para esse plano de *Lolita*, largo e de sequência (precisamente para evitar o corte do tempo), que permite ao espectador analisá-lo activamente (e não passivamente, como na analítica), percorrendo com suficiente liberdade o espaço enquadrado.

⁷ KROHN, Bill – **Stanley Kubrick**. Paris: Cahiers du Cinema, Edição Jornal Público, 2007. Pág.38

E mesmo que só inconscientemente ele pressinta algo diferente no plano, essa diferença acaba por entrar em concordância com a nova avaliação que o espectador faz da relação entre Humbert e Quilty, distinta daquela que tinha feito quando o filme principiou. E se ele conseguir descodificar aqueles sinais estilísticos, identificando tratar-se de um outro plano, o filme ficará imortalizado aos seus olhos, pois de certa forma... participou na sua construção.

E na *Parideira*, também há espaço para a linguagem invisível do cinema? Atente-se, à cena em que Margarida vai procurar a ajuda do Velho (escondido atrás da rocha). Ao não fazer o que a maioria dos filmes faria, isto é, dar-nos o POV dela, mostrando o sítio para onde ela olha e satisfazendo a curiosidade do espectador, não estaremos a tornar a cena mais tensa e interessante, mais ambígua e conotada, sem contudo de deixar de narrar os acontecimentos da ficção?



Frames de A Parideira, 2010, de José Miguel Moreira.

Só inovando, a linguagem cinematográfica ganha um sentido metalinguístico, capaz de se interrogar sobre os seus próprios propósitos artísticos. E esta opção de resistir ao óbvio, evitando colocar a câmara na posição de Margarida, é o resultado dessa procura de sentido artístico para a obra.

E neste caso concreto, tratou-se de conseguir um POV que resultasse da junção entre o ponto de vista da Parideira/Serra (plano aberto e mais solene) e o do Velho (plano mais tremido e fechado sobre ela), já que neste filme ambos se confundem.

O certo é que estes dois exemplos, um sintético e outro analítico, obriga-nos a nova interrogação: não estará a descodificação destes artifícios estilísticos somente ao alcance do espectador cinéfilo, mais exigente e atento? Talvez... Mas não é disso que vive a verdadeira arte cinematográfica? Não ceder ao óbvio só porque o espectador é um profano no que toca à decifração de uma linguagem?

Como em tudo na vida, a iniciação até um novo renascimento, neste caso intelectual, só acontecerá se houver vontade no neófito em efectuar essa difícil caminhada. Infelizmente, nem todos os espectadores entram na caverna de Platão de... olhos bem abertos (uns anos depois de *Lolita*, Kubrick tratará de o explicar no fabuloso *Eyes Wide Shut*).

PLANIFICAÇÃO E CONTINUIDADE

“Pagamos o actor inteiro, Sr. Griffith, e isso supõe vê-lo inteiro, não acha?”⁸

Mário Augusto, *Mais bastidores de Hollywood*. Pág.99

A regra básica de continuidade em que assenta todo o relato cinematográfico, com o propósito (na esmagadora maioria dos casos) de tornar transparente a união pela montagem, daquilo que foi antes fragmentado pela planificação, é o conceito de *raccord*.

Basicamente, fazer *raccord* entre dois planos significa uni-los de modo a obter uma perfeita ilusão de movimento, tempo e espaço, criando continuidade sem que o *cut* (o corte) dê lugar à falta de fluidez narrativa ou visual, evitando falhas desagradáveis na percepção do espectador e, pior, falhas na compreensão da narrativa. Segundo Eduardo Geda, o *raccord* garante a coesão discursiva do filme, já que: “É graças a pressupostos analíticos da planificação que (o *raccord*) estrutura a representação do mundo de acordo com determinados padrões cognitivos de inteligibilidade.”⁹

Mas porque se muda de plano? Voltando a Geda, muda-se porque é preciso fornecer informações, destacar aspectos da acção, fazer avançar a narrativa, hierarquizar o espaço e o tempo, sempre satisfazendo a expectativa e curiosidade do espectador em relação ao que é narrado no filme.

Ou seja, muda-se de plano para dramatizar o mais possível o acontecimento narrado, no sentido em que quanto mais emoção conseguirmos na audiência, como retorno, mais próximo estaremos do objectivo de um filme (*Motion as Emotion*, disse um dia Samuel Fuller¹⁰).

É então através da planificação que o realizador organiza o tempo, o espaço e a casualidade da acção, de forma a criar um mundo próprio que só por muito boa vontade se aparenta à realidade filmada. Continuando com Geda, ele afirma que a justificação para essa eficaz representação da realidade em fragmentos (planos), cujo POV é o do realizador, resulta da transformação da atenção involuntária do espectador em atenção voluntária.

⁸ Lendária reprimenda de um director de estúdio a David Griffith após ver um grande plano num filme dele.

⁹ GEADA, Eduardo – **Os Mundos do Cinema**. Lisboa: Editorial Notícias, 1998. ISBN 972-46-0955-3 . Pág.157

¹⁰ <http://www.jdmfilmreviews.com/sam-fuller/>

Quais são então os canais dessa atenção involuntária que permitem à fragmentação tornar-se global e vista como um todo na mente do espectador? Voltando a Geada:

O cinema supera as formas do mundo exterior e ajusta os acontecimentos representados às formas do mundo interior, que são essencialmente a atenção, a memória, a imaginação e a emoção (...) Como se o mundo exterior fosse sendo urdido dentro da nossa mente e em vez de respeitar as leis que lhe são próprias, obedece apenas aos actos da percepção.¹¹

Este conceito de planificação parece apontar razões para a vulgarização da montagem analítica, habitualmente utilizada no cinema, sobretudo no industrial, muito mais espectacular, envolvente e manipulador, já que ela se justifica pela continuidade conseguida na narrativa, centrando-se nos desejos e expectativas do espectador.

Nela, o realizador seria o espectador perfeito, já que parece adivinhar o processo mental por detrás da percepção do espectador, ou seja, responde às suas necessidades espaciais, temporais e sobretudo emocionais.

Tais teorias justificariam o processo analítico de ver o espaço filmado, ao equipará-lo ao processo mental que permite ao ser humano ver o real. Daí que, com descarada naturalidade, todos se esforcem por justificar as opções analíticas, não por razões estéticas (o principal motivo da sua utilização na *Parideira*), mas por razões descritivas e, sobretudo, por razões fisiológicas ligadas à forma como o cérebro organiza e reproduz o pensamento visual. Sobre esta questão, refere Ernest Lindgren (citado por Karel Reisz):

(...) si me sitúo en el centro de una determinada escena, tanto mi atención como mi mirada se sienten atraídas ahora en esta dirección, luego en otra cualquiera. Repentinamente puedo doblar la esquina de cualquier calle y encontrar un golfillo que, creyendo no ser visto, se dispone a lanzar una piedra contra una tentadora ventana. Mientras la tira, mis ojos se vuelven instintiva e instantáneamente hacia la ventana para ver los efectos del golpe. Al momento, vuelvo a mirar al chiquillo para observar su reacción. Quizá se ha percatado de mi presencia u adopta un aire burlón; luego, mira hacia otro sitio, cambia de expresión, y sale tan a prisa como se lo permiten sus piernas. Me vuelvo para descubrir el motivo de esta carrera repentina y veo que un policía acaba de doblar la esquina (...). La justificación psicológica más elemental del montaje, considerado como método para representar el mundo físico que nos rodea, estriba en la posibilidad de reproducir el proceso mental descrito arriba por el cual una imagen visual sucede a otra, a medida que nuestra atención es atraída en una u otra dirección. Si interpretamos esto por medio de la imagen cinematográfica, que reproduce el movimiento, llegaremos a obtener una reproducción tan auténtica como la vida misma, en tanto el montaje reproduce exactamente nuestra normal manera de ver.¹²

O problema, como de resto Reisz também concorda, é que esta justificação teórica para a montagem, como o método psicológico que reflecte a movimentação da nossa atenção de um

¹¹ *Ibidem*. Pág.159

¹² SÁNCHEZ-BIOSCA, Vicente – **Teoría del Montaje Cinematográfico**. Valência: Filmoteca de la Generalitat Valenciana, 1991. ISBN 84-7890-075-6. Pág.25

objecto para outro, justificando a mudança do plano pelo corte, assenta num problema que sempre se escamoteia: mesmo que fragmentada, devido ao tal foco de atenção, essa realidade filmada teria sempre que ser vista num único POV (por muito que mudássemos a escala dos planos, teríamos sempre a câmara na mesma posição), pois o ser humano não anda no espaço aos saltos, vendo a tal realidade como lhe dá mais jeito em termos dramáticos.

Ora, num filme de planificação analítica, a câmara sobe, desce, inclina-se, afasta-se, aproxima-se, esconde-se, etc., às vezes nos locais mais inimagináveis e sobre-humanos, se tal for necessário à dramatização do espaço/tempo a representar no ecrã. E isto contraria, ou pelo menos coloca em questão, essas justificadas analogias entre a percepção do ser humano e o método analítico na realização de um filme.

Voltando a Reisz, ele toca no ponto chave quando afirma que a montagem analítica é normalmente justificada sobretudo por propósitos narrativos do realizador (e não estéticos), evitando ao máximo que o *cut* seja notado na audiência (daí a importância da chamada montagem invisível e da correcta aplicação do *raccord*):

(...) el objetivo del director es ofrecer una imagen ideal de la escena, colocando en cada caso su cámara en tal posición que capte con mayor eficacia el fragmento de la acción o detalle dramáticamente significativo. Se convierte, así, en un observador ubicuo que brinda el público a cada momento de la acción el mejor punto de vista posible. Selecciona las imágenes que considera más expresivas sin preocuparse del hecho de que ningún individuo podría contemplar la escena de tal modo en la vida real.¹³

Estas ideias acerca das justificações e necessidades a que a planificação cinematográfica deve responder, é reafirmada por um outro teórico de cinema, J. P. Chartier (citado por Marcel Martin). Segundo ele,¹⁴ a fragmentação através de cortes na acção/espaço/tempo, correspondem à percepção coerente dos movimentos de atenção sucessivos que temos da realidade.

Assim, apesar de ao mesmo tempo termos a impressão de ter uma visão global do que vemos, através dos sucessivos movimentos dos olhos (e corpo), instantâneos e concentrados, a montagem ou planificação corresponde, ou é análoga, a essa atenção descontinuada que fazemos da realidade observada (voltaremos a Chartier num outro capítulo).

Todas estas teorias levam Martin a tentar aproximar-se de uma definição mais empírica para um mecanismo psicológico que justifique o argumento da planificação como representativo

¹³ *Ibidem*. Pág.26

¹⁴ MARTIN, Marcel – *Le Langage Cinématographique*. Paris: Éditions Cerf, 1992. ISBN 2-204-02398-1. Pág.157

da percepção humana (e interessa-lhe sobretudo a analítica, pois é aquela que está sujeita a maior fragmentação).

Esses fundamentos psicológicos, da passagem de um plano para outro, em constantes interrupções da percepção, estariam então baseados mais no pensamento e menos no olhar (fisiologicamente falando), fossem eles justificados pelas personagens, fossem pelo espectador. Ou seja, a fragmentação do espaço fílmico estaria sujeita a uma certa tensão mental, até porque, parece-nos, o olhar não é mais do que a exteriorização exploratória do pensamento.

Martin explica-nos¹⁵ de uma forma prática essa fundamentação psicológica para a planificação do espaço fílmico. Por exemplo, imagine-se uma personagem que aparece em campo, num determinado plano. O plano seguinte (segundo ele) deve-nos mostrar (deve? Na *Parideira* nem sempre isso acontece):

- Aquilo que a personagem vê (onde provavelmente o POV subjectivo é o limite dessa justificação).
- Aquilo que a personagem pensa, ou resulta da sua imaginação (um flashback, por exemplo).
- Aquilo que a personagem procura ver (por exemplo, tenta-se arrombar uma porta e no plano seguinte, antes dela se abrir, nós vemos o que há para lá dessa porta).
- Algo fora da consciência da personagem, mas que de certa forma tem implicações para a acção ou para uma nova posição de câmara (na *Parideira* podia ser o plano da pequena máscara, no interior do jipe, por exemplo).

Parece óbvio que nos dois primeiros casos, a ligação entre os planos é motivada (e justificada) pela personagem; sendo que nos restantes dois, já será feita pelo espectador, como seu intermediário, justificando essa ligação e logo, essa fragmentação.

Claro que, apesar de Martin nunca o referir, convém não esquecer que na sua génese, o que permite estes mecanismos são os fenómenos de identificação próprios da linguagem cinematográfica.

¹⁵ *Ibidem. Pág.158*

E além desses processos miméticos, convém igualmente lembrar a fundamental pertinência da montagem cinematográfica para justificar a necessidade de cada plano preparar, suscitar e condicionar o plano seguinte, sobretudo na fragmentação analítica, daí a importância criadora da edição, capaz de alterar toda uma ideia ou emoção se a duração e posição das peças (planos) desse complexo puzzle que é um filme, forem mudadas.

Por isso afirmamos que o realizador não deve nunca demitir-se da montagem, se possível, editando ele próprio, isto quando os filmes são de autoria; ou, no mínimo, acompanhar com a atenção devida o trabalho criativo do montador, sobe pena da sua visão enquanto realizador sair deturpada.

O que parece certo é que, na planificação do cinema actual, em regra, vemos centenas de filmes onde o objectivo dos seus realizadores, os tais apelidados de espectadores perfeitos, é essencialmente conduzir a seu belo prazer o olhar passivo da audiência, cujos desejos ela julga serem satisfeitos pelo criador da obra, sem se aperceber que é ela própria a marioneta que o realizador controla.

Sobram aqueles poucos que optam por permitir alguma liberdade ao espectador, deixando-o acompanhá-lo no acto de criação (evidentemente que com alguns condicionalismos, pois o autor define-se sempre por ter um ponto de vista particular, além de uma óbvia necessidade de dramatização).

O grande problema, é que o cinema, como soporífero que sempre foi, é mais apelativo quando o espectador, sedento de ilusão, é passivo e não participativo, sobretudo nestes tempos actuais em que a felicidade parece-lhe cada vez mais distante.

A ILUSÃO DO SIGNO FIGURATIVO



Frames de *Le Boucher*, 1970, de Claude Chabrol.

Numa cena do filme *Le Boucher*,¹⁶ de Claude Chabrol, em que o protagonista, um talhante com manias homicidas, confessa o seu afecto a uma inocente professora da aldeia, a declaração tem lugar numa floresta onde ambos se deslocaram para colher cogumelos.

Quase inadvertidamente, mas de forma estilisticamente nada inocente, a câmara desloca-se num comportamento estranho, passando por um tronco de uma árvore que durante escassos segundos se interpõe em primeiro plano entre ambos os protagonistas.

Ou seja, ficamos com uma personagem tapada por um tronco enquanto fala com a mulher, num enquadramento agressivo e de pouco leitura, com a árvore a ocupar uma parcela significativa do quadro.

Precisaremos de avançar mais na narrativa para não acreditarmos nas boas intenções daquela personagem do talhante? No tipo de sentimento dele por ela? Obviamente que não. Mas então a questão terá que ser agora a seguinte: o que há na cena que comprove tais suposições? A resposta é simples: o uso da estilística que permitiu passar informação, digamos, semiótica, com um signo a significar outra coisa que não o seu referente real.

Assim, através de um simples *travelling*, a câmara encarregou-se de denunciar, apesar da ignorância da professora, os objectivos criminosos do homem. Bastou somente um simples artifício da linguagem, para Chabrol alterar todo o sentido da cena. Um sentido oculto, é certo, mas que enriqueceu a película, fazendo-a ir mais além do que a óbvia tentativa de ser transparente nos modos da narrativa.

¹⁶ MOSCARIELLO, Angelo – **Como ver um Filme**. Lisboa: Editorial Presença, 1985. Pág.14

É que agora aquele tronco já significa uma outra coisa: a presença do mal; mas com o filme a dizê-lo no subtexto. Aquela já não é uma árvore, mas ao mesmo tempo também o é porque na verdade... a árvore está lá, faz parte da floresta, do cenário da cena, só que agora encontra-se duplicada no seu sentido, tornando-se conotativa.

É isso o que torna interessante (e complexo) o signo figurativo no cinema: cumpre uma função polissémica, mas não impede de perceber o enredo da história e a respectiva continuidade narrativa.

Façamos um parêntese para lembrar que, ao contrário do signo figurativo (que em certas circunstâncias também pode ser convencional, por exemplo no caso do Símbolo), o signo convencional mais óbvio num filme, é aquele que é dado pelos seus diálogos, concretamente, no caso de Chabrol, entre o talhante e a mulher.

Mas, curiosamente, as palavras proferidas na cena de *Le Boucher* têm no filme uma função mais denotativa do que aquilo que se esperaria delas, habitualmente referidas como potenciadoras da conotação e, portanto, passíveis de ser usadas para passar o subtexto (da mentira do homem) com mais evidência para o espectador.

Isto porque, o signo convencional surge de uma convenção para ilustrar algo que, na verdade, nada tem a ver com o seu referente. Apesar de representar o elemento existente no cenário, a palavra *árvore* não passa de um conjunto de caracteres que nada tem a ver com árvore real.

Ela não passa de um código abstracto que foi convencionado e aprendido. Só que, curiosamente (ou não), é o signo figurativo quem dá a conotação na cena de Chabrol; e de uma forma muito mais dramatizada, porque embrulhada no pacote insuspeito que é a imagem. É essa ilusão que faz com que a abstracção chegue muitas vezes ao incauto espectador sem que ele dela se aperceba (veja-se o caso da publicidade).

Este exemplo, um dos muitos que daremos neste ensaio,¹⁷ evidencia todas as contradições da linguagem cinematográfica, com a sua força a ser ao mesmo tempo a sua fraqueza. Não foi por acaso que Christian Metz, o conhecido semiologista que teorizou imenso sobre cinema, disse um dia que: “A film is difficult to explain because it is easy to understand.”¹⁸

¹⁷ Ver Apêndice – Análise de Filmes

¹⁸ MONACO, James – **How to Read a Film**. Nova Iorque: Oxford Paperbacks, 1981. ISBN 0-19-502806-6. Pág.128

Para perceber melhor esta ideia da *não-linguagem* do cinema, imagine-se o seguinte exemplo: alguém lê um texto; percebe-o... mas não entende porque o percebe, incapaz de falar sobre a gramática da língua, ou de identificar o seu léxico, as suas relações semânticas, etc.

Tal seria inconcebível, claro, pois mesmo o cidadão iletrado sabe pela experiência pessoal que só é possível ler um texto se tiver aprendido minimamente o código linguístico que o criara, já que de outra forma jamais o conseguiria ler (quanto mais perceber).

Mas o caso do cinema é bem diferente. Já quase nascemos a ver e a entender os filmes (ou pelo menos a julgar entendê-los, o que vai dar ao mesmo, pois é um juízo pessoal que não tem que ser validado pelo colectivo) e, no entanto, a grande maioria dos espectadores sente-se impotente para dissertar o mínimo que seja sobre a língua que o cinema usou na narração.

Deve então a linguagem cinematográfica manter-se incógnita nos seus propósitos estilísticos e artísticos? Julgamos que não. Se é óbvio que ela não deve perturbar a narrativa, também achamos que não deve deixar de se assumir como fazendo parte dela, num claro discurso metalinguístico. Como preconiza Martine Joly: “Não escapamos à interpretação, queiramos ou não, e é falso dizer que a interpretação mata a emoção. Pelo contrario, ela pode alimentá-la poderosamente (...). Recusar a interpretação é recusar apreender esse discurso e tomá-lo como a própria natureza das coisas.”¹⁹

¹⁹ JOLY, Martine – **A Imagem e os Signos**. Lisboa: Edições 70, 2005. ISBN 972-44-1246-6. Pág.184

A NÃO-LINGUAGEM DO CINEMA

Se, em princípio, não é necessária grande competência intelectual para perceber a narrativa de um filme, isto se a abordagem for meramente linear (segundo uma relação de causa e efeito), e tendo em conta a ideia já antes reforçada de que o cinema não implica o conhecimento de um código subjacente, como acontece, por exemplo, com a linguagem escrita que precisamos previamente de aprender para poder depois entender o seu discurso linguístico, já o mesmo não parece acontecer quando a abordagem cultural é desigual, tornando, obviamente, diferenciadora a compreensão das temáticas de um filme.

Digamos que todos entendemos a acção, no sentido de perceber o *que acontece na imagem*, mas culturalmente podemos não entender a sua temática ou o *porque acontece na imagem*. Haverá portanto, uma distinta percepção da forma como as imagens são interpretadas por parte dos espectadores, consoante eles pertençam a cenários culturais diferentes.

Mas mesmo assim, insistimos, tal não coloca em causa o facto de não ser necessário aprender uma língua para entender um filme... mesmo que ele, como dissemos, não se perceba no seu verdadeiro sentido (sobretudo no cinema de autor, caracterizado pelo seu alto valor polissémico). Uma coisa parece no entanto certa.²⁰

- Todo o ser humano é capaz de perceber e identificar uma imagem visual;
- As imagens são interpretadas de forma distinta pelas diferentes culturas;
- Um filme não é uma linguagem, mas é como uma linguagem;

Neste ensaio, interessa-nos abordar este último postulado. Sobre ele, afirma Christian Metz: “It is not because the cinema is language that it can tell such fine stories, but rather it has become language because it has told such fine stories.”²¹

²⁰ MONACO, James – *The Language of the Film: Signs and Syntax*. In MONACO, James – **How to Read a Film**. Nova Iorque: Oxford Paperbacks, 1981. ISBN 0-19-502806-6.

²¹ METZ, Christian – **Film Language**. Chicago: The University of Chicago Press, 1991. ISBN 0-226-52130-3. Pág.47

James Monaco aponta num sentido idêntico: “Any system of communication is a “language”; English, French, or Chinese is a “language system.” Cinema, therefore, may be a language of a sort, but it is not clearly a language system.”²²

Tudo isto porque, apesar da força dos sistemas de linguagem residir (aparentemente) no facto de existir nos seus códigos uma grande diferença entre o significante e o significado de um signo, já o valor do filme parece residir (também aparentemente) exactamente no oposto.

Por isso se diz normalmente de um filme que ele não sugere, mas sim constata. Ou melhor, mostra (embora nem sempre seja a regra). Ou como refere de novo Monaco: “The power of language systems is that there is a very great difference between the signifier and the signified; the power of film is that there is not.”²³

Apesar de ainda a tentar conquistar um espaço privilegiado, idêntico àquele que tem a linguagem verbal (embora hoje, no mundo mediatizado das imagens, ela tenha cada vez menos importância), e tendo em conta que para os puristas da palavra ela ainda é a referência da qualidade de uma linguagem (“Pela língua, contra a imagem”, disse um dia Metz), parece óbvio que a imagem também é capaz de fornecer um grande número (poli) de informações (semies) visuais, podendo igualmente ter múltiplas significações e, logo, prestar-se a várias interpretações por parte de quem as descodifica, exactamente como acontece com a palavra.

Esta ideia redutora, sustentando que só a palavra é verdadeiramente polissémica, é facilmente derrubada pelo facto da imagem, normalmente repleta de signos icónicos, ser também ela... um texto visual (isto sem pôr em causa o valor conotativo da palavra, basta abrir o dicionário para nos convenceremos disso, onde, dependendo do contexto, uma mesma palavra pode ter vários significados diferentes. De resto, não haveria poetas se tal não sucedesse): “A prova é que o seu equivalente verbal não é uma simples palavra, mas, no mínimo, uma descrição (que pode ser infinita), ou um enunciado e, por vezes mesmo, todo um discurso.”²⁴

Daí que, se uma descrição de algo que use um discurso verbal implica sempre resultados polissémicos (pois transmitem-se numerosas informações), que têm quase sempre de ser contextualizados para serem correctamente interpretados, o mesmo se passa com uma imagem pois ela é necessariamente polissémica na medida em que pressupõe igualmente um discurso icónico complexo. Daí o senso comum afirmar que... uma imagem vale por mil palavras.

²² MONACO, James – **How to Read a Film**. Nova Iorque: Oxford Paperbacks, 1981. ISBN 0-19-502806-6. Pág.127

²³ *Ibidem*. Pág.128

²⁴ JOLY, Martine – **A Imagem e os Signos**. Lisboa: Edições 70, 2005. ISBN 972-44-1246-6. Pág.110

E convém lembrar (falamos de cinema) que para haver polissemia numa comunicação que se pretenda complexa (como nos filmes com micro-narrativa), tal como com a palavra, também a imagem implica um contexto que possa justificar as ambiguidades que ela suscita (como referia Mónico acerca da questão cultural do espectador, como algo que pode impedir a inteligibilidade de um filme), já que, quer a contextualização, quer a descontextualização, contribuem para a produção ou não de sentido de todos os tipos de comunicação.

Não é por acaso que, até para ler correctamente um pequeno filme como *A Parideira*, temos que possuir referências sobre conceitos pré-existentes ao mesmo, como por exemplo o Paganismo, o Mito, a Terra-mãe, a simbologia do Cordeiro de Deus, etc.

Mas podemos ir mais longe, falando de uma forma geral na imagem não estritamente cinematográfica. Imagine-se obras de artistas como Marcel Duchamp (1887-1968) e o seu famoso urinol, por exemplo. Deslocado do contexto e das expectativas do observador, não parece ser possível perceber a escultura do artista francês sem entrar em polémica estéril.

O curioso é que, habitualmente aceitamos a conotação polissémica da imagem pintada, ou, no caso referido, da escultura, mesmo que muitas vezes descontextualizada; mas recusamos essa mesma conotação quando a obra é um filme narrativo que foge à sua função figurativa.

Um outro lugar comum, a propósito da leitura da imagem, é acusá-la de ser fácil, pois implicaria uma atitude passiva por parte de quem a observa. Isto porque ela seria “natural” (grifo do autor) e por isso não exigiria grande esforço na sua leitura (curioso o facto de a chamar-mos *natural*, quando tivemos de a aprender).

Ora, esse é um dos grandes erros cometidos na sua avaliação, pois se é verdade que a leitura de um texto escrito requer uma aprendizagem e operações intelectuais de relativa abstracção, exigindo ao leitor algum esforço, hoje é um dado adquirido que também as imagens mobilizam no espectador um conjunto de actividades cerebrais e de saberes interiorizados por uma estratégia que lhe pede uma participação activa, e recusar essa interpretação é negar a natureza do signo na imagem; segundo Jean-Luc Godard, “recusar a interpretação é confundir o vermelho e o sangue.”²⁵

²⁵ *Ibidem*. Pág.184

CINEMA E SEMIÓTICA

A palavra Semiótica tem a sua origem no grego *semeion* que significa signo, ou sinal. A Semiótica é definida como a ciência dos signos e dos processos significativos na natureza e na cultura.

Sendo uma linguagem um sistema semiótico que serve para transmitir a informação, o que a define é a circunstancia dela ser constituída por signos. O signo, por um lado, é o equivalente natural dos objectos e dos conceitos que exprimem, logo, ele exerce uma função de substituição.²⁶

Na medida em que o signo é o equivalente de qualquer coisa, então ele subentende uma relação com o objecto que substitui. Falamos então da semântica do signo.²⁷

Um signo é, portanto, um elemento de mediação entre um objecto e alguém que o interpreta. Porém, a interpretação de um signo pressupõe a existência de outros signos com base nos quais o novo signo deva ser compreendido.

Na verdade, todo o interpretante é um signo mais desenvolvido do que o primeiro. Assim, o signo é por excelência o elemento que forma o pensamento e a consciência, pois só através dele podemos construir uma representação da realidade.

Ora, isto não basta para termos uma verdadeira linguagem. Para isso, precisamos de organizar os signos (que são unidades isoladas) em combinações sintácticas que, no fundo, originam as normas de qualquer linguagem.²⁸ E é através da montagem cinematográfica que o fazemos em plenitude.

Por quê a importância da semiótica no cinema? Por que quando teorizamos sobre ele, surge sempre a seguinte questão: o cinema é uma linguagem verdadeira, como por exemplo, a linguagem escrita? Sim e não!

E é precisamente esta ambiguidade, a nosso ver, que o torna tão forte, pois se, por um lado, o faz passar por uma arte dita de popular, compreendida pelo espectador comum por ser

²⁶ LOTMAN, Yuri – **Estética e Semiótica do Cinema**. Lisboa: Editorial Estampa, 1978. Pág.10

²⁷ *Ibidem*. Pág.12

²⁸ *Ibidem*. Pág.13

narrativa (já que é um género de imitação dramática), por outro, permite igualmente que possamos criar-lhe o duplo sentido que qualquer forma de expressão artística deve ter. Ou seja, ele é ao mesmo tempo denotativo e conotativo.

Sabemos que o cinema usa sobretudo signos icónicos, portanto figurativos (embora tenha os diálogos que são signos convencionais, portanto que têm uma relação entre a expressão e o conteúdo do signo motivada por convenções).

Por serem figurativos, passam a ter uma relação de expressão e conteúdo motivada intrinsecamente. Por isso, eles caracterizam-se por uma maior inteligibilidade. É portanto, um caso de perfeita identidade entre o significado e o significante de um signo.

Só que, como todos sabemos, ao permitir a duplicidade do sentido (no plano, no ponto de vista, na montagem, do som, na música, etc.), o cinema pode transformar-se na arte subjectiva por excelência.

O problema parece ser esse mesmo (obviamente que não é um problema, pois falamos de uma forma de expressão artística), pois tal aproximação do significante ao significado faz com que um filme seja tão difícil de explicar e discutir.

Num curioso aparte, agora referindo-se aos signos convencionais como a palavra escrita, Mónaco afirma²⁹ que a língua francesa, por exemplo, tem muito menos vocábulos que a língua inglesa e, no entanto, a francesa é mais complexa na semântica e nas relações sintácticas, além de mais difícil de aprender por um não nativo.

Neste caso concreto do francês, parece que ao baixar as possibilidades de combinações, a linguagem escrita aumentou o grau de sofisticação, como forma de colmatar essa carência de signos, tornando-se mais conotativa.

Ora, será que na imagem cinematográfica o raciocínio é idêntico? Será que quando limitamos os signos figurativos, reduzindo o número de planos (aumentando-lhes a escala para planos mais gerais), tornamos a linguagem igualmente mais conotada?

Ou pelo contrario, ao fragmentar a realidade em múltiplos planos, não estaremos a aumentar o numero de combinações possíveis durante a montagem e, fruto disso, a alterar imenso as possibilidades conotativas da linguagem cinematográfica?

²⁹ MONACO, James – **How to Read a Film**. Nova Iorque: Oxford Paperbacks, 1981. ISBN 0-19-502806-6. Pág.131

Será esta a grande diferença entre as duas linguagens (isto se usarmos a planificação analítica)? Provavelmente essa diferença deve-se ao facto da linguagem escrita ter um código específico que temos de aprender, com imensas regras gramaticais a impedir a arbitrariedade que parece existir na *não-língua* do cinema, de que falava Metz, mais anárquica no código, logo mais passível de elevada conotação.

Muito provavelmente, é a subjectividade imposta por esse pseudo-código à imagem cinematográfica que a impede de ter o mesmo rigor da linguagem escrita. E, na verdade, os formalistas russos nos anos vinte e as suas teorias sobre a montagem cinematográfica parecem querer demonstrá-lo, pois sabemos que, individualmente, os planos podem significar algo concreto, mas justapostos, criam uma dialéctica com um sentido completamente diferente que emerge dos dois que lhe dão origem.³⁰

É por isso que o cinema é o expoente máximo da propaganda (seja no caso das ditaduras... seja no das chamadas democracias). E é-o, precisamente através da desfiguração do ícone que se torna simbólico e abstracto, se comparado com o signo convencional dos diálogos, sem a força do figurativo, devido à sua convenção pré-estabelecida.

Daí que para o mais comum espectador de cinema, a regra seja simples: um filme é mau se é difícil de entender. Nunca é culpa de um espectador incapaz de lhe ler as abstrações. E lá regressamos de novo a Metz...

Tendo em conta as propostas semióticas de Charles Sanders Peirce (e interessa-nos sobretudo o signo figurativo), a que nos parece mais adequada para este ensaio é aquela a que ele chamou de tricotomia do signo, ou seja, a divisão destes em ícones, índices e símbolos.³¹

Um ícone, segundo Peirce, é um signo que representa o seu objecto principalmente pela similaridade que tem com ele; onde a relação entre significante e significado não é arbitrária, mas de analogia ou similitude. Assim, por exemplo, o retrato de um cavalo assemelha-se ao do animal.

Já um índice é um signo em virtude de um laço existencial entre si mesmo e o seu objecto. Peirce deu vários exemplos: um relógio de sol indica a hora do dia. Ou seja, trata-se aqui de indexar um conceito concreto a um objecto que tem representação figurativa; visual, portanto (um cata-vento, o barómetro, entre muitos outros, são alguns dos exemplos possíveis).

³⁰ **Ciclo de Cinema Clássico Soviético.** Lisboa: Edição Cinemateca, 1987. Pág.61.

³¹ WOLLEN, Peter – **Signos e Significação no Cinema.** Lisboa: Livros Horizonte, 1984. Págs122,123

A terceira categoria de signos, proposta pelo nova-iorquino, e aquela que mais nos interessa neste ensaio, é o símbolo, que tem uma correspondência com a definição de signo arbitrário³² de Ferdinand de Saussure (1857-1913).

Tal como o linguista suíço, Peirce fala de um “contrato” (grifo do autor) em virtude do qual o símbolo é um signo. Portanto, de certa maneira, há aqui uma convenção, num caso onde o signo simbólico alude à vontade individual de alguém que o promoveu a essa condição (não tem que ser através de um individuo isolado; na maioria dos casos foi um grupo que o institucionalizou).

Curiosamente, mesmo quando temos um símbolo representado através de um elemento figurativo, como acontece na maioria dos casos, pois é essa a força do símbolo, não deixa de ser verdade que também ele depende dessa definição implícita (convenção) que o cristalizou na mente dos que o usam (julgamos que um símbolo que use a palavra, tende para uma racionalidade que o símbolo não suporta, já que há nele um lado interpretativo, mas ao mesmo tempo universal).

Sobre o símbolo, Peirce esclareceu o seguinte: “Pode-se escrever a palavra estrela, mas isso não significa que quem o faz seja o seu criador, nem se for apagada significa que quem o faz a destruiu. A palavra habita a mente daqueles que a usam.”³³

Daí que um signo simbólico não obrigue a uma analogia com o seu objecto, nem a qualquer laço existencial com ele. É convencional e tem força de lei.

Repare-se que, apesar de tudo, Peirce não considerava esta tricotomia do signo e suas ligações entre si, mutuamente exclusivas.³⁴ Pelo contrário, os três aspectos estão muitas vezes presentes no mesmo signo figurativo, sobrepondo-se frequentemente (isso acontece repetidas vezes na *Parideira*, onde o signo icónico é ao mesmo tempo símbolo: veja-se o caso do Cristo, do cajado, ou da máscara do Velho, entre outros).

³² *Ibidem.* Pág.118

³³ *Ibidem.* Pág.124

³⁴ *Ibidem.* Pág.124

CINEMA ANALÍTICO E CINEMA SINTÉTICO

Falámos do valor semiótico do plano. Vamos agora analisar a relação entre eles, fazendo uso da planificação analítica que predomina na *Parideira*, um método muito mais subjectivo e manipulador de realização cinematográfica, em oposição à planificação sintética, mais fiel e realista, que possibilita ao espectador realizar a sua própria fragmentação.

Para tal, vamos pô-las em confronto, pela boca de dois importantes críticos de cinema do passado: J. P. Chartier e André Bazin, cuja discussão aqui se relança e que nos permite perceber, grosso modo, as duas opções de planificação, tudo com o intuito de justificar a nossa solução analítica na *Parideira*.

Chartier defendia a planificação analítica, baseada na variação da grandeza dos planos e do ponto de vista, justificando-a pelo facto de ser essa a nossa forma de ver o mundo. Assim, seria natural termos um ponto de vista fragmentado, com a grande maioria dos planos a serem fechados, pois corresponderiam ao grau (foco) de atenção do ser humano sobre essa realidade filmada e, como tal, por extrapolação, da personagem num filme (obviamente do realizador).

Isto porque, segundo ele, seria assim que veríamos as cenas de um filme se as estivessemos a seguir na vida real (obviamente que Chartier assume-se como sendo o espectador perfeito, o mais dramático possível):

Se, ao passar em frente duma esplanada de café, vejo numa mesa três amigos meus em animada discussão e paro em frente para seguir a conversa, tenho, sem dúvida, a impressão de ver sem interrupção o conjunto de cena. No entanto, o meu olhar pousou primeiro distraidamente no café e só depois se fixou no grupo dos meus amigos. A minha atenção prendeu-se em seguida a um deles que estava a falar, depois concentrou-se no rosto do que escutava. Foi através de sucessivos movimentos dos olhos que eu observei a cena. Num filme, a planificação, se é bem feita, deve corresponder a estes diversos movimentos da minha atenção. (...) A escala dos planos traduz os vários estados de concentração da atenção. Os planos sucessivos devem permitir ao espectador reconstituir o conjunto de cena, tal como os sucessivos movimentos dos olhos permitem na realidade perceber qualquer espectáculo que se nos ofereça. É por isso que, normalmente, o espectador, ao ver o filme, não se apercebe das mudanças de plano: uma planificação bem feita deve precisamente procurar que elas passem despercebidas, para que o espectador reconstitua inconscientemente a totalidade da cena que lhe é apresentada através de imagens descontínuas.³⁵

³⁵ AGEL, Henri – **O CINEMA**. Porto: Livraria Civilização Editora, 1983. Pág.50

Ora, para Bazin, este tipo de justificação para a planificação analítica, segundo ele nada realista e muito manipuladora, porque falsamente alicerçado na percepção psicologia do ser humano, não passaria de um equívoco.

O crítico francês argumentava que a verdadeira justificação para essa planificação, ao contrário da sintética, que mostraria tudo em planos mais abertos e com um mínimo de interrupção temporal, deixando o espectador fazer ele mesmo a sua planificação, não era de ordem psicológica mas sim estética.

Ela decorria da relação que se queria implicitamente estabelecer entre o objecto filmado e a forma como o queríamos representar no ecrã, sujeitando o espectador a um sentido pré-concebido de leitura, tornando agora o plano conotativo, perigosamente próximo de conceitos abstractos que não eram forçosamente aqueles que pré-existiam na tal realidade observada. Bazin resume ele próprio estas ideias, defendendo a planificação sintética:

A sua verdadeira justificação (para a planificação analítica) não é de ordem psicológica, mas estética; decorre da relação que queremos assim implicitamente estabelecer entre o espectador e a acção representada. Sob a capa do realismo congénito da imagem cinematográfica, fazia-se passar fraudulentamente todo um sistema de abstracção. Não se tratava de recortar os acontecimentos segundo uma espécie de anatomia natural da acção, mas sim de subordinar integralmente a realidade ao “sentido” da acção, de transformá-la numa série de “sinais” abstractos. O grande plano da campainha da porta já não representa uma campainha de esmalte rachado ou de cobre embaciado cujo contacto frio imaginamos; é o equivalente da frase: Ele perguntava a si próprio com angústia se a porta se abriria. Uma tal convenção implícita pode ser esteticamente justificável, mas não deixa nenhuma liberdade ao espectador em relação ao acontecimento; além de que estabelece implicitamente que determinada realidade num determinado momento tem um sentido, e um só, em relação a um acontecimento dado.³⁶

Não sendo fácil resolver esta questão, teremos provavelmente de tentar distinguir o plano da realidade do plano da arte. Sentimo-lo, por experiência própria, que, no nosso dia a dia, a visão do mundo real percebida de forma sintética é tão comum como a visão analítica, portanto fragmentada.³⁷

Tudo depende do observador e das circunstâncias em que ele faz a observação. Às vezes, há um detalhe que ganha importância e decompondo tudo o que vemos em diversos planos; outras vezes, contemplamos o espaço na totalidade, fruindo ao máximo a paisagem, num enquadramento sintético, como se estivéssemos a observar um quadro num museu, sem necessidade de efectuar qualquer estruturação.

³⁶ *Ibidem.* Pág.51

³⁷ *Ibidem.* Pág.52

O essencial é perceber que, mesmo que haja intuítos no domínio estético, ambas as opções são válidas desde que sejam justificadas pelo estilo do filme pretendido. Portanto, trata-se mais de uma questão de adequação estilística ao enredo, do que conseguir uma maior ou menor aproximação deste à realidade. Até porque, o cinema (de ficção) raramente teve interesse em reproduzir a realidade, mas sim representá-la.

De resto, Bazin não foi o único a levantar esta problemática que está directamente implicada com a profundidade de campo no cinema,³⁸ muitos outros críticos e teóricos do cinema, como Alexandre Astruc e Roger Leenhardt, em discussões acaloradas à época e a propósito do cinema de Orson Welles (e igualmente de William Wyler), postularam ideias semelhantes: “That Profondeur de Champ allowed the spectator freedom to scan the frame for significant information.”³⁹

Mas sem dúvida que foi Bazin o mentor desta discussão; pelo menos quem a levou a um elevado patamar de credibilidade, fruto do seu conhecimento sobre cinema, sempre que se tratava de defender uma estilística que desembocava no realismo e no uso ou não indevido da profundidade de campo que, segundo ele,⁴⁰ não deveria ser uma moda (no cinema moderno actual está cada vez mais em desuso), mas antes um processo dialéctico fundamental para perceber o cinema, pois (in)correctamente utilizada, ela afectava as relações emocionais e intelectuais do espectador com a imagem, modificando o sentido do filme.

Nessa altura, Bazin postula então, sucintas mas esclarecedoras ideias que viriam a tornar esta questão da dicotomia entre a profundidade de campo versus um cinema “impuro” (grifo do autor), baseado na fragmentação, numa discussão apaixonante, com seguidores, detractores, teorias... a este humilde ensaio:

A profundidade de campo coloca o espectador numa relação com a imagem mais próxima daquela que mantém com a realidade. É pois justo dizer que independentemente do próprio conteúdo da imagem, a sua estrutura é mais realista. Ela implica, por consequência, uma atitude mental mais activa e mesmo uma contribuição positiva do espectador para a realização. Enquanto na montagem analítica basta seguir o guia, prender a atenção na do realizador que escolhe para ele. Da sua atenção e da sua vontade depende em parte o facto de a imagem ter sentido.⁴¹

³⁸ Tecnicamente, quanto mais aberto é o plano, maior é a profundidade de campo conseguida; pelo contrário, planos fechados implicam reduzida profundidade.

³⁹ BORDWELL, David – **On the History of Film Style**. Londres: Harvard University Press, 1999. ISBN 0-674-63429-2. Pág.59

⁴⁰ BAZIN, André – **O que é o Cinema?** Lisboa: Livros Horizonte, 1992. ISBN 972-24-0826-7. Pág.84

⁴¹ *Ibidem*. Pág.84

É por isso que o célebre crítico francês afirmou que a montagem, ao pressupor, pela sua própria natureza, ser (re)criadora de unidade no acontecimento dramático, acaba por ter quase sempre uma expressão de ambiguidade.

Atente-se que Bazin não contesta a utilização da via analítica no cinema, desde que ela assuma o carácter manipulador e não se mascare em pretensas justificações psicológicas para a percepção, quando os seus propósitos artísticos, como Bazin muitas vezes denomina, são impuros, já que se afastam do “realismo congénito” (grifo do autor).

A conhecida experiência de Vladimirovich Kuleshov demonstra-o, justamente pela absurda simplicidade com que consegue atingir os seus objectivos, pois permite um sentido diferente a um plano ao variar somente o seu precedente, isto numa simples montagem com dois planos.

Recorde-se que nessa experiência (o famoso efeito Kuleshov), nas três montagens do teste, usou-se sempre o rosto do actor russo Ivan Mozzhukhin. Dependendo do plano que o precedia, o único que variava nas micro sequências, chegava-se à mais completa ambiguidade ao obter-se como resultado três interpretações diferentes do actor.

No juízo do espectador, o actor russo reagia às três situações diferenciadas com genial versatilidade, mal percebendo a incauta audiência que o plano repetido de Mozzhukhin era sempre o mesmo, completamente inexpressivo.

A experiência mostrou claramente o real significado da dialéctica da montagem, onde o resultado final da junção de dois planos não tem necessariamente de ser escravo da continuidade narrativa, podendo resultar na eclosão de um sentido diferente daquele que está inscrito isoladamente nos planos que lhe deram origem.

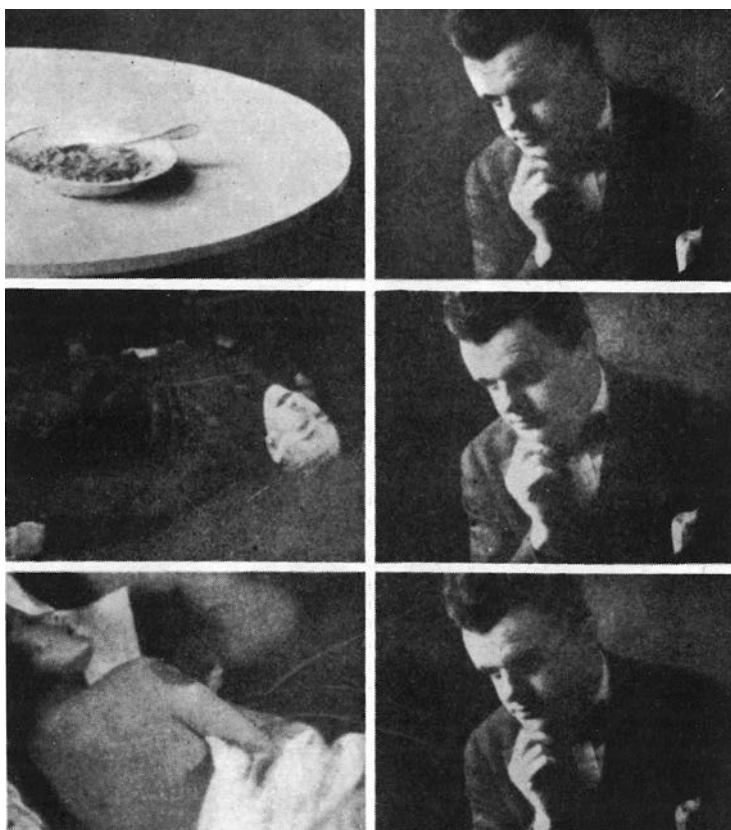
Já agora, uma das razões porque abordamos o efeito Kuleshov neste ensaio, foi porque a experiência do russo foi recriada na montagem da *Parideira*, com particular destaque na cena da chegada do trio aos penedos, um pouco depois do início do filme, e na cena da gruta, quando Margarida e Tiago reagem às palavras do Velho, quando ele tira a máscara.

Os planos de Tiago (Diogo Morgado) quando reage aos acontecimentos protagonizados entre Margarida e o Velho, eram pouco expressivos (não houve especial interesse em dirigir o actor nesses momentos específicos), nalguns casos rodados em tempos diferentes do da cena em causa, com gestos e reacções simples, somente por intuição do actor.

Mais tarde, na montagem, tornámo-los mais dialécticos e menos dependentes do contexto cronológico da sua performance na rodagem (por exemplo, na cena da gruta, chegou-se mesmo a repetir um plano. Numa outra, usaram-se planos que eram de outras cenas, etc.).

Obviamente que o risco deste procedimento é elevado (e foi), pois pode originar tensão entre a realização e os actores (embora também isso possa ser útil na sua direcção), mas na *Parideira* (onde não foi possível ensaiar antes da rodagem e não havia quase tempo para ensaiar no próprio local), resolveu-se optar por uma representação, digamos, mais *pavloviana*, para depois trabalhá-la sobretudo na montagem.

Curiosamente, numa feliz coincidência, durante a pesquisa que fizemos para este ensaio, encontrámos num livro francês⁴² as famosas imagens dos frames que Kuleshov usou na sua experiência e que há décadas os teóricos referem, mas que poucos viram.



Efeito Kuleshov

E de facto, observando agora a uma certa distância os seis frames impressos no livro, percebe-se o quanto o efeito Kuleshov é a prova prática da ambiguidade expressiva e manipuladora da montagem (e logo, da planificação analítica).

⁴² DURAND, Philippe – *L'Acteur et la Caméra*. Paris: Editions Techniques Europeennes, 1974. Pág.21

MITO E INICIAÇÃO NA PARIDEIRA

“It would not be too much to say that myth is the secret opening through which the inexhaustible energies of the cosmos pour into human cultural manifestation. Religions, philosophies, arts, the social forms of primitive and historic man, prime discoveries in science and technology, the very dreams that blister sleep, boil up from the basic, magic ring of myth...The latest incarnation of Oedipus, the continued romance of Beauty and the Beast, stand this afternoon on the corner of Forty-second Street and Fifth Avenue, waiting for the traffic light to change.”

Joseph Campbell, The Hero With A Thousand Faces. Pág.3

O ser humano tem essencialmente duas formas estruturais de pensamento: o racional, por conceitos, e o pensamento por imagens. A primeira forma está relacionada com a mente conceptual, analítica, com aquilo a que vulgarmente denominamos por razão, e utiliza o neocórtex do cérebro como veículo no corpo físico. A segunda forma está relacionada com o pensamento simbólico, com a imaginação, a analogia e a teoria das correspondências, e utiliza como veículo o sistema límbico do cérebro.⁴³

Nos tempos modernos, a educação tem primado por desenvolver a mente conceptual, racional e tem atrofiado a mente intuitiva e simbólica. Mas na antiguidade, o pensamento simbólico era cultivado como elemento de sabedoria, com a comunicação a ser clara para aqueles habituados a tal linguagem, a mesma que para os ignorantes era obscura e difícil de compreender, já que o sentido aparente dos símbolos nunca é o verdadeiro, sendo preciso procurar o que eles encerram.

Essa sabedoria era aprendida em Escolas Iniciáticas que não seguiam o modelo de uma aula, com o seu pensamento discursivo (e continuam a não seguir, pois todos dias, algures numa reservada loja maçónica no mundo, alguém é iniciado). Trata-se, sobretudo, de uma experiência pessoal e interior que produz uma mudança de mentalidade, “uma preparação que não pode ser outra do que para a morte” (citando Albert Bernabé).⁴⁴

De resto, todos já ouvimos referencias a filósofos como Aristóteles que supostamente teria sido iniciado numa dessas Escolas de Mistérios; ou até mesmo... Jesus Cristo, naquele misterioso período da sua vida, quando ainda muito jovem, “andou desaparecido da história” (grifo meu).

⁴³ LOUÇÃO Paulo; CALLEJO, Jesus; MARTÍNEZ, Tomás – **Lugares Mágicos de Portugal e Espanha**. Lisboa: Ésquilo, 2007. ISBN 978-989-8092-23-6. Pág.14

⁴⁴ *Ibidem*. Pág.15

Julgamos mesmo que a lenda maçónica de *Hiram* tem origem numa dessas lendárias cerimónias de iniciação, o que nos vem confirmar o caminho certo neste projecto, já que nos inspirámos no conceito maçónico como referência para as jornadas iniciáticas das personagens da *Parideira*.

Mas o que parece certo é haver nestes tempos actuais algum desânimo espiritual (que sobretudo o cristianismo e o islamismo não conseguem resolver), daí a necessidade da redescoberta do sagrado na existência humana; isto apesar de uma ciência mais pujante do que nunca, pródiga em sucessivas descobertas e invenções, com alguns cientistas a afirmar pomposamente que o homem se encontra prestes a substituir o lugar do Demiurgo⁴⁵ (veja-se as descobertas no campo do genoma).

Mas por muito que a ciência avance nessa conquista do trono de Deus, numa cegueira egocêntrica, julgamos não ser possível fugir aos mitos e arquétipos criadores, como de resto acredita e sugere o historiador e escritor Paulo Loução:

Os arquétipos vivem no mundo espiritual das ideias puras e manifestam-se nos mitos que tomam forma no mundo imaginal. Esses mitos, essas ideias simbólicas ou arquetípicas, podem ser captadas por um núcleo humano e corporizadas na história, ou seja, no mundo físico onde se manifestam aquilo a que chamamos os factos concretos.⁴⁶

No essencial, o mito é uma representação simbólica, fruto da repetição de arquétipos. É normalmente um relato esotérico das origens; esotérico no sentido em que veicula símbolos que estão relacionados através de um esquema, também ele simbólico; e na medida em que é vivido como experiência do sagrado, é apenas entendido pelos iniciados. O mito é transcendente, mas é também exemplar, servindo de modelo para os comportamentos humanos; por conseguinte é repetível.⁴⁷

Segundo Joseph Campbell (1904-1987), nas últimas décadas, a representação do mito como projecção dos sonhos de uma cultura, mais do que pela literatura (pelo menos em termos de mediatismo), foi (é) feita através dos ecrãs de cinema (e televisão), sobretudo num género de filmes onde é notória a ideia de fábula, como é o exemplo do *Star Wars*, de George Lucas.

Campbell interessa ao cinema (e à *Parideira*, em particular), na medida em que influenciou numerosos argumentistas (e professores de argumento) e, por consequência, realizadores e

⁴⁵ Palavra mais abrangente que Deus, pois falamos da alma universal, onde todas as religiões e credos têm lugar, inclusive a maçonaria, a inspiração para a *Parideira*, e cujo deus é GADU, o Grande Arquitecto Do Universo.

⁴⁶ LOUÇÃO Paulo; CALLEJO, Jesus; MARTÍNEZ, Tomás – **Lugares Mágicos de Portugal e Espanha**. Lisboa:

Ésquilo, 2007. ISBN 978-989-8092-23-6. Pág.23

⁴⁷ RIFFARD, Pierre – **Dicionário do Esoterismo**. Lisboa: Editorial Teorema, 1993. ISBN 972-695-219-0. Pág.245

respectivos filmes; sobretudo na transposição para o ecrã do conceito de *Monomito*, tão caro ao nova-iorquino, e que podemos descortinar nos chamados *blockbusters*.⁴⁸ sem que os espectadores se apercebam que aqueles enredos passados num futuro distante, são afinal, adaptações de mitos ancestrais.

Num *Monomito*⁴⁹ (que Campbell explora em especial na introdução do livro *The Hero with a Thousand Faces*), tudo se resume (embora pareça, nada disto é simples) ao conceito do Herói que vive num mundo vulgar ou, dizendo-o de outra forma, num mundo não dramatizado, e que recebe uma chamada para penetrar num outro mundo, desconhecido e sobrenatural.

O Herói aceita o chamamento, mas obviamente que terá de prestar provas e ser julgado nessas provações (normalmente tem alguém que o acompanha, como acontece com a figura do coadjuvante, um papel secundário específico numa estrutura narrativa de um filme).

Se o Herói sobrevive a essas provações (no cinema sobrevive sempre), ele será recompensado. Nessa altura, o Herói terá que escolher se aceita ou não a dádiva, que é como quem diz, se aceita uma mudança na sua vida, fruto desse trajecto ao longo de uma espécie de purgatório.

Uma vez mais, quase sempre aceita (pelo menos no cinema isso acontece). Então, não só é o seu próprio mundo que muda (muitas vezes interiormente, com uma nova conduta moral, por exemplo), como se altera inclusive o mundo à sua volta; mas sempre para melhor, claro.

Neste ensaio não interessa muito descrever as etapas por que tem de passar o herói ao longo da sua jornada (são à volta de dezassete, segundo Campbell), ou como prefiro designar, de degraus (numa simbologia mais de cariz maçónico), até porque o número varia consoante o tipo de mito.

Mas no fundo, eles resumem-se a três grandes grupos que, no caso da dramaturgia cinematográfica, na chamada estrutura clássica em três actos, são:⁵⁰ o eclodir do conflito; o desenvolvimento do conflito; e por fim, a resolução do conflito, num clímax o mais dramático possível (no caso da *Parideira*, houve necessidade de variar essa estrutura, mas no essencial ela encontra-se no filme, embora adaptada às circunstâncias do enredo, do ritmo e do estilo pretendido).

⁴⁸ Filmes de entretenimento de grande sucesso comercial.

⁴⁹ CAMPBELL, Joseph – **The Hero With A Thousand Faces**. Nova Jersey: Princeton University Press, 2004. ISBN 0-691-11924-4. Pág.1

⁵⁰ MCKEE, Robert – **Story**. Nova Iorque: HarperEntertainment, 1997. ISBN 0-06-039168-5. Pág.217

No caso de Campbell, ele denomina as etapas de uma outra forma, mas com um sentido idêntico, embora aluda a uma variante que nos interessou durante a escrita do argumento.

Os dezassete passos do norte-americano seriam então aglutinados na ideia da Partida,⁵¹ que Campbell também designa por Separação (o que faz sentido porque o herói separa-se da vida ordinária devido a uma crise).

Numa segunda ideia da Iniciação⁵² (e esta é a mais importante na *Parideira*, aquela que transporta o tema do filme), onde o herói (a *Parideira* tem três) está sujeito a provações durante um processo iniciático (de inspiração maçónica).

Por fim, teríamos o Regresso,⁵³ onde o herói já surge transformado interiormente, fruto dessa “alquimia” (grifo meu), e portador da moral do filme, aquilo que o espectador traz de recompensa, como catarse (claro que as personagens são premiadas com as recompensas específicas da trama: a gravidez, no caso do casal, e a perpetuação da lenda, no do Velho).

Continuando a aflorar o fundamental conceito de *Monomito*, fulcral para a *Parideira*, quando falamos nesta subdivisão do trajecto do herói ao longo da sua jornada, sem dúvida que se confirma o conceito de Campbell na estruturação da curta-metragem proposta, já que há nela claramente uma iniciação (maçónica), com o profano (exemplificando com o caso de Tiago), insensível ao mundo não ordinário, a ser convocado para uma demanda que aceita, apesar de contrariado (uma das nuances do filme, mas que não altera o essencial do conceito). Tiago passa provações na gruta e recebe como recompensa a desejada gravidez da mulher.

O curioso desta *Parideira* é que, ao termos três personagens principais (coisa rara num filme, ainda por cima com dois deles, os homens, objectivamente ambíguos, já que no caso dela a ambiguidade é implícita, dada pela comparação entre Margarida e a sua sócia morta na gruta), a solução que encontrámos para colmatar este suposto erro na hierarquia dramática (que podia até matar o filme), foi fazer passar o trio pela ideia de *Monomito* (com ajustadas variações, obviamente), mas em fases diferenciadas, logo no arranque do filme.

Não é por acaso que quando chegam aos penedos, entra primeiro em campo o Velho, depois vem Margarida, e só depois surge Tiago. Também não é por acaso que é ela quem permanece

⁵¹ CAMPBELL, Joseph – **The Hero With A Thousand Faces**. Nova Jersey: Princeton University Press, 2004. ISBN 0-691-11924-4. Pág.45

⁵² *Ibidem*. Pág.89

⁵³ *Ibidem*. Pág.179

alguns momentos sozinha, quando os homens se afastam, pois desta forma separamos os grupos: quem não tem máscara, e quem se esconde de si próprio.

Daí que Tiago comece Profano e chegue a Aprendiz, após a respectiva iniciação na gruta; Margarida comece Aprendiz e chegue a Companheiro(a), quando engravida; e o Velho comece como Companheiro (já iniciado... acompanha a viagem do casal) e chegue a Mestre, renascido simbolicamente numa nova vida, por quem se sacrificou (metáfora do bebé).

Esta foi a solução narrativa encontrada para poder ter três personagens com igual força, mas com diferentes arcos de transformação⁵⁴ na estrutura narrativa (a importância relativa de cada uma delas, será lida individualmente por cada espectador no decorrer da intriga).

Tal implicou uma *Parideira* com uma estrutura mais longa, difusa, eventualmente menos dramática, e com os chamados *Turning Points*⁵⁵ a serem mais complexos,⁵⁶ já que houve a necessidade de a ajustar aos diferentes percursos dramáticos das três personagens, dessíncronos entre si.

Uma vez mais, voltando a Campbell, além do seu conceito de *Monomito*, é fundamental analisar, mesmo que sumariamente, um outro: o de *Áxis Mundi* (centro ou eixo do mundo).⁵⁷

O conhecido especialista em mitologia justifica-o como sendo um mito que atravessa os tempos e as culturas e de onde emanam (numa junção dos elementos terra, ar, fogo e água) mensagens arquetípicas dos reinos superiores e inferiores, consoante a vibração em que se encontram (provavelmente ele foi beber ao hermetismo estes conceitos de dualidade, vibração, etc.), e que tomam a forma de imagens simbólicas femininas (a Terra-mãe, por exemplo), ou masculinas (o Falo pode ser um dos exemplos).

Trata-se do conceito de Portal entre o mundo natural (o tal mundo ordinário de que ele fala) e o mundo não natural (sobrenatural e misterioso); no fundo, o ponto onde a terra e o céu se encontram e unem (o feminino e o masculino).

Uma vez mais, sempre à luz da *Parideira*, foi essa a justificação para o único plano muito geral existente no filme, aquele que nos mostra um imenso céu e a longínqua e inóspita serra,

⁵⁴ MCKEE, Robert – **Story**. Nova Iorque: HarperEntertainment, 1997. ISBN 0-06-039168-5. Pág.104

⁵⁵ Pontos dramáticos de uma estrutura narrativa cinematográfica que ajudam na passagem de um acto para o seguinte.

⁵⁶ SEGER, Linda – **Como Converter un Buen Guion en un Guion Excelente**. Madrid: Ediciones Rialp, 1991. ISBN 84-321-2724-8. Pág.45

⁵⁷ CAMPBELL, Joseph – **The Hero With A Thousand Faces**. Nova Jersey: Princeton University Press, 2004. ISBN 0-691-11924-4. Pág.22

separadas por cada metade da imagem, e montado após o momento em que Margarida se ajoelha e pede desculpa à mãe (falecida durante o seu parto) e... à outra mãe: a Terra-mãe (depois dá-se a eclipse que nos impede de saber como ela encontrou o buraco de entrada da Parideira, mas tal não nos pareceu necessário mostrar, dentro da lógica metafórica da cena e da personagem).



Frame de *A Parideira*, 2010, de José Miguel Moreira.

É certo que antes dela já Tiago descobrira a gruta, com a realização a mostrar tudo sem a esperada emoção (pelo menos em termos de *suspense*), até porque ele estava mais emocionado com o desaparecimento da esposa, do que com a mística da Parideira (nesta fase, ainda profano, Tiago está cego ao chamamento divino); e quando ele lá entra, a câmara acompanha-o sem grande mistério e espectacularidade, e só a tosse, que lhe indicia problemas de saúde, parece perturbá-lo.

É que embora se admita não ter sido inteiramente conseguido (falhou um acordo com a empresa que faria a construção da entrada artificial da gruta), a ideia era termos uma visão não como provavelmente os espectadores desejariam, mais dramática, mas sim tendo em conta as idiosincrasias das personagens e do seu estado emocional durante os respectivos percursos iniciáticos.

Por exemplo, no caso de Tiago, se ele era céptico em relação ao milagre da Parideira (que para ele não passava de um buraco perigoso), porque haveria ele de lá entrar como se estivéssemos num filme de *suspense* e mistério?

Por isso fizemo-lo entrar de forma natural, rápida, sem dar grande realce à Parideira, e só lentamente, já lá dentro, com o início da sua iniciação (com a aparição fantasmagórica da mulher), é que a cena se transforma (e Tiago com ela) em algo mais dramático e sobrenatural.

Já no caso da esposa, obviamente que tínhamos de o fazer de uma forma mais simbólica e metafórica. Aquela descoberta era algo interior e pessoal para Margarida (é o *Conhece-te a ti mesmo*; o *Abre-te sésamo*). Mostrar a gruta da mesma maneira como o marido a descobre, seria aumentar a acção, é certo, mas diminuir o simbolismo da *Parideira*.

Regressando à temática dos mitos que está subjacente à curta-metragem, percebe-se (pelo menos tentou-se) a razão porque a *Parideira* reflecte essa ideia de arquétipos universais ao ir beber à filosofia dos mundos subterrâneos (onde igualmente nos inspirámos), como “local de várias qualidades de energia divina, consoante a sua aproximação ao centro da terra” (grifo meu), uma ideia similar ao *Áxis Mundi* de Campbell.

Se parece certo que Campbell não consegue evitar um certo esoterismo popular latente nesse conceito de *Áxis Mundi*, também não deixa de ser igualmente verdade que se os mitos não possuíssem um grau mais emocional que racional, não teríamos símbolos. E sem símbolos a comunicação seria demasiado sofisticada para o ser humano, ainda numa fase muito primária no conhecimento dele próprio e do universo. Veja-se o caso do Cristo, na *Parideira*, uma das evidências de uma imagem universal emergida do *Áxis Mundi*.

O que nos parece óbvio é que Carl Jung teve uma influência decisiva nas teorias de Campbell, pois encontram-se semelhanças inquestionáveis entre o conceito de *Áxis Mundi*, do nova-iorquino, e o de inconsciente colectivo, do psiquiatra suíço (também ele um *lugar* de onde parecem emanar todos os mitos da humanidade).

O SÍMBOLO NA PARIDEIRA

Segundo Carl Jung,⁵⁸ devido à sua natureza, a alma possui uma função religiosa. Embora as suas explicações não nos pareçam esclarecedoras, provavelmente, ele afirma-o tendo em conta as definições do seu famoso Inconsciente Colectivo.

O que nos parece mais claro é quando Jung diz que o homem ocidental se tornou espiritualmente pobre devido à sua civilização racionalista e materialista; e, igualmente, devido ao cerco do cristianismo, com a sua tendência dogmática a piorar as coisas. Mesmo assim, a “função religiosa” (grifo do autor) do inconsciente (colectivo?), segundo o célebre psiquiatra, encontrou a sua expressão através dos símbolos.

Acrescentaríamos que se é verdade que actualmente a função religiosa continua a expressar-se através dos símbolos, não nos parece que a leitura que fazemos deles seja a mesma que se fazia no passado.

Referimo-nos à sua fidedigna utilização que hoje é folclórica, com símbolos, como a cruz, a máscara do diabo, etc. (exemplificando com objectos simbólicos extraídos da *Parideira*), a transmitir conotações vagas e esvaziadas do seu conteúdo mais remoto.

Mas o facto é que o homem só parece capaz de comunicar com o Demiurgo através dos símbolos, “pois foi este quem os criou com a origem do mundo e dos respectivos arquétipos” (grifo meu).

Talvez por isso, faça sentido dizer que os grandes símbolos universais têm à nascença, ou serão portadores, de um arquétipo original: um bom exemplo poderia ser a maçã do paraíso colhida por Eva, um recorrente símbolo para a tentação/pecado sexual.

Relembramos que o símbolo, a um nível profundo, define-se como uma correspondência natural de significante para significado. Existe portanto uma relação de parentesco ou de simpatia, ou uma ligação portadora de sentido entre a forma (recipiente) e o fundo (conteúdo) das coisas.

⁵⁸ WILSON, Colin – *Senhor dos Mundos Subterrâneos*. S. Paulo: Martins Fontes Editora, 1985. Pág.127

Daí que tudo possa ser símbolo, um acontecimento, um ser, um objecto, uma coisa, um estado, uma acção, um sentimento, uma ideia; mas tudo não pode ser símbolo de tudo,⁵⁹ por exemplo: o vermelho é símbolo de sangue, que é símbolo da alma, mas o vermelho não é o símbolo da alma.

Continuando com Jung, um dos conceitos que nos interessou explorar na *Parideira* foi o da “Grande Mãe” (grifo do autor), um dos grandes arquétipos femininos. O que não deixa de ser curioso, tendo em conta a história que descobrimos durante a nossa pesquisa,⁶⁰ em que vários pacientes de J. Marvin Spiegelman (que também foi cobaia dele próprio), um discípulo e seguidor das técnicas de hipnose de Jung, narram uma fantasia (para nós surpreendente) que se repetiu em pessoas diversas e sem qualquer tipo de ligação geográfica ou de parentesco entre si, e que envolvia uma caverna (podia ser a *Parideira*), onde os seus pacientes (e ele próprio), durante uma espécie de hipnose regressiva, encontravam lá dentro uma Mãe, uma Filha e... um Velho Sábio.

Não estará a *Parideira* a reproduzir inconscientemente uma variação muito próxima desse arquétipo ancestral? Pelo menos ajuda a provar um dos aspectos que aqui defendemos, seja na génese da criação da obra, seja na sua justificação e defesa: mesmo actualmente, os mitos, arquétipos e símbolos são intrínsecos ao homem e às suas manifestações (neste caso, criativas). O certo é que, profundamente enraizada nas nossas reminiscências, a gruta do filme é-nos tão familiar como as visões percebidas na experiência de Spiegelman.

⁵⁹ RIFFARD, Pierre – **Dicionário do Esoterismo**. Lisboa: Editorial Teorema, 1993. ISBN 972-695-219-0. Pág.331

⁶⁰ WILSON, Colin – **Senhor dos Mundos Subterrâneos**. S. Paulo: Martins Fontes Editora, 1985. Pág.187

A SIMBOLOGIA DA PARIDEIRA

Como corolário do ensaio, identificam-se de seguida alguns dos elementos simbólicos sugeridos nos planos da *Parideira* (o ensaio tornar-se-ia demasiado extenso se identificássemos e analisássemos todos eles).

Relembre-se uma vez mais que esta identificação e análise serve de suporte ao objectivo charneira deste trabalho: optar-se pela planificação analítica, de forma a obter imagens fragmentadas, cujo valor simbólico ilustre a temática da *Parideira*.

O DIABO



Frame de A Parideira, 2010, de José Miguel Moreira.

O Diabo, tão odiado pelos cristãos, foi antes (e durante a fase de implantação do cristianismo) o deus pagão da fertilidade, uma figura cornuda com falos, cujos ritos eram amplamente praticados em tempos ancestrais.⁶¹

Mais tarde, os missionários cristãos precisaram de suprimir e desacreditar os deuses antigos para promoverem o novo. Assim, o deus pagão cornudo tornou-se o diabo, um odiado símbolo do mal que ainda hoje causa um temor irracional.

⁶¹ BORD, Janet; BORD, Colin – **Dicionário dos Mistérios da Terra**. Lisboa: Planeta Editora. 1996. ISBN 972-731-127-X. Págs.44,45

(repare-se na ironia do Velho em colocar no rosto a máscara do fértil e sexual Diabo sendo ele próprio... infértil. Ou ser portador de um cajado retorcido, sugerindo um corno que não é somente a ideia pagã do chifre, característica dos deuses ancestrais, ou do próprio diabo, é também uma insinuada ideia fálica a um homem a quem a mulher meteu... *os cornos*).

Na *Parideira*, o diabo encontra-se presente, sobretudo caracterizado pelo local, seja pelos penedos fálicos (quase sempre dispostos em segundo plano da imagem, pois pretendeu-se induzir a natureza no espectador através de sinais subtis ou inconscientes, privilegiando as personagens como o triângulo central do filme) seja através da máscara do Velho.

Quando se idealizou a máscara (esculpida propositadamente para o filme por um artesão local), achou-se interessante colocar a língua de fora, e naquela posição em particular, já que isso insinuava na personagem uma certa ironia, ao mesmo tempo que não a diabolizávamos, tornando-a mais pagã e menos cristã (num regresso à origem do símbolo); além disso, aumentávamos a ambiguidade ao Velho, numa mescla entre aquilo que ele realmente era e aquilo que representava como mensageiro da Parideira. Ele próprio, no final do filme, já parece não saber bem qual das duas personalidade é a sua. Por isso, já meio louco, morre a rir.

MÁSCARA PAGÃ

No mundo pagão, a máscara tinha frequentemente uma finalidade iniciática, religiosa ou mágica.⁶² Daí que no filme o Velho a use na gruta (a câmara da reflexão maçónica), quando já está a finalizar a iniciação que o levará de Companheiro a Mestre (repare-se que ele não desiste de acompanhar o casal à Parideira, pois é o mediador da iniciação de ambos).



Oficina do Mestre Amável Antão (fotografia de António Morais).

⁶² RIFFARD, Pierre – **Dicionário do Esoterismo**. Lisboa: Editorial Teorema, 1993. ISBN 972-695-219-0. Pág.230

E de facto, ele só começa a exorcizar o seu passado quando tira a máscara e relata os acontecimentos que escondia de todos há longínquos trinta anos. Atente-se que a razão por que aquele casal em particular, dos muitos que o Velho trouxera à Parideira, é quem despoleta a confissão, tem a ver com o facto de Margarida ser sócia da esposa do Velho, morta há três décadas na gruta, eventualmente (sugere-se no filme) assassinada pelo marido.

Por isso, o Velho vê na estranha coincidência um chamamento para concluir o processo iniciático. No final do filme, já liberto (um homem novo e bom), ele não deixa de perpetuar o mito da Parideira, morrendo com a máscara pagã no rosto, como se fizesse já parte da gruta.

TERRA-MÃE



Frame de A Parideira, 2010, de José Miguel Moreira.

O princípio feminino foi celebrado pelo homem desde sempre, enquanto objecto de culto, representando o símbolo arquetípico da fertilidade e do seu carácter elementar de abrigo, protecção e alimento.⁶³

Do ponto de vista da sua essência, ou ela é do tipo Terra-mãe, generosa, fértil e que favorece as colheitas; ou do tipo Grande Amante ou prostituta, perturbadora, ambígua e devoradora.

Daí a presença na *Parideira* das duas sócias: Margarida e a esposa do Velho. A primeira, está representada pela protectora e fecundadora Terra-mãe; a segunda, representada pela sua faceta mais negra, mais mundana e negativa.

⁶³ BORD, Janet; BORD, Colin – **Dicionário dos Mistérios da Terra**. Lisboa: Planeta Editora. 1996. ISBN 972-731-127-X. Págs.128,129

Recorde-se que no filme, seja pela presença da mala de viagem na gruta (e não é inocente o título do livro que lá se encontrava dentro, *Pecado que redime*), seja pelo dialogo do Velho, no dia em que foi assassinada, a mulher dele preparava-se para fugir com o amante. O certo é que ela mantinha relações sexuais com ele na gruta, tentando engravidar com a ajuda da outra faceta do mito: a Grande Amante e prostituta Terra-mãe.

Retomando a ideia de arquétipo desta deusa da natureza, as pessoas viam inclusive o seu corpo na própria paisagem, cujas colinas diziam ser os seios. Outro elemento do corpo da Terra-mãe na paisagem era o ventre, formado por grutas, câmaras funerárias e pedras furadas.

Mesmo hoje, talvez nas reminiscências mais recônditas do homem, não deixamos de ver nesses buracos o nosso abrigo primordial (a nossa casa); o grande útero onde geminámos e que nos liga ao corpo da terra.

Digamos que saímos de casa há tanto tempo... que já não sabemos o caminho de regresso. Julgamos até que é esse um dos actuais problemas da humanidade: essa fuga para a frente (na direcção das estrelas), renegando a nossa base arquetípica... E com os resultados que se sabem (veja-se os problemas ambientais).

É por isso que no microcosmos da *Parideira*, a relação entre o casal é de ruptura porque em ambos há a negação do passado. Podemos matar o pai, como sugere Sigmund Freud, mas a mãe jamais morre em nós, pois viemos do seu ventre (veja-se o Cristo crucificado, o pai freudiano morto, em contraponto com o culto mariano, no caso do cristianismo).

FALO, PEDRAS FURADAS E CRISTO



Frames de *A Parideira*, 2010, de José Miguel Moreira.

Desde tempos remotos que certas pedras erectas simbolizam o princípio masculino e o feminino, com os penedos de forma fálica a simbolizarem o masculino, e as pedras furadas ou em forma de diamante a simbolizarem o feminino.

Curiosamente, no caso destas pedras femininas, há registos pré-históricos⁶⁴ de pedras furadas encontradas muito próximo de pedras fálicas masculinas. Isso pode explicar a razão pela qual eram locais muito visitadas e onde há numerosos vestígios de rituais de fertilidade.

Ora, não é por acaso (nada o é na *Parideira*) que a entrada da gruta é precisamente numa dessas pedras (mais ou menos) furadas que procurámos insistentemente e, curiosamente, encontrámos (embora aparentemente tudo esculpido pela natureza... ou não!) junto à aglomeração fálica dos penedos (o nosso *Stonehenge*), o principal cenário do filme.

Por isso não hesitámos na escolha do local. E também não é por acaso que, quando vai procurar a Parideira, Margarida pára momentaneamente de frente para aquela saliência suspeita, como se pressentisse estar ali representado o ventre da Terra-mãe.

Relembra-se igualmente que é também naquele local, na junção dos dois enormes penedos arredondados, como se fossem o *rabo da Parideira* (e leia-se a simbologia à luz dos seus gritos...), onde o desesperado Tiago grita pela... *Putá da Parideira* (a tal outra faceta da Terra-mãe, a prostituta).



Frame de *A Parideira*, 2010, de José Miguel Moreira.

Regressando às pedras fálicas, a sua conotação sexual, implícita nuns casos, explícita noutro, ajuda a caracterizar na *Parideira* a problemática da fertilidade e a sua função na criação da vida, seja por uma natureza endeusada (gruta Parideira), seja através do homem.

Foi através da composição de imagem (a forma como organizamos os elementos visuais no plano), tirando partido da perspectiva criada pelos enormes penedos que compunham a geografia local, que se distribuiu as respectivas massas, se desenharam linhas reais ou

⁶⁴ *Ibidem*. Pag104

imaginárias, se pintou o espaço com as suas cores e texturas, rudes e realistas, que se controlou a luz e as sombras por ela produzidas, enfim, que se criou a tensão adequada ao enredo e ao trio de personagens; e, sobretudo, se comunicaram simbologias que mesmo subliminares, eram sempre concretas, como esta do Falo, como símbolo da sexualidade masculina, fundamentalmente na caracterização de Tiago, um jovem supostamente viril que só não tinha um filho por culpa de Margarida.

Mas nem só as pedras erectas apresentam um simbolismo fálico.⁶⁵ A cruz pré-cristã esculpida em numerosas pedras, igualmente erectas, também o possuíam; assim como, séculos mais tarde, alguns Cristos antigos, quase sempre sem braços, assentes num pilar que terminava numa protuberância. E essa foi a justificação para a escolha do peculiar adereço do Cristo da *Parideira* (de entre dezenas que procurámos, muitos deles disponíveis num artesão local).



Frame de *A Parideira*, 2010, de José Miguel Moreira.

Optar por aquele Cristo em particular, não foi só a questão da cor e textura, muito idênticas às do cajado escolhido, como se ambas se fundissem num só elemento; também não foi somente devido à questão da corda que “o enforcava” (grifo meu), prendendo-o ao cajado, uma metáfora para a consciência atormentada do Velho, dividida entre a religião e a culpa; foi sobretudo pelo facto de termos tido a coincidência feliz de encontrar um Cristo... decepado (secular e valioso), neste caso, sem braços, o que faria sentido à luz desta ideia de um Cristo fálico quase pagão.

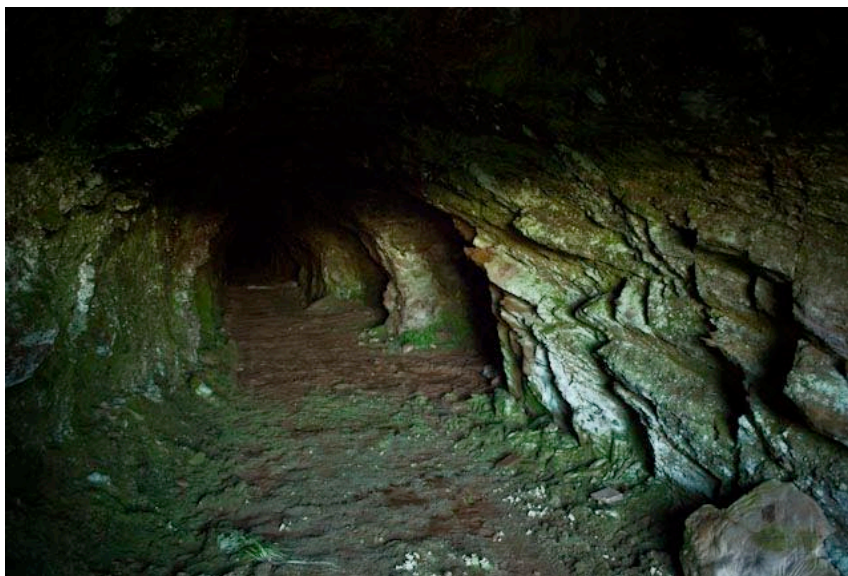
Esta simbologia do Cristo partido, foi também inspirada na leitura de um livro relativamente antigo, com o sugestivo título de *O meu Cristo Partido*,⁶⁶ que relata a visão decepcionada do

⁶⁵ *Ibidem*. Pág.37

⁶⁶ CUÉ, Ramon – **O meu Cristo Partido**. Porto: Editorial Perpétuo,1972.

mundo materialista feita por um Cristo decepado, escrito por um padre espanhol e completamente ignorado no meio literário devido à sua duvidosa qualidade, mas bastante popular na altura por causa da sua temática religiosa.

GRUTAS E MUNDOS SUBTERRÂNEOS



Minas de Portelo, cenário de A Parideira (fotografia de António Morais).

A gruta pode ser vista como o ventre da Terra-mãe, sendo a sua aparência descendente e interior, definitivamente feminina, em contraste com a montanha masculina, proeminente e ascendente.⁶⁷ A gruta pode ser uma sepultura, uma entrada para um Outro Mundo, ou o lugar dos mortos... Ou, claro, a entrada da Parideira, que no fundo é tudo isto junto.

Mas é algo mais; algo de cariz alquímico e maçónico, devido à fundamental questão da iniciação por que passam as personagens que esculpem a pedra bruta, transformando-a na pedra cúbica (nada como uma gruta, para simbolicamente esculpir a pedra).

A propósito do conhecido poço iniciático da Quinta da Regaleira (Sintra) e da sua função simbólica,⁶⁸ José Manuel Anes diz-nos que, na verdade, os mundos subterrâneos são um tema recorrente na história cultural e espiritual da humanidade (no nosso caso falamos de grutas, como a ficcionada na *Parideira*), estando presentes desde sempre, quer como lugar de refúgio, quer como lugar de perdição ou morte, mas sobretudo, como lugar de iniciação.

⁶⁷ BORD, Janet; BORD, Colin – **Dicionário dos Mistérios da Terra**. Lisboa: Planeta Editora. 1996. ISBN 972-731-127-X. Pág.70

⁶⁸ ANES, José Manuel – **Os Jardins Iniciáticos da Quinta da Regaleira**. Lisboa: Ésquilo, 2005. ISBN 972-8605-63-3. Pág.71

É no seu interior que se efectua o trajecto da vida para a morte simbólica. E se na *Parideira* a morte do Velho é sobretudo física, em Tiago ela é metafórica, com o renascimento a acontecer após acordar do desmaio, já como Aprendiz, pronto para a iniciação. Regressando a Anes: “A morte iniciática figura uma morte fictícia e ela só se pode realizar nas entranhas da terra, da terra amamentadora para a qual voltamos aquando da nossa morte terrestre.”⁶⁹

Daí que, para muitas religiões ancestrais, lendas, contos populares (tudo com origem nos mitos), estes lugares interiores e misteriosos que nos conduzem ao ventre da deusa, o tal *Áxis Mundi*, não sejam lugares de condenação definitiva, mas antes, lugares de passagem para aqueles que vencem as provas iniciáticas, ascendendo a um nível superior, ou, como diz Jean-Pierre Bayard (citado por Anes), um especialista nas iniciações e em simbologia esotérica: “Todas as tradições ensinaram que é preciso primeiro atingir o fundo do inferno (...) dando assim prova de que se é digno de aceder a um mundo superior.”⁷⁰

SOL E LUA



Frame de *A Parideira*, 2010, de José Miguel Moreira.

No seu significado arquetípico, o Sol e a Lua são símbolos dos princípios activo e passivo do Universo, semelhantes à relação entre o céu e a terra. Portanto, o céu simboliza a actividade (masculino) e a terra simboliza a passividade (feminino).⁷¹

⁶⁹ *Ibidem*. Pág.71

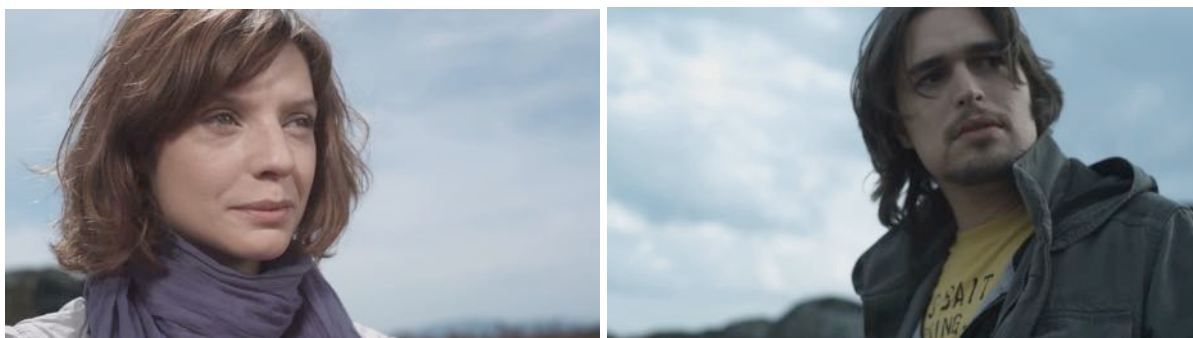
⁷⁰ *Ibidem*. Pág.72

⁷¹ BORD, Janet; BORD, Colin – **Dicionário dos Mistérios da Terra**. Lisboa: Planeta Editora. 1996. ISBN 972-731-127-X. Pág.123

Em termos simbólicos, a lua (além da terra), é um elemento fundamental na *Parideira*, devido à temática da fertilidade presente no filme, já que é o astro nocturno quem possibilita a alquimia do amor,⁷² com a gestação da vida em Margarida na cena do vómito... ao luar (se é o sol quem ilumina o dia, muitas vezes ofuscando-nos o essencial, é a luz da lua quem ilumina a noite, a única altura da ficção em que a Terra-mãe pode parir).

Sobre a relação simbólica do Sol e da Lua, Anes escreve algo que confirma as nossas ideias: “A oriente do templo, de um lado e de outro do triângulo radiante, vêem-se a lua e o sol (...), naturezas feminina e masculina, respectivamente, mas também emblemas das duas iniciações tradicionais: a lunar ou marial e a solar ou crística.”⁷³

A propósito dessa actividade (solar) e passividade (lunar), elementos masculinos e femininos, respectivamente, atente-se à caracterização do casal: Tiago é acção, sobretudo física (egocêntrico, irradia a luz solar. Não foi por acaso que o vestimos com uma camisola amarela); já Margarida caracteriza-se por uma passividade expectante e melancólica.



Frames de Ana Moreira e Diogo Morgado em *A Parideira*, 2010, de José Miguel Moreira.

Ora, às vezes, mais do que o conseguido pela direcção de actores, ou pela dialéctica da montagem, muitas vezes é na escolha dos actores em termos físicos e emotivos (além das expectativas que a audiência tem deles, por trabalhos anteriores) que se consegue o adequado registo na representação.

Diogo Morgado pareceu-nos o oposto de tudo aquilo que era Ana Moreira. E foi essa contradição que permitiu o contraste Sol *versus* Lua que depois se reflectiu, quer na relação íntima do casal, quer na sua relação com o milagre da Parideira.

⁷² ANES, José Manuel – **Re-Criações Herméticas**. Lisboa: Hugin Editores, 1996. ISBN 972-8310-14-5. Pag124

⁷³ *Ibidem*. Pág.66

STONEHENGE



Stonehenge, próximo de Amesbury, no Sul da Inglaterra (fonte: internet⁷⁴)

No sul de Inglaterra encontra-se a famosa construção de pedra, denominada de *Stonehenge*, uma espécie de templo místico para uns e observatório astronómico para outros.⁷⁵ Apesar das inúmeras teorias, este aglomerado de pedras enormes em formato de ferradura, com pelo menos 3000 anos de idade, foi fundamental no projecto da *Parideira*, já que foi a grande inspiração para o centro nevrálgico das principais cenas do filme (o nosso *Áxis Mundi*, à boa maneira de Campbell).

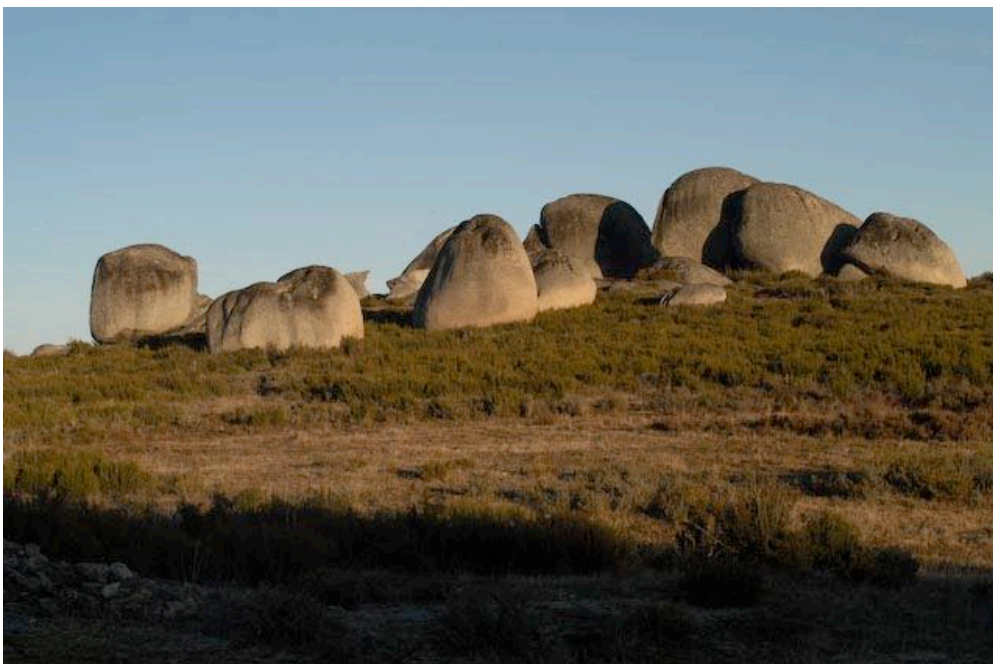
Pretendia-se que o conjunto de penedos onde chega o trio de protagonistas, pudesse de alguma forma induzir no espectador uma espécie de pequeno *Stonehenge*, conotando-o igualmente como um espaço místico de adoração do sol e da lua, propício a rituais pagãos, e onde (astronomicamente) se fizesse essa ligação mágica entre os homens e os deuses, da terra para o céu e do céu para o interior dela.

Na verdade, o verdadeiro *Stonehenge* também tem sido referido como um local rico em imagética sexual, caracterizado pelas suas pedras fálicas e antas femininas, esclarecendo os estudiosos⁷⁶ que a disposição das enormes pedras também têm uma interpretação sexual, tendo sido até sugerido que simbolizavam um ventre.

⁷⁴ <http://eslnotepad.blogspot.com/2010/06/stonehenge-from-voice-of-america.html>

⁷⁵ BORD, Janet; BORD, Colin – **Dicionário dos Mistérios da Terra**. Lisboa: Planeta Editora. 1996. ISBN 972-731-127-X. Págs.124,125

⁷⁶ *Ibidem*. Pág.125



Parque de Montesinho, Bragança, cenário de A Parideira (fotografia Jorge Morais).

Ora, percebe-se então o quanto importante foi encontrar um cenário natural inspirado no monumento pagão inglês que conotasse a *Parideira* de igual forma. E o facto é que existem curiosas parecenças entre a configuração circular de *Stonehenge* e o conjunto de penedos do Parque Natural da Serra de Montesinho (Bragança), ambos com pedras fálicas e onde se sugere uma espécie de símbolo vaginal (fechada para os profanos).

TRIÂNGULO



Frames de A Parideira, 2010, de José Miguel Moreira.

Há numerosos triângulos representados ou sugeridos na *Parideira*, a maioria apresentada de forma subliminar, pois a preocupação era não nos desviarmos da narrativa, atingindo somente o inconsciente do espectador. É no seu centro a origem do ponto radiante, ou energia divina (qual *Áxis Mundi*); é o famoso olho do GADU maçónico (ou o olho de *Hórus*, se nos lembrarmos do antigo Egipto como suposta origem da maçonaria).

E embora não apareça nenhum olho desenhado no filme, implicitamente percebemo-lo lá, sugerido pelos planos furtivos e acentuados contra-picados, como se eles fossem o olhar atento da Terra-mãe sobre aquele casal intruso (isto se procurarmos ver a *Parideira* à luz da iniciação maçónica).

O triângulo é igualmente o símbolo dos quatro elementos, dependendo da sua orientação no espaço.⁷⁷ Por exemplo, com o vértice apontado para cima é masculino e elemento ar; com o vértice na direcção contrária é água e feminino. Ele é também o símbolo da santíssima trindade. Simboliza o numero 3, o numero da perfeição aos olhos de Deus. Representa os três estádios da iniciação maçónica; entre outras significações.



Frames de *A Parideira*, 2010, de José Miguel Moreira.

Uma coisa é certa: ele é simbólico e a sua utilização na *Parideira* é assumida, com as três personagens a formarem um triângulo, às vezes através de linhas reais, outras vezes imaginárias e, na maioria dos casos, metaforicamente; com todas elas a protagonizarem um percurso iniciático que implica três passos específicos (onde o mediador de ambos é o Velho, estando numa posição iniciática superior, o topo do triângulo, com o casal na linha de baixo).

Mas essencialmente, o triângulo tem uma óbvia conotação sexual, representando o sexo da Terra-mãe; o sítio por onde ela vai parir uma nova vida; mas também, o local onde alguns se perdem pelo desejo (a mulher do velho); mas igualmente por onde alguns recusam entrar, como se insinua na narrativa, com ambos os homens a parecer ter algo por resolver na sua sexualidade.

E se no caso do Velho, que confessa ser infértil, parece mais fácil de perceber, já no de Tiago, o espectador vê-se obrigado a preencher um mistério sobre algo que o filme nunca esclarece, pois se calhar... *a culpa é mesmo mais do homem* e Margarida não seria assim tão infértil quanto isso...

⁷⁷ CIRLOT, Juan – **A Dictionary of Symbols**. Londres: Routledge & Kegan Paul Ltd, 1971. ISBN 0-415-03649-6. Pág.350

A ALQUIMIA



Frame de *A Parideira*, 2010, de José Miguel Moreira.

Num estudo sobre alquimia,⁷⁸ José Manuel Anes refere que ela é sobretudo “uma alquimia química e poética” (grifo do autor), uma vez que, no fundo, o objectivo desse fogo primordial é o de gerar a vida (no caso da *Parideira*, toda a cena final da fogueira deverá ser lida segundo a simbologia do fogo criador). Diz Anes que o desejo da alquimia é: “Transformar, transmutar, o operador, a matéria e o cosmos, criando a vida na matéria e, ao mesmo tempo, a vida dentro do operador.”⁷⁹

Ora, seguindo a mesma lógica, parece óbvio que na *Parideira* o operador seja Margarida, já que é do seu ventre a origem do vómito, durante o enjoo, num sinal de que eventualmente a esposa de Tiago já estaria afinal grávida.

O vómito seria o elemento líquido portador da vida, em contraste com o sangue que mancha o baixo-ventre da mulher fantasmagórica que aparece na gruta, representando o oposto: a morte e o sacrifício (insinua-se a ideia do aborto... Agrada-nos a ideia de deixar pontas soltas numa narrativa, possibilitando caminhos diversos na sua leitura).

Já agora, aludindo às alegorias maçónicas, concretamente à iniciação, podemos afirmar que o vomito é o momento simbólico que marca o ritual de passagem de Margarida do primeiro grau de Aprendiz para o segundo de Companheiro, até no sentido literal da sua relação

⁷⁸ ANES, José Manuel – *Um Outro Olhar, A Face Esotérica da Cultura Portuguesa*. Lisboa: Ésquilo, 2008. ISBN 978-989-8092-30-4. Págs.136 a 138.

⁷⁹ *Ibidem*. Pág.138

enquanto parte do casal, como esposa de Tiago, eliminando a tensão de um casamento que se temia voltado ao fracasso.

No caso do profano Tiago, naquele instante, ele é iniciado como aprendiz, pronto para a longa caminhada que até então recusara: ser pai. Quanto ao Velho, ao sacrificar-se (um termo mais correcto do que falar-se em suicídio), numa morte carregada de um simbolismo criador, ele purga a consciência libertando-se de um passado onde provavelmente matou a mulher, sem deixar ao mesmo tempo de perpetuar a lenda da parideira que se cumpre uma vez mais, dando continuidade ao ciclo natural da vida e à elevação do homem a um nível superior. Chega por isso a Mestre.

CORDEIRO DE DEUS



A Parideira, 2010, de José Miguel Moreira.

O cordeiro é o símbolo mais antigo da Páscoa, celebrada no passado distante com o seu sacrifício, como recordação do grande feito de Deus: a libertação do Egipto da escravidão (isto embora o cordeiro já fosse importante em vários cultos pagãos da antiguidade, onde era frequente o sacrifício de animais em oferenda aos deuses).

Mas mais significativo (e era esta a simbologia que nos interessava explorar na *Parideira*) é que, para os pré-cristãos, o sacrifício do cordeiro acontecia numa noite de lua cheia, o que visto à luz da *Parideira* ganha um significado acrescido (felizmente, numa coincidência feliz, pudemos ter a lua cheia na cena da noite, como de resto estava previsto na primeira versão do guião).

Mais tarde, já na Páscoa judaico-cristã, o sacrifício do cordeiro simbolizava a oferta do sangue e do corpo de Jesus, assumindo metaforicamente o seu duplo sentido: da libertação e redenção. Ora, quando o Velho se sacrifica na gruta, redimindo-se dos seus pecados (matou a mulher) e derramando o seu sangue em prol do casal, pretendeu-se conotar o acto com a mesma simbologia do filho de Deus (atente-se no choro do bebé).

CONCLUSÃO

Com este ensaio pretendeu-se justificar a opção analítica na planificação da *Parideira*, descurando a sintética, numa perspectiva de evidenciar a simbologia subjacente à temática mitológica da curta-metragem realizada.

Não se tratou de um confronto entre as duas técnicas de realização. Ambas fazem sentido. Quis-se sim justificar a opção analítica, validada pelos argumentos dos que defendem a sintética.

Pois também para nós, a planificação analítica é expressionista, manipuladora e de forte pendor estético, capaz de isolar e conotar o signo figurativo, mas ao mesmo permitindo-lhe cumprir a sua função de representar o seu referente real.

E nada como provar a nossa justificação teórica do que fazê-lo através de um caso concreto: o plano da faca, logo no início da *Parideira*.

Esse plano de pormenor, um fragmento da realidade, permite-nos vislumbrar somente uma parcela imensamente reduzida do espaço (e tempo) que se pretende representar no ecrã, deixando fora de campo a maioria do tal quotidiano que um qualquer espectador veria, se assistisse ao momento (real ou encenado).

Portanto, usando recursos estilísticos próprios da realização cinematográfica (a variação da escala de plano, o POV, etc.), a imagem da faca (ou parte dela), transforma-se em algo (um signo) profundamente abstracto e conotativo, ganhando uma simbologia que transcende a função figurativa de representar o objecto real que substitui (obviamente que não se pode fazê-lo separado do som).

O plano da faca é agora o símbolo do sacrifício, com toda a carga que isso envolve (consoante o contexto cultural do espectador, convém não esquecer).

E não seria sequer garantido que fosse o pormenor da faca aquilo que um espectador analítico observaria ao assistir à situação encenada. Muito provavelmente ele teria a atenção focada no rosto do Velho, sensível às suas palavras emocionadas.

Ou noutra imagem qualquer, umas a seguir às outras, numa planificação exclusivamente pessoal, e não forçosamente aquela que o realizador nos obrigou a seguir (POV dele), induzindo um sentido de leitura único, ao qual o espectador não pode escapar, e que irá condicionar definitivamente o filme na sua mente.

O plano da faca não é necessariamente verdadeiro. Mas é obrigatoriamente estético. Não há mal nenhum nisso... desde que se assuma esse propósito no filme. Nós assumimo-lo, a ponto de começar a *Parideira* precisamente com esse plano, como se pretendêssemos condensar um filme inteiro numa única imagem, emergindo dela toda a sua temática e, ao mesmo tempo, antecipando o estilo de realização que se seguiria (daí a câmara estar mais instável nesse plano, assumindo-se claramente a câmara à mão. Pelo menos o espectador já parte de sobreaviso, goste ou não do estilo).

Consegue o leitor imaginar a mesma situação se o filme abrisse com plano geral, numa planificação mais sintética? Um plano onde veríamos claramente o Velho; onde não aparecia nenhum bebé; onde perceberíamos que a faca pertencia afinal ao cajado; onde seríamos capazes de nos situar no interior da gruta... Claro que não. Se ganhávamos em clareza narrativa e no realismo da situação, perdíamos na simbologia mitológica intrínseca à *Parideira*.

Concluimos finalmente o ensaio com aquela que poderia ser a frase chave do filme, uma espécie de *Rosebud* que tudo explica (mas que não esclarece o profano, tal como no *Citizen Kane* não esclarece quem não sabe ler a polissemia do signo): a enigmática inscrição hermética VITRIOL, cujo acrónimo significa *Visita Interiora Terrae Rectificando Invenies Occultum Lapidem*.⁸⁰

⁸⁰ Visita o interior da terra e rectificando encontrarás a pedra oculta.

BIBLIOGRAFIA

AGEL, Henri – O CINEMA. Porto: Livraria Civilização Editora, 1983.

ANES, José Manuel – Os Jardins Iniciáticos da Quinta da Regaleira. Lisboa: Ésquilo, 2005. ISBN 972-8605-63-3.

ANES, José Manuel – Re-Criações Herméticas. Lisboa: Hugin Editores, 1996. ISBN 972-8310-14-5.

ANES, José Manuel – Um Outro Olhar, A Face Esotérica da Cultura Portuguesa. Lisboa: Ésquilo, 2008. ISBN 978-989-8092-30-4.

ARNHEIM, Rudolf – A Arte do Cinema. Lisboa: Edições 70, 1989.

AUGUSTO, Mário – Mais bastidores de Hollywood. Prime Books Lda., 2006. ISBN 989-8028-16-5.

BAZIN, André – O que é o Cinema? Lisboa: Livros Horizonte, 1992. ISBN 972-24-0826-7.

BLAVATSKY, Helena – A Voz do Silêncio. Porto: Edições Acrópole, 2005. ISBN 972-9026-69-6.

BORD, Janet; BORD, Colin – Dicionário dos Mistérios da Terra. Lisboa: Planeta Editora. 1996. ISBN 972-731-127-X.

BORDWELL, David – On the History of Film Style. Londres: Harvard University Press, 1999. ISBN 0-674-63429-2.

BRADY, James; PRUFER, Keith – In the Maw of the Earth Monster. Austin: University of Texas Press, 2005. ISBN 0-292-70586-7.

CAMPBELL, Joseph – The Hero With A Thousand Faces. Nova Jersey: Princeton University Press, 2004. ISBN 0-691-11924-4.

Ciclo de Cinema Clássico Soviético. Lisboa: Edição Cinemateca, 1987.

CIRLOT, Juan – A Dictionary of Symbols. Londres: Routledge & Kegan Paul Ltd, 1971. ISBN 0-415-03649-6.

CUÉ, Ramon – O meu Cristo Partido. Porto: Editorial Perpétuo, 1972.

DANCYGER, Ken – The Director's Idea, The Path to Great Directing. Nova Iorque: Focal Press, 2006. ISBN 0-240-80681-6.

DUNCAN, Paul – Stanley Kubrick. Colónia: Taschen, 2003. ISBN 3-8228-2706-1.

DURAND, Philippe – L'Acteur et la Caméra. Paris: Editions Techniques Europeennes, 1974.

- ECO, Humberto – O Signo. Lisboa: Editorial Presença, 2004.
- FONTANA, David – The Secret language of Symbols. Londres: Duncan B. Publishers, 1994. ISBN 0-8118-0462-3.
- GEADA, Eduardo – Os Mundos do Cinema. Lisboa: Editorial Notícias, 1998. ISBN 972-46-0955-3 .
- GIULIANI, Pierre – Stanley Kubrick. Lisboa: Livros Horizonte, 1992. ISBN 972-24-0818-6.
- GUÉNON, René – O Rei do Mundo. Lisboa: Edições 70, 1982.
- JOLY, Martine – A Imagem e os Signos. Lisboa: Edições 70, 2005. ISBN 972-44-1246-6.
- KROHN, Bill – Stanley Kubrick. Paris: Cahiers du Cinema, 2007.
- LOTMAN, Yuri – Estética e Semiótica do Cinema. Lisboa: Editorial Estampa, 1978.
- LOUÇÃO Paulo; CALLEJO, Jesus; MARTÍNEZ, Tomás – Lugares Mágicos de Portugal e Espanha. Lisboa: Ésquilo, 2007. ISBN 978-989-8092-23-6.
- LYNCH, David – Em Busca do Grande Peixe. Cruz Quebrada: Estrela Polar, 2008. ISBN 978-989-8206-02-2.
- MARTIN, Marcel – Le Langage Cinématographique. Paris: les Éditions du Cerf, 1992. ISBN 2-204-02398-1.
- MCKEE, Robert – Story. Nova Iorque: HarperEntertainment, 1997. ISBN 0-06-039168-5.
- METZ, Christian – Film Language. Chicago: The University of Chicago Press, 1991. ISBN 0-226-52130-3.
- METZ, Christian – O Significante Imaginário. Lisboa: Livros Horizonte, 1980.
- MONACO, James – How to Read a Film. Nova Iorque: Oxford Paperbacks, 1981. ISBN 0-19-502806-6.
- MOSCARIELLO, Angelo – Como ver um Filme. Lisboa: Editorial Presença, 1985.
- NELMES, Jill – An Introduction to Film Studies. Londres: Routledge, 1999. ISBN 0-415-17310-8.
- REGHINI, Arturo – Escritos sobre a Maçonaria. Lisboa: Hugin Editores, 2002. ISBN 972-794-161-3.
- RIFFARD, Pierre – Dicionário do Esoterismo. Lisboa: Editorial Teorema, 1993. ISBN 972-695-219-0.
- SÁNCHEZ-BIOSCA, Vicente – Teoría del Montaje Cinematográfico. Valência: Filmoteca de la Generalitat Valenciana, 1991. ISBN 84-7890-075-6.

SEGER, Linda – Como Convertir un Buen Guion en un Guion Excelente. Madrid: Ediciones Rialp, 1991. ISBN 84-321-2724-8.

STEWART, R. J. – The UnderWorld Initiation. Northamptonshire: The Aquarian Press, 1985. ISBN 0-85030-399-0.

WEYERGANS, Franz – Tu e o Cinema. Porto: Livraria Civilização, 1976.

WILSON, Colin – Senhor dos Mundos Subterrâneos. S. Paulo: Martins Fontes Editora, 1985.

WINKLER, Martin – Classical Myth & Culture in the Cinema. Nova Iorque: Oxford University Press, 2001. ISBN 0-19-513003-0.

WOLLEN, Peter – Signos e Significação no Cinema. Lisboa: Livros Horizonte, 1984.

YAHYA, Harun – Global Freemasonry. Istanbul: Global Publishing, 2005. ISBN 975-6426-00-4.

FILMOGRAFIA

BRANCO, Paulo (Produtor) & OLIVEIRA, Manoel (Realizador). (1990) Non, Ou a Vã Glória de Mandar [Filme] Portugal, Espanha, França: Madragoa Filmes.

BRANCO, Paulo (Produtor) & OLIVEIRA, Manoel (Realizador). (1993) Vale Abraão [Filme] Portugal: Madragoa Filmes.

COLEMAN, Herbert (Produtor) & HITCHCOCK, Alfred (Realizador). (1958) Vertigo [Filme] EUA: Alfred J. Hitchcock Productions.

COOK, Brian (Produtor) & KUBRICK, Stanley (Realizador). (1999) Eyes wide Shut [Filme] Inglaterra, EUA: Hobby Films.

EDELSTEIN, Neal; KRANTZ, Tony; POLAIRE, Michael; SARDE, Alain; SWEENEY, Mary (Produtores) & LYNCH, David (Realizador). (1929) Mulholland Dr. [Filme] França, EUA: Les Films Alain Sarde.

FOX, William (Produtor) & BORZAGE, Frank (Realizador). (1929) Lucky Star [Filme] EUA: Fox Film Corporation.

HARRIS, James B. (Produtor) & KUBRICK, Stanley (Realizador). (1962) Lolita [Filme] Inglaterra, EUA: Metro-Goldwyn-Mayer.

HEYMAN, Norma; MOONJEAN, Hank (Produtor) & FREARS, Stephen (Realizador). (1988) Dangerous Liaisons [Filme] Inglaterra, EUA: Lorimar Film Entertainment.

JOSUÉ, Vasco (produtor) & MOREIRA, José (Realizador). (2010) A Parideira [Filme] Portugal: IPP MCA.

KUBRICK, Stanley (Produtor) & KUBRICK, Stanley (Realizador). (1968) 2001: A Space Odyssey [Filme] Inglaterra, EUA: Metro-Goldwyn-Mayer.

LUSTIG, Branko; MOLEN, Gerald; SPIELBERG, Steven (Produtores) & SPIELBERG, Steven (Realizador). (1993) Schindler List [Filme] EUA: Universal Pictures.

NEBENZAL, Seymour (Produtor) & LANG, Fritz (Realizador). (1931) M [Filme] Alemanha: Nero-Film AG.

POWELL, Michael; PRESSBURGER, Emeric (Produtores) & POWELL, Michael; PRESSBURGER (Realizadores). (1943) The Life and Death of Colonel Blimp [Filme] Inglaterra: The Archers.

WELLES, Orson; MOSS, Jack; SCHAEFER, George (Produtores) & WELLES, Orson (Realizador). (1942) The Magnificent Ambersons [Filme] EUA: Mercury Productions.

WELLES, Orson; SCHAEFER, George (Produtores) & WELLES, Orson (Realizador). (1941) Citizen Kane [Filme] EUA: Mercury Productions.

WINDELØV, Vibeke (Produtor) & TRIER, Lars Von (Realizador). (2003) Dogville [Filme]
Dinamarca, Suécia Noruega, Finlândia, Inglaterra, França, Alemanha, Holanda: Zentropa
Entertainments.

WEBGRAFIA

<http://eslnotepad.blogspot.com/2010/06/stonehenge-from-voice-of-america.html>

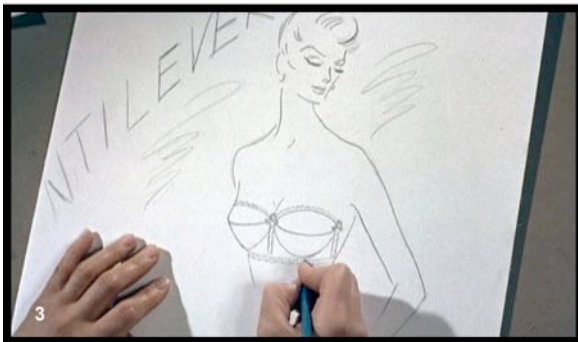
<http://www.jdmfilmreviews.com/sam-fuller/>

APÊNDICE - ANÁLISE DE FILMES

Deixam-se agora algumas análises, necessariamente sumárias, de excertos de cenas pertencentes a filmes paradigmáticos quanto à forma como usaram a linguagem cinematográfica tirando partido do potencial conotativo do signo figurativo.

A nossa escolha teve os seguintes critérios: optar por filmes de qualidade indiscutível; filmes de que gostamos; filmes diferentes em género, época, etc.; e, sobretudo, filmes que exemplifiquem opções de planificação analítica e sintética, para compará-los à luz do que foi escrito no ensaio.

VERTIGO



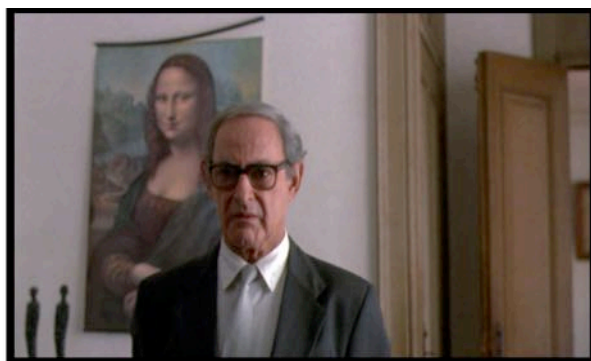
Frames de *Vertigo*, 1958, de Alfred Hitchcock.

John Scottie, um polícia reformado, fala com Midge Wood (a antiga namorada) acerca de tudo menos daquilo que o subtexto comunica e que é conotado de forma subliminar pelo signo deturpado: a incapacidade dele se relacionar sexualmente com uma mulher.

Na cena, durante toda a conversa, o soutien que ela desenha (percebemo-lo mais tarde) aparece sempre enquadrado parcialmente, servindo de ligação de *raccord* entre o campo e o contra-campo dos dois.

No final da cena, finalmente, indo direito àquilo que um espectador mais atento ao valor do signo (como algo que vai para além do seu valor referencial) já tinha percebido, Scottie mostra-se atento ao soutien... Hitchcock, como sempre, a brincar com o sexo, disfarçando os seus traumas.

VALE ABRAÃO

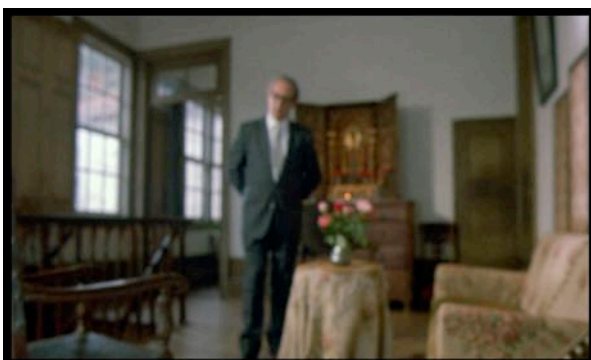


Frames de Vale Abraão, 1993, de Manoel de Oliveira.

Ema Cardeano Paiva, representa tudo o que o pai, Paulino Cardeano, gostava que ela não fosse. Não interessa muito explicar o filme. Este campo, contra-campo, diz tudo sobre ambos.

Quando a vemos a ela, atrás está representado o pai, pela imagem da estátua, clássica e conservadora. Quando o vemos a ele, em contra-campo, é a Gioconda que a caracteriza a ela: uma Ema “renascida”, de olhar trocista e enigmático (que caracteriza a forma manipuladora com que a filha fala com o pai, sem que este a perceba realmente).

Mas a reprodução de Da Vinci diz muito mais. Fala do génio do realizador: Ema é coxa. Por isso a vareta da moldura da Mona Lisa está estragada. Ema é tudo aquilo que vemos em segundo plano. O primeiro plano é o texto... A Gioconda é o subtexto. Só grandes realizadores podem ir tão longe na conotação (e no desvirtuar) de um signo.



Frames de Vale Abraão, 1993, de Manoel de Oliveira.

Numa outra cena de Vale Abraão, vemos Paulino Cardeano a rezar, caminhando de um lado para o outro. O plano está estranhamente desfocado. Só há foco muito próximo da câmara, no sítio onde ele se vira, mostrando o terço com o Cristo que segura. Ele faz isto várias vezes sem nunca o vemos focado.

Não é comum um filme mostrar a personagem e o espaço desfocado... a não ser que se queira fazer retirar os signos do seu contexto referencial (e a não ser que se seja um grande realizador, claro).

Obviamente que o plano desfocado caracteriza a concentração hipnótica de Cardeano que reza absorto. Mas, porque vemos pontualmente o terço, quando ele se vira, focado? Porque o terço caracteriza as algemas que o prendem à tradição. Cardeano é um homem incapaz de perceber que o mundo mudou... e que a filha (e restante família) já entrou “numa decadência” inexorável.

NON, OU A VÃ GLÓRIA DE MANDAR

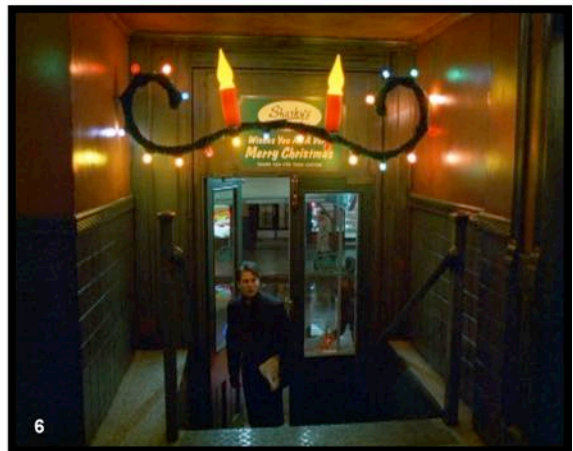


Frames de Non, Ou a Vã Glória de Mandar, 1990, de Manoel de Oliveira.

Um longo plano sequência em direcção a uma árvore. Mas é aquela árvore em particular o que queremos mostrar (o signo a referir-se àquilo que é o seu representante na ficção)? Depressa percebemos que o realizador quer significar algo mais com aquele lentíssimo *travelling*. Parece uma árvore ocidental. Estamos em Portugal? É a árvore da vida? A terra-mãe a mostrar-se através de um dos seus elementos?

De súbito, entra em campo um outro tipo de vegetação. São palmeiras. Afinal, encontramos em África, durante a guerra colonial. E, de repente, a imagem ganha outro significado. O passado e o presente que se misturam, ecos da História portuguesa, com os seus feitos e falhanços a terem uma mesma raiz, como as ramificações da árvore inicial; como se a memória/história de um povo, tivessem ambas a mesma génese. Aquela árvore afinal não é uma árvore. É um signo deturpado no seu sentido.

EYES WIDE SHUT



Frames de *Eyes wide Shut*, 1999, de Stanley Kubrick.

A personagem protagonizada por Tom Cruise (um médico) é perseguida por um enigmático homem. O médico anda a investigar a “suposta morte” de uma mulher que ele conheceu numa cerimónia iniciática de cariz sexual (uma espécie de *Hieros Gamus*).

A cena é toda caracterizada pela simbologia, com o signo figurativo a conotar os elementos narrativos mais importantes. Mesmo que o espectador menos atento perceba tratar-se de uma

perseguição, envolvendo-se apesar de tudo na história, ele... pode não ter entendido realmente tudo o que está a acontecer.

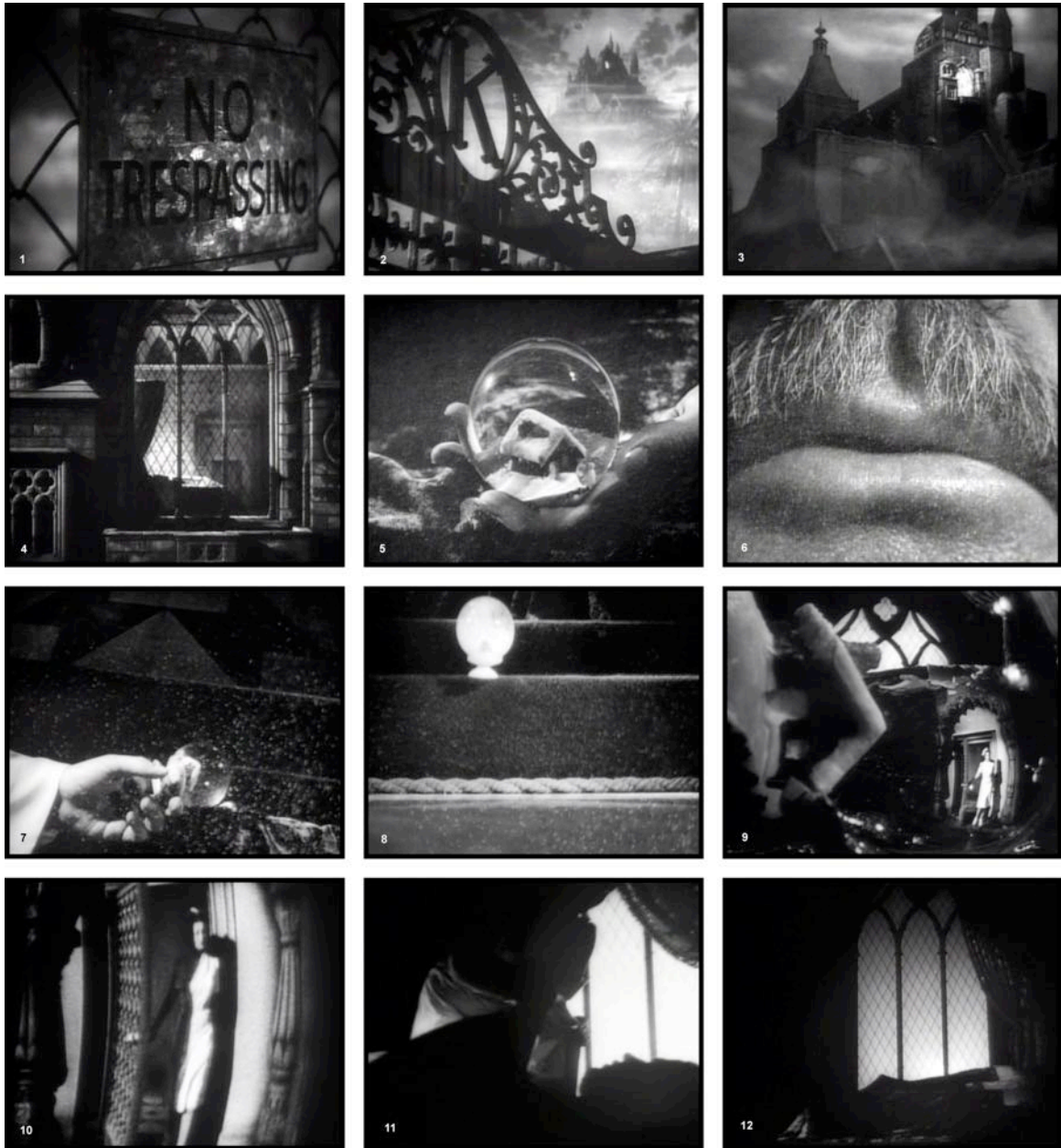
Entre muitas coisas que ele não viu, há sinais (signos) que dizem muito mais do que ao óbvio que se pede de um signo figurativo. Naquela noite colorida (é Natal), há igualmente um azul a carregar a personagem ameaçada. Junto à esquina, onde aparece o perseguidor, vê-se uma montra. Claro, há montras no natal! Mas aquela montra mostra um manequim de uma mulher (uma imagem artificial) que no fundo é a imagem que o médico constrói na sua cabeça da mulher que viu na cerimónia.

O tema já se sabe então qual é. O perseguidor atravessa a estrada e pára junto ao sinal Stop. Que melhor forma de mandar parar a investigação do médico sobre aquela mulher? Mas não chega para assustar a personagem de Cruise. Na folha frontal do jornal que ele compra há uma notícia que nada tem a ver com aquela que ele vai encontrar mais tarde... Mas na verdade tem.

Está lá para significar a “Sorte por ele ainda estar vivo” - lê-se na página inicial. Obviamente que a notícia é para o espectador ler e não para o médico. O médico entra (refugia-se) num *pub*. Mas logo, quando entra, sabemos que aquele café é algo mais do que um porto de abrigo. Uns cornos meio diabólicos misturam-se com a palavra Natal, escrita atrás. É mais uma achega à cena, recuando à cerimónia meio maçónica onde ele antes “fora iniciado sexualmente”. Um paganismo ancestral, agora misturado com o culto católico. Continuemos.

Quando o médico abre o jornal, repara na notícia da descoberta de um cadáver de uma mulher. Para ele é a surpresa, mas a nós, espectadores, já a cena nos foi explicada antes: “não procures aquela mulher artificial. Ela só existe na tua cabeça. Aproveita a sugestão, pois estás com sorte por estares vivo... pois, mesmo o Natal esconde um lado obscuro”. Feliz do espectador que consiga ir lendo os signos polissémicos que certos filmes mostram.

CITIZEN KANE



Frames de *Citizen Kane*, 1941, de Orson Welles.

Esta é a famosa cena inicial que mostra a morte de Kane após este pronunciar a palavra *Rosebud*. Eis um famoso exemplo de cinema analítico onde a falsa verdade (o valor do signo) nos é dada pelo pormenor da fragmentação.

Welles raramente usa este estilo de planificação analítica no filme, mas aqui fá-lo para tornar o signo falso, pois ao vermos melhor a boca, a mão, a enfermeira, etc., nem reparamos que estamos a falsear o valor do significado do signo pois escondemos o fora de campo, logo podemos mentir e abstraccionar o que filmamos.

A boca já não é uma boca que se vê em pormenor, mas serve para significar a importância da palavra que ela diz. É tudo tão falso e desfigurado no seu verdadeiro valor (do signo) que nem reparámos que Kane estava sozinho no quarto, portanto... ninguém poderia ouvi-lo dizer *Rosebud!* E, no entanto, todo o filme anda à volta daquela palavra. Este famoso exemplo prova que, no que toca ao signo figurativo, não é por estarmos mais perto de um objecto que ele se torna mais verdadeiro. Bem pelo contrário.



Frames de *Citizen Kane*, 1941, de Orson Welles.

Sem entrar em grandes análises, vejamos algumas explicações rápidas para cada plano, no que se refere ao valor conotativo do signo figurativo, já abstracto.

Em (1), algo típico em Welles: linhas imaginárias fazem um triângulo através das cabeças das personagens adultas (o pai e a mãe de Kane, e o futuro tutor do garoto). No centro do

triângulo, enclausurando para sempre a sua infância, está o jovem Kane (não é à toa que além de Kane também o boneco de neve está lá; e quem conhece o filme sabe bem o significado da neve/trenó).

Para reforçar a ideia da clausura dada pelo triângulo, vemos, ao fundo, um adereço típico de uma casa como aquela, mas que ali, está obviamente a reforçar a figura geométrica do primeiro plano.

Em (2) Kane, ainda novo e prestes a tomar posse da fortuna que herdara, vem com o seu director artístico tomar conta de um velho jornal, decadente e conservador, simbolizado pelo seu dono, um idoso incapaz de perceber os ventos de mudança. Obviamente que naquela discussão de tomada da propriedade do jornal, o velho director é incapaz de perceber que ele é o centro (literalmente) de duas novas forças que o asfixiam. Se caso não fosse evidente, lá estão as traves de madeira, do tecto a organizar toda a acção, hierarquizando o espaço e a relação das personagens entre si.

Em (3), quando Susan decide pôr fim ao seu casamento com Kane, argumentando que sempre fora tratada como algo de decoro, como se fosse uma boneca, cá temos a boneca de porcelana a ilustrar tudo aquilo que os diálogos não dizem, mas que o signo figurativo diz nas entrelinhas.

Em (4), quando Kane se vê sozinho, à saída do quarto do casal, após a partida de casa de Susan, o magnata está destroçado. Claro que nada se diz na cena (não há dialogo). Kane está mudo. Só há música. Mas os signos falam por ele. A trave ficou sobre os seus ombros e agora vai ter que suportar o peso da solidão.

Tudo, porque, tal como a decoração da trave, ele sempre brincou com os seres humanos... e com a mulher, como se ela fosse a presa a fugir do predador. E não é isso que vemos desenhado na trave do tecto? Para não falar da iluminação expressionista que o obscurece na tez. É caso para dizer que a vida lhe corre mal.

Em (5), mais célebre e poderoso signo figurativo no cinema não podia ter havido: o famoso trenó. O misterioso *Rosebud*... que arde no termo da película, sem que ninguém, excepto o espectador, perceba que afinal era aquele o objecto que Kane pronunciara às portas da morte.

Que melhor signo para mostrar o quanto o seu valor conotado é a justificação de um filme. Aquele homem poderoso teve tudo, menos aquilo que sempre quis ter e perdeu quando foi adoptado por um “banco”: a infância perdida e o amor dos pais.

Em (6) as cinzas são o signo das bugigangas sem valor a arder na mansão do falecido Kane. Mas serão só isso? Não! São várias coisas, em mais um caso do valor conotativo de um signo: é do lado efémero da condição do homem que se esfuma sem sentido.

ESPLENDOR DOS EMBERSONS



Frames de *The Magnificent Ambersons*, 1942, e *Citizen Kane*, 1941, de Orson Welles.

Dois exemplos de planificação sintética, defendida por Bazin (e típicas em Orson Welles). No primeiro filme, numa cena antológica, o sobrinho de Morgon e a governanta têm um discurso banal sobre comida. Mas o subtexto dos diálogos é outro, muito mais inquietante, com ela a tentar extrair informações ao rapaz.

Como o plano é único durante longos 11 minutos, nós somos obrigados a ir de um lado para o outro, com o olhar a desviar-se do rosto dela para o rosto dele. Ao fazê-lo, passamos dezenas de vezes pelos objectos ao fundo, pretos e em contraluz: uns tachos. Obviamente que esse ruído de leitura (os objectos que estão entre o nosso movimento) está a conotar a inquietude dela.

Em *Citizen Kane*, acontece algo semelhante. É um plano fixo, onde o nosso olhar vai da mãe para o pai, passando pelo tutor, num vaivém constante. Passamos por isso muitas vezes pela janela, ora com o garoto (Kane) em campo, ora escondido. Afinal não é por acaso que o fazemos: Kane é o objecto da conversa e ela ganha contornos conotativos dependendo se o jovem Kane está ou não em campo.

SCHINDLER LIST



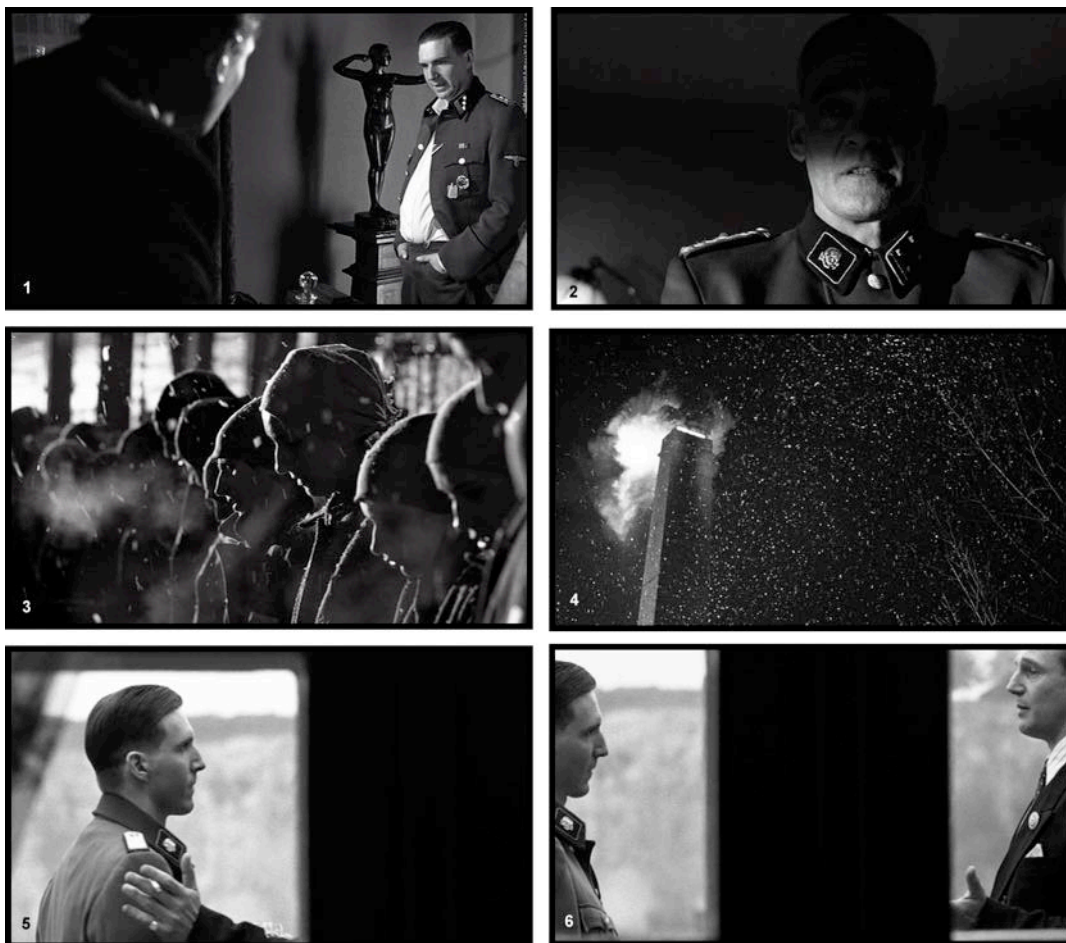
Frames de Schindler List, 1993, de Steven Spielberg.

Schindler assiste ao massacre dos judeus durante a invasão do Gueto judaico. Fá-lo à distância, no topo de uma colina. Afinal de contas, ele não passa de um empresário e pouco devoto membro do partido nazi, nada sensível ao que se adivinhava do nazismo.

Mas ali, algo começava a mudar na sua consciência. O signo árvore que está atrás dele, com ramos diabólicos e tentaculares, já começa a pontuar o seu estado de espírito. Depois, Schindler repara numa criança, por entre aquela multidão sem rosto. Spielberg pinta-a de vermelho, num filme a preto e branco, isolando-a dos outros judeus... para melhor os caracterizar.

Obviamente que temos a cor a transfigurar o signo. Aquela criança é já o rosto de um povo massacrado, representando-o (e não é isso que faz um signo?) Mas é mais do que isso. Representa um povo que está ainda a nascer e que com a morte dela, pode significar a continuação da diáspora. Mas mais ainda. É o vermelho do sangue e da morte; etc., para não me alongar nas interpretações (há até uma razão de estrutura narrativa para Spielberg pintar a garota de vermelho: a definição dos dois *turning points*).

O curioso é que quando a miúda se esconde, a imagem ganha de novo o preto e branco. Spielberg diz-nos agora que, mais do que ter terminado o POV de Schindler, afinal aquela criança não passa de uma criança, como outro qualquer ser humano e que não tem uma marca (cor vermelha) a torná-la diferente de uma qualquer criança com direito à liberdade. Spielberg está-nos a dar uma lição de humanidade, contra qualquer tipo de segregação.



Frames de *Schindler List*, 1993, de Steven Spielberg.

Mais exemplos do valor conotativo do signo figurativo. Em (1) Amon está desbotado e decadente... mesmo que a estátua clássica do ideal nazi seja o seu símbolo. Claro que ela não o é e parece até querer agredi-lo por o nazismo se dela se querer apropriar e desvirtuar.

Em (2) na cena em que Schindler tenta corromper o alto oficial nazi, oferecendo-lhe diamantes em troca da salvação de judeus, o nazi diz-lhe que não irá aceitar (sentido denotativo, através do diálogo). Mas o subtexto (sentido conotativo), dado pela iluminação que lhe escurece os olhos, já nos está a dizer o contrário. De facto, saberemos isso mais tarde: Schindler conseguiu corrompê-lo e ele aceita a troca.

Em (3 e 4), num dos momentos mais dramáticos do filme, parece que começa a nevar e as crianças brincam, eufóricas... Mas perceberemos de seguida que são as cinzas dos mortos nos campos de extermínio. Um signo lido no contexto errado muda invariavelmente tudo.

Em (5 e 6), em mais uma conversa entre Amon e Schindler, num falso jogo de sedução que Amon nunca entende, Schindler tenta convencê-lo da necessidade de o deixar empregar judeus na sua fábrica (para salvá-los, claro). Por muito que os dois estejam próximos (fisicamente), há sempre o signo polissémico a negar essa união: a janela separa-os sempre aos dois e Amon nunca consegue estar ao lado de Schindler (apesar de Amon o admirar).

DOGVILLE



Frames de Dogville, 2003, de Lars Von Trier.

A genial abstracção do signo convencional e figurativo a ser usada para marcar graficamente a geografia da aldeia, com toda a sua conotação simbólica enquanto microcosmos social. De certa forma, conseguiu-se com este peculiar artifício, a noção de uma comunidade – mesmo no pior sentido que ela tem no filme -, em tempo real e sem barreiras, que esconde um sinistro poder sobre a personagem de Kidman, escrava de um espaço claustrofóbico do qual é impedida de fugir. Poucas no cinema se abstraccionou tanto um espaço sem usar a planificação convencional.

LIGAÇÕES PERIGOSAS

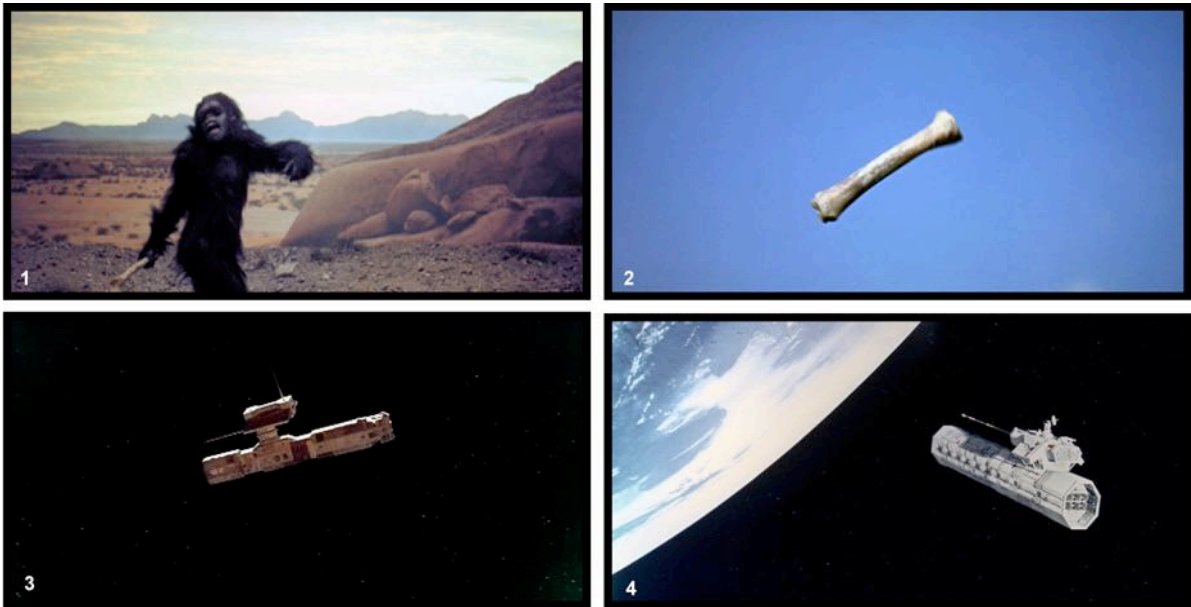


Frames de *Dangerous Liaisons*, 1988, de Stephen Frears.

Quando a Marquesa de Merteuil, é denunciada já no final do filme, precisamente durante a encenação da ópera (e que lugar mais adequado para deturpar o signo que representa algo, neste caso a máscara da hipocrisia mundana em que viviam as pessoas na corte francesa?), ela é vaiada... pelos mesmos que, como ela, fazem os cínicos jogos de aparências.

À Marquesa de Merteuil, destroçada, porque perdeu num jogo arriscado o seu verdadeiro amor, só lhe resta retirar a... máscara com que se disfarçou durante todo o filme, e ser finalmente ela própria. Obviamente que esta ideia é abstracta, pois ela é dada pelo retirar da maquilhagem que lhe cobre o rosto, agora que se vai deitar (o que faz sentido naquela situação da época). Eis um exemplo simples que, ao não deixar de impedir de ler a acção dentro do contexto normal do enredo, se torna mais rico de significados, tornando a cena mais interessante e inteligente.

2001 ODISSEIA NO ESPAÇO



Frames de 2001: A Space Odyssey, 1968, de Stanley Kubrick.

O “grito de vitória” é um dos grandes momentos desta sequência antropológica de Kubrick. Nela, a passagem da imagem do osso para a da nave, que não tendo directamente a ver com a primeira (no valor individual de cada signo), necessita de uma articulação lógica. E, na verdade, para aquela ligação de milhões de anos o *raccord* encontrado é perfeito.

Ele significa, no nosso entender, a união da pré-história com o futuro centrado no significado unificador do conceito de instrumento. Tal como McLuhan, diríamos que, quer o osso, em tempos remotos, quer a nave espacial, agora já no século XXI (o filme é uma projecção de 2001, feita em 1968), são e serão sempre as extensões de que o Homem precisa para avançar na evolução, tornando-o capaz de concretizar tarefas complexas.

O osso e a nave adquiriram um valor simbólico, fruto desta junção... fragmentada pela montagem, onde o contraste se confunde com o paralelismo. O pré-histórico funde-se com o futuro. A dureza de um osso aproxima-se da solidez de uma nave espacial, dando estrutura a um universo corpóreo, sendo essa dureza que suporta a vida humana.

LOLITA



Frames de *Lolita*, 1962, de Stanley Kubrick.

Sem entrar em grandes pormenores de análise, pois o filme já foi dissecado no ensaio... mas repare-se em (1) na garrafa junto a Mason e em (2) na garrafa em cima do lençol que cobre o sofá, atrás de Manson (e onde se esconde Quilty). Quatro anos depois, na narrativa, Mason “regressa” ao mesmo local, num plano que deveria ser exactamente igual ao primeiro (1 e 2), já que houvera um *flashback*, e... em (3) ele pontapeia a garrafa que sai de campo, além de que (em 4)... já não há garrafa em cima do lençol. Nada é por acaso em Kubrick...

LUCKY STAR



Frames de Lucky Star, 1929, de Borzage.

Um pobre homem, paralítico, relegado para uma cadeira de rodas, esforça-se por andar, treinando-se. Está ansioso por sair do quarto onde viveu a vida inteira para visitar a sua amada. Mas não tenhamos ilusões, pelo menos desta vez, mesmo antes de cair, já sabemos que não será desta que ele irá partir dali pelos seus próprios meios.

Durante a totalidade da cena, enquadra-se sempre a porta fechada. Obviamente que mostrá-la de forma obsessiva não é algo inocente em Borzage. Sempre em segundo plano, ela – a porta – é muito mais do que um adereço de um qualquer quarto. Já conquistou o lugar ao seu referente no mundo real e agora é um signo abstracto que significa a clausura daquela personagem.

M



Frames de *M*, 1931, de Fritz Lang.

A mãe chama pela filha pequena, sem sucesso. Nem precisamos de a mostrar. Numa fabulosa montagem, os signos figurativos ganham novo sentido e tornam-se as abstrações da solidão e da espera. A bola (substituto da criança) que parou de se mover. O balão (a vida prestes a expiar) que vagueia contra as linhas de energia, prestes a rebentá-lo...

Sabemos que já não há salvação para a frágil vítima; e sabemo-lo sem usar uma sequer palavra de diálogo, ou mesmo sem mostrar uma acção concreta, baseada na relação de causa-efeito. É a montagem dos signos (que isolados têm um referente normal) a torná-los polissémicos.



Frames de *M*, 1931, de Fritz Lang.

Um célebre exemplo da fusão entre o signo convencional tornado iconográfico e a imagem (figurativa), juntamente com o som (no filme a personagem é percebida através do seu assobio).

Neste plano genial (1), Peter Lorre parece descobrir-se a ele próprio somente quando vê a sua marca/signo. Ele é a encarnação do mal, reflectida num espelho, com toda a carga que isso lhe dá, filosoficamente falando.

Na imagem (2), não precisamos de palavras para perceber o seu estado mental perturbado. Dir-se-ia até que esse mesmo estado é ilustrado como se tratasse de sinapses desorganizadas e interrompidas num cérebro mal formado, já que os arbustos cumprem a função conotativa e não estão visíveis somente para significar o seu real referente.

Esta opção de colocar a câmara atrás da vegetação, é mais significativa do que se poderia conseguir com qualquer caracterização da personagem do pedófilo usando o texto. O interessante é que, mesmo ele – o pedófilo – apesar de todo o mal que simboliza (o advento do nazismo) é mostrado por Lang de uma forma não racional, sem explicação, como se o indivíduo, ele próprio, esteja incapaz de resistir à natureza de que é a própria vítima (uma natureza genética, muito mais do que da adquirida).

Projecto para a obtenção do grau de Mestre em
Comunicação Audiovisual

Instituição_Instituto Politécnico do Porto
Escola_ESMAE
Curso_Mestrado em Comunicação Audiovisual
Especialização_Produção e Realização Audiovisual
Área_Ficção

Unidade Curricular_Projecto
Orientador_Doutor Jorge Campos
Co-orientador_Mestre Quinta Ferreira
_Mestre Cristina Susígan
Ano_2010

A PARIDEIRA

JOSÉ MIGUEL MARTINS MOREIRA

MCA. 2010

ANEXOS

Projecto para a obtenção do grau de Mestre em
Comunicação Audiovisual

Instituição_Instituto Politécnico do Porto
Escola_ESMAE
Curso_Mestrado em Comunicação Audiovisual
Especialização_Produção e Realização Audiovisual
Área_Ficção

Unidade Curricular_Projecto
Orientador_Doutor Jorge Campos
Co-orientador_Mestre Quinta Ferreira
_Mestre Cristina Susígan
Ano_2010

A PARIDEIRA

JOSÉ MIGUEL MARTINS MOREIRA

MCA. 2010

ANEXOS

ÍNDICE

MINI-PACKAGE A PARIDEIRA.....	I
• Sinopse	
• Personagens	
• Declaração de Intenções	
ARGUMENTO CINEMATOGRAFICO.....	II
STORYBOARD.....	III
CURRICULUM VITAE.....	IV

MINI-PACKAGE A PARIDEIRA

- Género: curta-metragem de ficção (drama)
- Produção: IPP ESMAE - MCA/PRA
- Ano de Produção: 2010
- Formato: HD/cor
- Duração: 20m
- Produtor: Vasco Josué
- Realização: José Miguel M. Moreira
- Argumento: José Miguel M. Moreira
- Direcção de Fotografia: António Morais
- Som: Diogo Manso
- Montagem: José Miguel M. Moreira
- Assistente de Realização: Arlindo Cid
- Assistente de Montagem: Arlindo Cid

Nota: somente indicados os alunos pertencentes ao grupo de Mestrado

Sinopse

Algures no topo de uma Serra, existe uma gruta milagreira: é a PARIDEIRA. Conta a lenda que se uma mulher infértil lá entrar, já sai da gruta grávida. Mas para que isso aconteça é preciso que nessa mesma noite morra no seu interior um adulto.

UM VELHO (67) conduz o casal TIAGO (36) e MARGARIDA (30) à Parideira. Ela é infértil. Ele não acredita na lenda.

Inexplicavelmente, o Velho abandona-os próximo da gruta. O casal descobre a razão: há trinta anos, ele assassinara a esposa na Parideira.

Já noite dentro, Margarida sente-se mal e vomita, enjoada. Minutos antes, sem que o casal o soubesse, o Velho matara-se na gruta.

Personagens

Diogo Morgado é TIAGO (36 ANOS)

É advogado. Nasceu e mora em Lisboa. É alto e alourado. Racional, de temperamento nervoso e impaciente, irrita-se frequentemente com a credence da mulher. Sofre de problemas respiratórios crónicos.

TIAGO parece ter um passado obscuro: será que ele não quer ter um filho para não perpetuar um casamento em crise? Ou será que há algo mais íntimo e a culpa do casal por não ter filhos afinal não cabe à (suposta) infertilidade da esposa? É Gémeos de signo.

Ana Moreira é MARGARIDA (30)

Bonita e melancólica, nasceu numa aldeia não muito longe da PARIDEIRA. Após a morte da mãe (falecida durante o seu parto), viaja para Lisboa onde casa com TIAGO.

MARGARIDA sofria de problemas de fertilidade. Um dia relembra que a sua mãe (também infértil) viera à PARIDEIRA e engravidara. Decide repetir a façanha. É Touro de signo.

José Pinto é O VELHO (67)

Corpulento e de ar rude, misterioso e solitário, o VELHO é o guia que leva as mulheres até à PARIDEIRA. Como a lenda, também ele tem um lado negro: há trinta anos, humilhado por não poder dar o filho que a esposa desejava, pois afinal quem era infértil era ele e não ela, quando soube que a mulher ia à gruta encontrar-se com o amante para engravidar, matou-a. No fim da ficção o VELHO suicida-se na PARIDEIRA.

Declaração de Intenções

Parideira: pedra vulcânica que brota do chão; fêmea que está em idade de parir.

A PARIDEIRA é um filme sobre a procura do sonho de uma vida: ser mãe (ser pai). No caso do casal TIAGO e MARGARIDA, trata-se de um sonho difícil de concretizar, mas a gruta Parideira parece ser a solução; e, assim sendo, arrisca-se tudo por esse sonho.

É por isso um filme de fortes relações humanas que gira em volta de um triângulo constituído por um nervoso e hesitante candidato a pai, uma obsessiva aspirante a mãe, e um enigmático velho, sabedor dos segredos e histórias da gruta, que acaba por ser a solução do problema.

No seu registo mais subliminar, A PARIDEIRA pretende abordar o conceito da INICIAÇÃO: um caminho da vida para a morte (sobretudo simbólica, embora na ficção haja uma morte real), até a um novo (re)nascimento, onde a “Pedra bruta” (os PENEDOS são quase uma personagem na ficção), que é o homem imperfeito, será “esculpida”, até chegarmos a um homem novo e bom.

No seu enredo, serão exploradas temáticas como o ciclo natural da vida e da morte (a suprema Iniciação); o amor e o sexo; o sagrado e o profano; a deusa Terra-mãe, entre outros conceitos; tudo, num ambiente misterioso e telúrico, com sinais ocultos de uma simbologia pagã.

Argumento Cinematográfico

1 EXT. ESTRADA (SERRA) - DIA (MANHÃ)

Estamos numa SERRA, junto a uma estrada de saibro. Ao fundo, um JIPE aproxima-se... Trava, repentino, uns metros à nossa frente, ficando durante alguns segundos imobilizado com o motor a trabalhar.

Escondidos atrás de uma PEDRA (num POV furtivo), junto à estrada, vemos TIAGO (33) e MARGARIDA (29) que discutem de forma agressiva no interior do carro (nada se ouve).

2 INT. JIPE (ESTRADA) - DIA (MANHÃ)

Estamos no banco traseiro do JIPE (vê-se um MAPA sobre o TABLIER). O FOCO está num pequeno CARETO que baloiça, preso ao ESPELHO RETROVISOR... MARGARIDA olha o exterior, quase a chorar. TIAGO espera da mulher uma reacção que não vem. Irritado, arranca...

3 EXT. ESTRADA (SERRA) - DIA (MANHÃ)

O JIPE acelera na nossa direcção... NEGRO NA IMAGEM.

4 INT. GRUTA - NOITE

Encontramo-nos no interior de uma gruta (ligeiramente iluminada por uma luz artificial). Ouve-se o CHORO DE UM BEBÉ, ainda hesitante. De súbito, entra em campo um FACÃO afiado, apontado para baixo. As mãos que o empunham, tremem. O CHORO do bebé é agora mais intenso.

VELHO(OS)

(sussurra, ofegante)

Cordeiro de Deus que tirais o
pecado do mundo, tende piedade de
nós. (ganha fôlego)... Cordeiro
de Deus que tirais o pecado do
mundo, dá-lhes o descanso eterno.

De súbito, arfando rouco e doloroso, o homem desfere um golpe violento, como se fosse apunhalar alguém (o bebé?).

5 EXT. SERRA (PENEDOS AO FUNDO) - DIA (TARDE)

Estamos no topo da SERRA. Ao fundo, um aglomerado de enormes PENEDOS. Um VELHO (67) entra em campo, apoiado num CAJADO (com um CRISTO sem braços amarrado na ponta), e afasta-se na direcção dos PENEDOS... Segundos depois, surge MARGARIDA... e depois TIAGO (traz às costas a TENDA e as duas MOCHILAS).

(CONTINUA)

MARGARIDA
Precisas de ajuda, Tiago?

TIAGO ignora-a e afasta-se, seguindo o VELHO. Desiludida, MARGARIDA olha para a MOLDURA EM FORMA DE CORAÇÃO que tinha na mão: com a FOTOGRAFIA DA MÃE. Aperta-a contra o peito, emocionada. Afasta-se, seguindo o marido.

6 EXT. SERRA (PENEDOS) - DIA (TARDE)

O VELHO pára, próximo dos PENEDOS. Olha-os, sério. Benze-se e beija o CRISTO. Entretanto, chega o casal.

TIAGO
E agora?

VELHO
Daqui para a frente têm que ir sozinhos.

TIAGO
(afasta-se)
Claro! Já recebeu o dinheiro!

VELHO
Vivo disto, senhor! É só dobrar os penedos. Boa sorte.

MARGARIDA
(entra em campo)
Calma, Tiago... (para o VELHO) O senhor já não vem connosco?

VELHO
(tira a rolha da aguardente)
Fiz o combinado, senhora. Sabiam das condições.

MARGARIDA
Falta muito?

VELHO
(dá um gole)
Nunca lá fui.

MARGARIDA
Nunca foi à gruta?

MARGARIDA olha o marido, confusa. TIAGO, que tinha na boca uma CIGARRILHA, prestes a acendê-la, gesticula, incrédulo.

MARGARIDA
(preocupada)
Vou ter que entrar sozinha na parideira?

(CONTINUA)

VELHO

É melhor... (reage ao álcool da bebida. Olha TIAGO). Até porque às vezes a culpa é mais do homem.

TIAGO acende a CIGARRILHA, incomodado (pormenor da CHAMA em slow-motion). De súbito, tem um ataque de tosse.

MARGARIDA olha-o, reprovadora. Ele evita-lhe o olhar.

MARGARIDA

(volta-se para o VELHO)
Ouvi dizer que a gruta é funda!

VELHO

(guarda garrafa)
Nunca lá entrei, não posso dizer. Mas há que ter cuidado... (sério, olha o CRISTO) A minha mulher morreu lá dentro.

MARGARIDA

(olha TIAGO, surpreendida)
Como?!

MARGARIDA pousa a mão sobre o ombro do VELHO, com pena. TIAGO, deita fora a CIGARRILHA, enfurecido, e dirige-se apressado até MARGARIDA.

TIAGO

(puxa-a para si, brusco)
Eu não te disse que a gruta era perigosa! (acusa-a, de dedo em riste) Se me acontecer alguma coisa a culpa é tua!

VELHO

(apaziguador)
Não se preocupe. Já foi há muitos anos. Éramos novos e ela era meio doida!... Levou-a a parideira!

Estamos afastados, ligeiramente encobertos por uma PEDRA, como se alguém os observasse. TIAGO acende nova CIGARRILHA, desnordeado. MARGARIDA avança dois metros na nossa direcção, triste. TIAGO suspira e vai ter com ela.

TIAGO

(pousa-lhe a mão no ombro)
Desculpa. Saiu-me.

MARGARIDA rejeita-o. TIAGO tem um ataque de tosse e deita fora a CIGARRILHA, furioso. Afasta-se para junto da mochila. O VELHO sorri, enigmático. MARGARIDA, tentando conter o choro, olha a FOTOGRAFIA DA MÃE. Suspira...

MARGARIDA
(volta-se para o VELHO)
Porque não entrou com ela na gruta?

VELHO
(incomodado)
A mulher deve entrar sozinha.

MARGARIDA
Ela queria menina ou menino?

VELHO
A parideira só dá meninas. A senhora preferia um rapaz?

MARGARIDA
(olha o marido, ansiosa)
Uma menina...

TIAGO verificava se TELEMÓVEL tinha rede.

VELHO
Então tenha fé na parideira, senhora.

MARGARIDA
Eu tenho! A minha mãe entrou na parideira e eu nasci!

VELHO
Eu trouxe a sua mãe à parideira?

TIAGO
(resmungando)
Tal mãe, tal filha!

MARGARIDA mostra ao VELHO a MOLDURA com a FOTO da mãe.

MARGARIDA
(emocionada)
É ela. Morreu durante o meu parto.

VELHO
(pega na foto e benze-se)
Sinto muito, senhora.

O VELHO entrega-lhe a foto. Silêncio... MARGARIDA tenta conter as lágrimas. O VELHO toca-lhe com a mão no ombro e afasta-se. TIAGO tira a TENDA da MOCHILA, resignado (murmura para si). Estamos escondidos atrás dos PENEDOS (POV). MARGARIDA parece atenta à "nossa presença".

MARGARIDA
(volta-se para o VELHO)
Porque nos mentiu sobre a parideira?

O VELHO pára, repentino (está de costas para ela). Olha o CRISTO, tenso. Curioso, TIAGO fica atento à conversa.

MARGARIDA

Segundo a lenda, para que uma criança nasça na parideira é preciso que lá morra um adulto nessa noite! É verdade?

VELHO

(volta-se para ela)
Não a quis preocupar. Para uns nasceram, outros têm que morrer. É a lei da parideira.

TIAGO

(pega na MOCHILA dela)
Vamos embora Guida. O tipo está-se a borrar para o perigo que as pessoas correm!

MARGARIDA

Morreu alguém no dia em que a minha mãe engravidou?

VELHO

(vira-se para a frente)
Foi nesse dia que a minha mulher morreu.

O VELHO afasta-se, trôpego. MARGARIDA olha-o, espantada.

TIAGO

(a despropósito, atrás dela)
Um dia havemos de vir mostrar-lhe a nossa filha!

MARGARIDA

(vira-se para ele e grita)
Cala-te, estúpido!

Furiosa, MARGARIDA coloca a MOCHILA e dirige-se para os PENEDOS. O VELHO pára e observa-os de soslaio, enigmático.

TIAGO

Aonde vais, Guida?!

MARGARIDA

À parideira. Se acontecer algo, ligo para o telemóvel.

TIAGO

Estás doida? Pode não haver rede na gruta, porra!

MARGARIDA contorna um PENEDO e desaparece. Silêncio...
Repentino, meio alucinado, TIAGO vira-se para o VELHO que rezava de costas voltadas e de face encostada ao CRISTO.

TIAGO(VO)
 (eco da voz de MARGARIDA)
*"Para que uma criança nasça na
 parideira é preciso que lá morra
 um adulto nessa noite."*

"Alguém" se dirige lentamente, rente ao solo, até uma PEDRA... TIAGO repara nela...

TIAGO avança para o VELHO de PEDRA na mão, ameaçador (ELIPSE). Quando TIAGO se preparava para o atingir na cabeça, o VELHO retira da base do CAJADO... o FACÃO que lhe encosta à garganta. TIAGO larga a PEDRA, surpreso, e cai de joelhos...

7 EXT. SERRA (PAREDE DE ROCHAS) - DIA (TARDE)

MARGARIDA entra em campo, apressada, caminhando na direcção da PAREDE DE ROCHAS, ao fundo. Está meio perdida. Deslocamo-nos lentamente até uma rocha nos tapa.

8 EXT. SERRA (PENEDOS) - DIA (TARDE)

TIAGO está de joelhos. O VELHO ri às gargalhadas, cínico.

VELHO
 Não vale a pena sujar as mãos de
 sangue, homem! Só resulta se a
 morte se der na parideira!
 (encosta-lhe ainda mais o FACÃO à
 garganta) Cabrão...

TIAGO
 (envergonhado)
 Há quem mate por um filho...

VELHO
 (meio hipnotizado)
 Há quem mate por muito menos...

De súbito, TIAGO tem um ataque de tosse (fingido), agarrado à garganta, incapaz de respirar.

VELHO
 Não vale a pena fingir a tosse. O
 senhor está bem. (baixa o FACÃO)
 Deixe-a ir sozinha à parideira.

TIAGO
 (pára de tossir. Fingia)
 Como deixou ir a sua?

VELHO
 A gruta é das mulheres, não é
 nossa.

TIAGO
(ergue-se)
Porque a deixou morrer na
parideira?

Inexpressivo, o VELHO enfia o FACÃO no CAJADO, ajoelha-se de frente para os PENEDOS e benze-se. Depois, afasta-se.

TIAGO
Deixa-me aqui sozinho?

VELHO
(pára e vira-se)
Estou sozinho há trinta anos!

Estamos "escondidos" atrás de uma PEDRA (POV). O VELHO afasta-se. Repentino, TIAGO corre até nós, desesperado.

TIAGO
(grita)
Margarida!

9 EXT. SERRA (PAREDE DE ROCHAS) - DIA (TARDE)

Temos uma vista geral da PAREDE DE ROCHAS.

TIAGO(OS)
(eco)
Margarida!

TIAGO entra em campo a correr, vindo de trás. Tosse, cansado, enquanto chama por MARGARIDA, aos berros.

TIAGO
Margarida! Margarida!(liga do
TELEMÓVEL) Sem rede! Já sabia!
Porque nunca me ouves, caralho!

De súbito, repara em algo no chão, junto à PAREDE DE ROCHAS. Corre para lá e apanha... a MOLDURA. Ergue-se.

TIAGO
(sussurra)
Não morras, guida, por favor!

Estamos escondidos, por entre os penedos da PAREDE DE ROCHAS (POV). Vemos TIAGO, ao fundo, desesperado.

TIAGO
(grita, raivoso)
Parideira! Parideira! (deixa-se
cair de joelhos. Sussurra)
Mostra-te puta...

TIAGO olha sério a FOTOGRAFIA da mãe da MARGARIDA...

TIAGO(VO)
(eco da voz do VELHO)
*É que às vezes... a culpa é mais
do homem!*

De súbito, um GEMIDO DE UM BEBÉ desperta-o. TIAGO repara então em algo à sua frente (OS). Levanta-se e afasta-se a correr, ansioso (deixa o TELEMÓVEL pousado no chão)...

10 INT. ENTRADA DA GRUTA - DIA (TARDE)

TIAGO surge, ao fundo, a olhar espantado para o interior da entrada da GRUTA (onde nos encontramos). Aproxima-se e espreita, apontando(nos) a LANTERNA...

TIAGO
(grita)
Guida!

11 INT. GRUTA - DIA (TARDE)

(ouve-se o eco do grito) TIAGO entra em campo, caminhando cauteloso ao longo da gruta, cujo fundo, distante, ilumina com a LANTERNA. Curioso, espreita por uma GALERIA LATERAL.

TIAGO
(grita)
Guida!

TIAGO tem um ligeiro ataque de tosse... De súbito, repara em algo caído no chão, ao fundo. Aponta para lá a LANTERNA: é uma MALA DE VIAGEM de mulher (já deteriorada e com AUTOCOLANTES que indiciavam uma viagem a ESPANHA). TIAGO abre-a, curioso, e, de entre variados objectos femininos, retira de lá um ESPELHO que pousa no chão, e depois um BILHETE DE IDENTIDADE. Olha-o, atónito: pertencia a uma mulher nascida em 1945... uma sócia de MARGARIDA. Alguém o observa, ao fundo da GALERIA.

TIAGO
(sussurra)
Incrível, é a cara da Guida!

TIAGO guarda o B.I. no bolso. Vasculha de novo a MALA e retira agora um VESTIDO VERMELHO. Observa-o, confuso... De súbito, ouve-se um GEMIDO DE UM BEBÉ. TIAGO ergue-se, receoso (traz o VESTIDO na mão), e aponta a LANTERNA para o fundo: ninguém. Silêncio...

TIAGO
(baixinho)
Guida?!

TIAGO acalma-se. Curioso, estende o VESTIDO ao alto, apreciando-lhe o corte... De súbito, quando o baixa,

(CONTINUA)

assusta-se com a presença de uma MULHER DE VESTIDO BRANCO, imóvel à sua frente (parece Margarida). A fantasmagórica MULHER, de lágrimas nos olhos, mostra a TIAGO o vestido branco manchado de sangue na zona do ventre.

Horrorizado, TIAGO foge até à entrada da GALERIA. Vemo-lo ao fundo, a tossir encostado à parede. No ESPELHO pousado no chão, à nossa frente (FOCO), surge o reflexo da MULHER... Neste instante, ouve-se o CHORO DO BEBÉ...

Estamos junto de TIAGO que sofre um forte ataque de tosse, incapaz de respirar... Alguém parece aproximar-se dele (o CHORO é cada vez mais audível)... ele volta-se para nós (para a MULHER?), em pânico...

Estamos junto ao ESPELHO (FOCO). Ao fundo (DESFOCADO), vemos TIAGO desmaiar. O REFLEXO DA MULHER desaparece.

12 EXT. SERRA (PENEDOS) - DIA (TARDE)

MARGARIDA corre aos tropeções, vinda dos PENEDOS (POV). Pára próximo de uma PEDRA (traz o TELEMÓVEL no ouvido).

MARGARIDA
(virada para a PEDRA)
Senhor, não encontro a parideira!
Ajude-me, por favor! O meu marido
está lá dentro sozinho!

Silêncio... MARGARIDA repara que atrás de um PENEDO, distingue-se o CRISTO preso ao CAJADO.

MARGARIDA
Não vale a pena fingir que não
ouve. Eu sei que está aí! (tenta
nova chamada. Sussurra)...
Atende, Tiago, por favor!

Estamos junto ao CRISTO (aparentemente abandonado).

MARGARIDA
Vai deixar morrer mais um na
parideira? (silêncio)... COBARDE!

Furiosa, MARGARIDA afasta-se, correndo na direcção dos PENEDOS. Descemos até... ao VELHO que nos olha, sério.

VELHO
A gruta é das mulheres, senhora.
Vai ver que a encontra.

13 EXT. SERRA (PAREDE DE ROCHAS) - DIA (ENTARDECER)

Estamos junto do TELEMÓVEL de TIAGO caído no chão que tocava. MARGARIDA entra em campo a correr, ao fundo, e aproxima-se do TELEMÓVEL que apanha (era ela quem ligava). MARGARIDA ergue-se, desesperada (desliga o TELEMÓVEL). Olha a PAREDE DE ROCHAS, à sua frente,

MARGARIDA
(grita)
Tiago! (histérica) Tiago!

Deixa-se cair de joelhos, cansada. As lágrimas começam a escorrer-lhe pela face... Ansiosa, destapa a barriga e aperta-a, furiosa, simulando uma gravidez.

MARGARIDA
Desculpa mãe...

De súbito, sopra um vento estranho vindo da PAREDE DE ROCHAS (OS), fazendo os seus cabelos esvoaçarem. MARGARIDA olha surpresa para algo à sua frente (OS).

14 INT. GRUTA - DIA (ANOITECER)

TIAGO abre os olhos, ainda tonto... Assusta-se ao ver o vestido da MULHER DE BRANCO... Mas afinal era MARGARIDA.

MARGARIDA
(ajuda-o a levantar-se)
Calma Tiago, Sou eu. Desmaiaste.
Já te tiro daqui.

TIAGO
(recusa a ajuda)
Deixaste-me aqui sozinho, Guida?

MARGARIDA
Não devias ter entrado. Este
sítio não é para ti.

TIAGO
Tu já não gostas de mim?

MARGARIDA
(abraça-o)
Gosto, Tiago. Gosto muito!
(abana-o) Não vês que é a
parideira a pôr-nos à prova!

TIAGO olha por instantes para trás, sério. Volta-se depois para MARGARIDA.

TIAGO
Eu vi a mulher do velho...

(CONTINUA)

MARGARIDA
(ergue-se)
Pára, Tiago! Tiveste uma
alucinação!

TIAGO levanta-se e entrega-lhe o B.I. MARGARIDA observa-o, perplexa. TIAGO aponta a LANTERNA na direcção da MALA.

TIAGO
Encontrei-o na mala dela.

Ao deslocar o foco para lá, TIAGO ilumina em cheio a MÁSCARA de um CARETO (O DIABO) que remexia o VESTIDO VERMELHO, junto à MALA. MARGARIDA esconde-se atrás do marido, assustada (pormenor da mão sobre o ombro dele). O vulto aproxima-se do casal (traz o VESTIDO sobre o ombro). Percebemos que é o VELHO, pois vem apoiado no CAJADO.

VELHO
(tira a MÁSCARA)
Não se assuste, senhora, sou eu.

MARGARIDA
(aproximara-se)
Afiml sempre veio (mostra-lhe o
B.I.)... É a sua esposa?

O VELHO pega no B.I. e olha-o, surpreso... De repente, desata às gargalhadas, como um louco.

VELHO
Era para aqui que a puta vinha
foder com ele! Queria emprenhar
fosse de que maneira fosse!
(suspira)... Pobre coitada!

O casal entreolha-se, sério e em silêncio...

MARGARIDA
O que lhe aconteceu?

VELHO
Cismava tanto em ter um filho que
arranjou um amante... (rancor)
Ela é que deve estar a rir-se!

TIAGO
Quem?

VELHO
(senta-se)
A parideira, homem! Tirou-me a
mulher, não me deu um filho e
ainda me sujou o nome!

TIAGO
(baixa-se, incrédulo)
Você matou-a!

VELHO
(furioso)
Foi a parideira! É ela quem
decide quem morre e quem nasce!
(suspira) Naquela noite
calhou-lhe a ela...

O VELHO acende a GAMBIARRA. TIAGO ergue-se e gesticula para a MULHER, aludindo que o VELHO enlouquecera.

TIAGO
Anda, vamos embora daqui.

MARGARIDA
(baixa-se)
Venha connosco. Vamos fazer uma
fogueira. Sempre dorme mais
quente!

VELHO
(enrola-se numa MANTA)
Durmo na parideira. Não se
preocupe.

TIAGO
(hesitante)
Sabe que ouvi cá dentro o choro
de um bebé?

MARGARIDA
(ergue-se, saturada)
Tiago...

VELHO
(tira a rolha da GARRAFA)
É o que contam as mulheres que
engravidam...

TIAGO
Não devia ser ela a ouvir?!

VELHO
É que às vezes... (bebe gole da
GARRAFA) a culpa é mais do homem!

TIAGO acusa as palavras do VELHO. Afasta-se, cabisbaixo...
MARGARIDA segue-o com o olhar, preocupada.

VELHO
(tira e pousa o chapéu)
Não se preocupe, senhora, a
parideira vai dar-lhe a sua
menina!

MARGARIDA ainda se volta para o VELHO, ansiosa... mas depois, caminha ao encontro de TIAGO. O casal abraça-se e afasta-se de mãos dadas, na direcção da saída da GRUTA.

Entretanto, o VELHO olha o B.I., sério. Alguém o observa, escondido no fundo da GALERIA... De súbito, o CHORO DO BEBÉ. De imediato, o VELHO ergue-se de pé e aponta o FACÃO na nossa direcção, ofuscando-nos com a GAMBIARRA.

15 EXT. SERRA (PENEDOS) - NOITE

Estamos junto à TENDA, armada próxima dos PENEDOS. Coberto por uma MANTA, o casal aquece-se numa FOGUEIRA.

TIAGO

O que aprendeste com a parideira,
Guida?

MARGARIDA

A saber esperar.

TIAGO

Só isso?

MARGARIDA acena com a cabeça, emitindo um som afirmativo.

TIAGO

(leva à boca a CIGARRILHA)
Sabes, Guida, às vezes não te
consigo entender!

MARGARIDA

Entenderás quando deixares de
procurar respostas.

MARGARIDA tira-lhe a CIGARRILHA da boca e atira-a para a FOGUEIRA. TIAGO vai reclamar... mas MARGARIDA abraça-o, rindo. TIAGO afaga-lhe o cabelo, pensativo (FLASH DO ROSTO DA MULHER DE BRANCO).

MARGARIDA

Estou com pena do velhote...
(afasta o marido) Não é melhor ir
ver se ele está bem?

TIAGO

Deixa-o. Tem contas a ajustar com
a parideira.

MARGARIDA

Achas mesmo que ele a matou?

TIAGO

(entrega-lhe a MOLDURA)
Para que alguém nasça é preciso
que alguém morra...

(CONTINUA)

MARGARIDA agarra a MOLDURA, aliviada por a recuperar. Olha a FOTOGRAFIA DA MÃE (tem lágrimas a escorrer na face). Beija TIAGO nos lábios, apaixonada.

Encontramo-nos junto à FOGUEIRA. Ao fundo, "envolto" pelas chamas, vemos o casal que se beija. De súbito, ouve-se um GRITO (do VELHO?), distante. TIAGO ergue o rosto.

TIAGO

Shiu! (levanta-se) Ouviste!?

TIAGO aproxima-se dos PENEDOS, cauteloso... Ouve-se o CHORO DO BEBÉ, distante. Confuso, ele volta-se para MARGARIDA... que vomitava.

TIAGO

Guida! (corre para ela e dá-lhe um lenço) Estás bem?

MARGARIDA

(limpa a boca)

Estou. Foi só um pequeno enjoo.
(ansiosa) Eu também ouvi o choro,
Tiago! (lágrimas nos olhos) Eu
ouvi o choro do bebé!

TIAGO olha-a, confuso. Olha depois para o sítio de onde ouvira o som. MARGARIDA conduz a mão do marido até à sua barriga. Sorri-lhe, emocionada. TIAGO abraça-a, gritando vitorioso. Encontramo-nos atrás da FOGUEIRA. Ao fundo, focado, vemos o par abraçado. O foco muda para as CHAMAS.

16

INT. GRUTA - NOITE

No chão da GRUTA, junto ao CAJADO, está a GAMBIARRA que vai falhando... Deslocamo-nos lateralmente, lentos, ao longo do... cadáver do VELHO, deitado de costas... depois, até ao FACÃO enterrado no seu peito ensanguentado (ficou com as mãos agarradas ao punho)... paramos no seu rosto, coberto pela MÁSCARA DO CARETO (virada para nós)... A GAMBIARRA apaga-se (OS). NEGRO NA IMAGEM.

Storyboard

Desenhos: José Miguel M. Moreira

A parideira

José Miguel Moreira

cena 1



EXT. ESTRADA (SERRA) - DIA (MANHÃ)

Estamos numa SERRA, junto a uma estrada de saibro. Ao fundo, um JIPE aproxima-se... Trava, repentino, uns metros à nossa frente, ficando durante alguns segundos imobilizado com o motor a trabalhar.

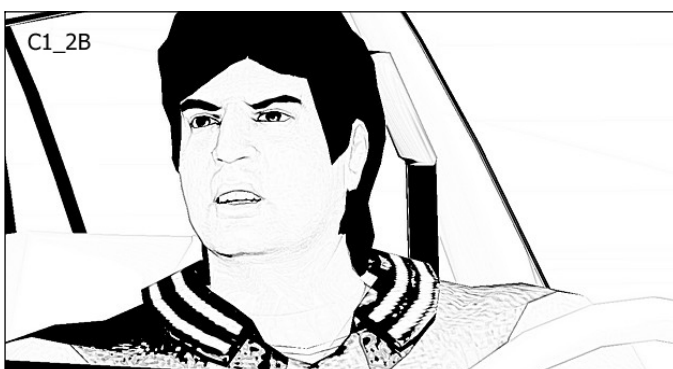


Escondidos atrás de uma PEDRA (num POV furtivo), junto à estrada, vemos TIAGO (33) e MARGARIDA (29) que discutem de forma agressiva no interior do carro (nada se ouve).



Escondidos atrás de uma PEDRA (num POV furtivo), junto à estrada, vemos TIAGO (33) e MARGARIDA (29) que discutem de forma agressiva no interior do carro (nada se ouve).

MARGARIDA discute de forma mais branda, por impulsos de cólera... mas acaba por se alhear, triste.



Escondidos atrás de uma PEDRA (num POV furtivo), junto à estrada, vemos TIAGO (33) e MARGARIDA (29) que discutem de forma agressiva no interior do carro (nada se ouve).

TIAGO é mais impulsivo. Percebemos que é ele quem está furioso com algo (com ela também).

cena 2



INT. JIPE (ESTRADA) - DIA (MANHÃ)
Estamos no banco traseiro do JIPE (vê-se um MAPA sobre o TABLIER). O FOCO está num pequeno CARETO que baloiça, preso ao ESPELHO RETROVISOR... CARETO baloiça ligeiramente (FOCO NELE).

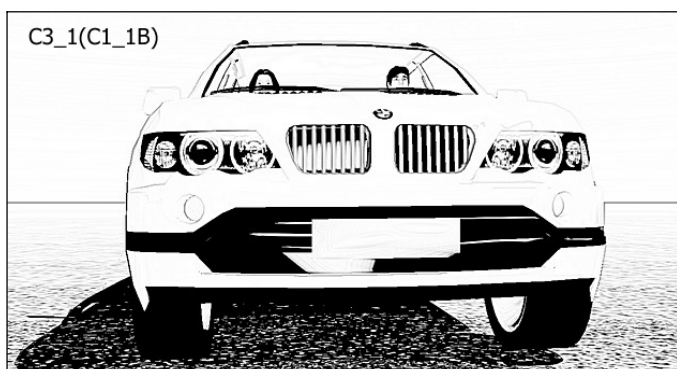


MARGARIDA olha o exterior, quase a chorar. Está completamente alheada.



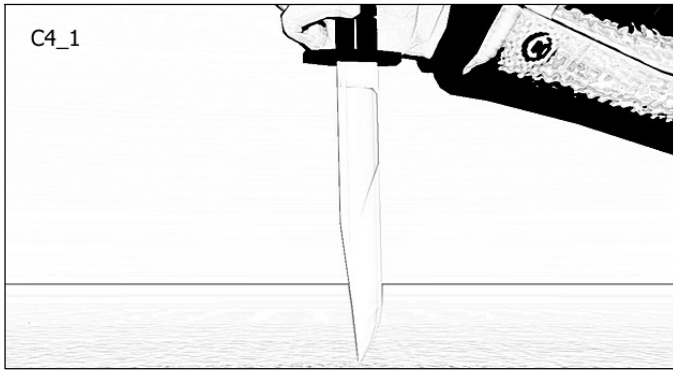
TIAGO espera da mulher uma reacção que não vem. Irritado, arranca... (estamos no banco de trás, como se fossemos um passageiro).

cena 3



EXT. ESTRADA (SERRA) - DIA (MANHÃ)
O JIPE acelera na nossa direcção... NEGRO NA IMAGEM. CUT para negro da gruta.

cena 4



INT. GRUTA - NOITE

Encontramo-nos no interior de uma gruta (ligeiramente iluminada por uma luz artificial). Ouve-se o CHORO DE UM BEBÉ, ainda hesitante. De súbito, entra em campo um FACÃO afiado, apontado para baixo. As mãos que o empunham, tremem. O CHORO do bebé é agora mais intenso.

VELHO(OS)

(sussurra, ofegante)

Cordeiro de Deus que tirais o pecado do mundo, tende piedade de nós. (ganha fôlego)... Cordeiro de Deus que tirais o pecado do mundo, dá-lhes o descanso eterno.

De súbito, arfando rouco e doloroso, o homem desfere um golpe violento, como se fosse apunhalar alguém (o bebé?).

(LUZ varia projectada no fundo da GRUTA - GALERIA).
LUZ FACÃO a evitar mãos do VELHO.

cena 5



EXT. SERRA (PENEDOS AO FUNDO) - DIA (TARDE)

Estamos no topo da SERRA. Ao fundo, um aglomerado de enormes PENEDOS. Um VELHO (67) entra em campo, apoiado num CAJADO (com um CRISTO sem braços amarrado na ponta), e afasta-se na direcção dos PENEDOS...

Segundos depois, surge MARGARIDA... e depois TIAGO (traz às costas a TENDA e as duas MOCHILAS).

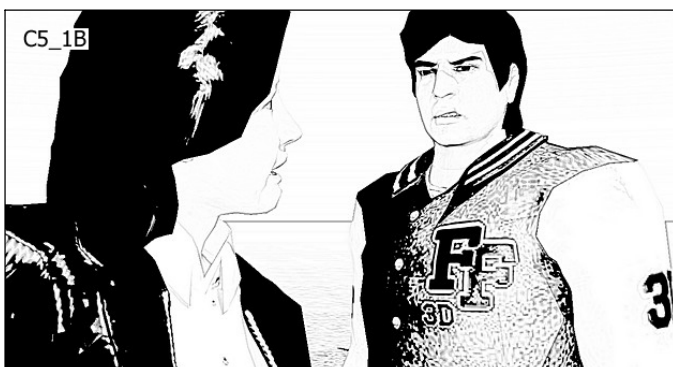
Subimos quando o VELHO se afasta (FOCO GERAL).



MARGARIDA hesita e volta para trás, de frente para a câmara a olhar TIAGO (OS).

MARGARIDA

Precisas de ajuda, Tiago?



TIAGO entra em campo, pára... olha-a e ignora-a. Afasta-se, seguindo o VELHO. Continua irritado com ela. LEVA MOCHILAS E TENDA.



MARGARIDA volta-se para nós. desiludida... Olha para algo, nas mãos (OS)... (TIAGO afasta-se, ao fundo). FOCO nela.



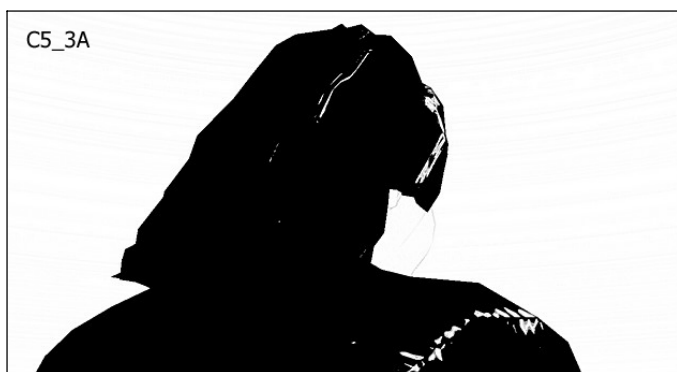
Desiludida, MARGARIDA olha para a MOLDURA EM FORMA DE CORAÇÃO que tinha na mão: com a FOTOGRAFIA DA MÃE. (olha um pouco para "nós", cúplíce)



MARGARIDA (OS) olha para a MOLDURA EM FORMA DE CORAÇÃO que tinha na mão: com a FOTOGRAFIA DA MÃE. Pormenor. Câmara Mão. POV contra-picado. CUT quando ela leva MOLDURA contra o peito.



Aperta-a contra o peito, emocionada. Olha para chão, alheada.



Vira-se e afasta-se... CUT quando se volta. Perde o FOCO.



Afasta-se, seguindo o marido. FOCO PARA TUDO. descemos... até ao chão (DESFOCADO. NÃO MEXER O FOCO). NEGRO.

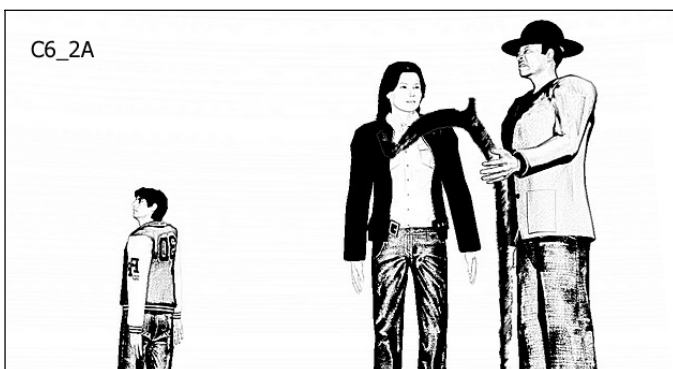
cena 6



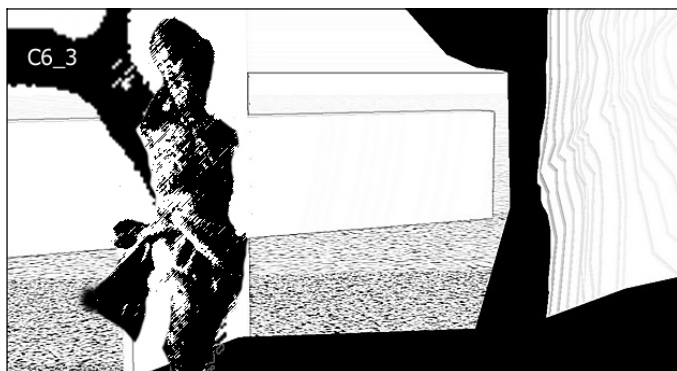
EXT. SERRA (PENEDOS) - DIA (TARDE)
O VELHO pára, próximo dos PENEDOS. Olha-os, sério. Benze-se e beija o CRISTO. Entretanto, chega o casal. SEGUIMO-LO. Câmara mão. CRISTO virado para ele. FOCO só para ele.



O VELHO pára, próximo dos PENEDOS. Olha-os, sério. Benze-se e beija o CRISTO. Entretanto, chega o casal. MASTER só para posicionar e não para Diálogos (com um aou outra excepção). Atenção às marcações. Contra -picado, com pedra à frente, desfocada. Usar charriot/Slider (movimento psicológico).



O VELHO pára, próximo dos PENEDOS. Olha-os, sério. Benze-se e beija o CRISTO. Entretanto, chega o casal. MASTER só de MOVIMENTOS.



Benze-se e beija o CRISTO. Entretanto, chega o casal. PORMENOR CRISTO FOCADO (mas gesto do VELHO é feito na mesma). MUDAR FOCO PARA PENEDOS.



O VELHO pára, próximo dos PENEDOS. Olha-os, sério. Benze-se e beija o CRISTO. Entretanto, chega o casal. ENTRA EM CAMPO E GANHA O FOCO.



TIAGO
E agora?

VELHO
Daqui para a frente têm que ir sozinhos.

TIAGO
(afasta-se)
Claro! Já recebeu o dinheiro!

VELHO
Vivo disto, senhor! É só dobrar os penedos. Boa sorte.

VELHO já denota que viagem não correu bem com TIAGO. seco e a evitar olhá-lo.



VELHO
Vivo disto, senhor! É só dobrar os penedos. Boa sorte.

VELHO olha-o, finalmente. TIAGO olha MULHER que se aproxima, DESFOCADA. TIAGO sai de campo.



MARGARIDA
(entra em campo)
Calma, Tiago... (para o VELHO) O senhor já não vem connosco?

VELHO
(tira a rolha da aguardente)
Fiz o combinado, senhora. Sabiam das condições.

MARGARIDA
Falta muito?

VELHO
(dá um gole)
Nunca lá fui.

MARGARIDA
Nunca foi à gruta?

MARGARIDA olha o marido, confusa.



MARGARIDA
(entra em campo)
Calma, Tiago... (para o VELHO) O senhor já não vem connosco?

VELHO
(tira a rolha da aguardente)
Fiz o combinado, senhora. Sabiam das condições.

MARGARIDA
Falta muito?

VELHO
(dá um gole)
Nunca lá fui.

MARGARIDA
Nunca foi à gruta?

ATENÇÃO aos olhares



MARGARIDA olha o marido, confusa. TIAGO, que tinha na boca uma CIGARRILHA, prestes a acendê-la, gesticula, incrédulo.



MARGARIDA
(preocupada)
Vou ter que entrar sozinha na parideira?



VELHO
É melhor... (reage ao álcool da bebida. Olha TIAGO). Até porque às vezes a culpa é mais do homem.

O VELHO olha irónico para TIAGO (OS). MARGARIDA percebe a ironia e olha-o, desculpando-o com alguma ansiedade. ATENÇÃO aos olhares para CUTS.

TIAGO acende a CIGARRILHA, incomodado (pormenor da CHAMA em slow-motion). De súbito, tem um ataque de tosse. MARGARIDA olha-o, reprovadora. Ele evita-lhe o olhar.



TIAGO acende a CIGARRILHA, incomodado (pormenor da CHAMA em slow-motion). De súbito, tem um ataque de tosse. MARGARIDA olha-o, reprovadora. Ele evita-lhe o olhar.



TIAGO acende a CIGARRILHA, incomodado (pormenor da CHAMA em slow-motion). De súbito, tem um ataque de tosse. MARGARIDA olha-o, reprovadora. Ele evita-lhe o olhar.
Quando ela se volta para VELHO, TIAGO parece querer perceber a reacção dela, de soslaio, desconfiado.



MARGARIDA
(volta-se para o VELHO)
Ouvi dizer que a gruta é funda!

VELHO
(guarda garrafa)
Nunca lá entrei, não posso dizer. Mas há que ter cuidado...
(sério, olha o CRISTO) A minha mulher morreu lá dentro.

MARGARIDA
(olha TIAGO, surpreendida)
Como?!

MARGARIDA pousa a mão sobre o ombro do VELHO,
com pena.

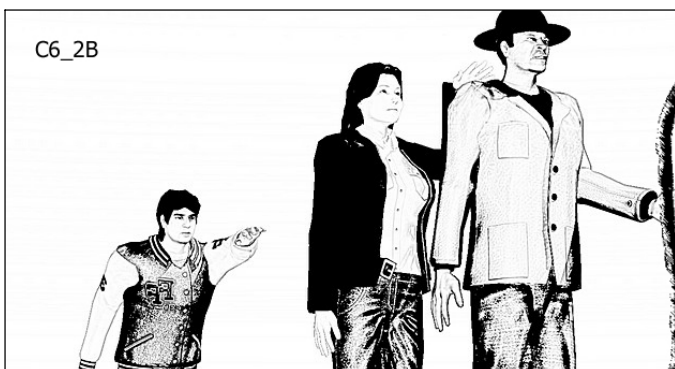


MARGARIDA
(olha TIAGO, surpreendida)
Como?!

MARGARIDA pousa a mão sobre o ombro do VELHO,
com pena.



MARGARIDA pousa a mão sobre o ombro do VELHO,
com pena. TIAGO, deita fora a CIGARRILHA, enfurecido,
e dirige-se apressado até MARGARIDA.



MARGARIDA pousa a mão sobre o ombro do VELHO,
com pena. TIAGO, deita fora a CIGARRILHA, enfurecido,
e dirige-se apressado até MARGARIDA.
ESTAMOS ATRÁS DE PEDRA (DESFOCADA)



TIAGO
(puxa-a para si, brusco)
Eu não te disse que a gruta era perigosa! (acusa-a, de dedo em riste) Se me acontecer alguma coisa a culpa é tua!

MARGARIDA olha-o, triste e desiludida. TIAGO percebe que exagerou, mas continua valentão. TIRA CIGARRILHA, avançando ligeiramente para a frente (POSIÇÃO VELHO), quando MARGARIDA se afasta, desiludida (uns passos).



TIAGO avançou ligeiramente. OLHA MARGARIDA (OS). O VELHO olha-os, preocupado. TIAGO tosse quando dá uma passa.

VELHO
(apaziguador)
Não se preocupe. Já foi há muitos anos. Éramos novos e ela era meio doida!... Levou-a a parideira!



Estamos afastados, ligeiramente encobertos por uma PEDRA, como se alguém os observasse. TIAGO acende nova CIGARRILHA, desnorreado. MARGARIDA avança dois metros na nossa direcção, triste. TIAGO suspira e vai ter com ela. ATENÇÃO aos olhares dos três (sobretudo do VELHO).



TIAGO suspira e vai ter com ela. Entra em campo, ganhando o FOCO. FOCO para MÃO e correcção para ele e ele. Subtil tudo.

TIAGO
(pousa-lhe a mão no ombro)
Desculpa. Saiu-me.

MARGARIDA rejeita-o. TIAGO tem um ataque de tosse e deita fora a CIGARRILHA, furioso. Afasta-se para junto da mochila. OLHOU o VELHO, irritado, pois sabe (OS) que ele os observa com alguma ironia (para ele)



O VELHO sorri, enigmático. SEGUE TIAGO com o olhar. Depois olha MARGARIDA, preocupado.



MARGARIDA, tentando conter o choro, olha a FOTOGRAFIA DA MÃE. Suspira... (ela olha de soslaio para TIAGO, num misto de compaixão e carinho e desilusão).



MARGARIDA, tentando conter o choro, olha a FOTOGRAFIA DA MÃE. Suspira...



MARGARIDA
(volta-se para o VELHO)
Porque não entrou com ela na gruta?

VELHO
(incomodado)
A mulher deve entrar sozinha.

MARGARIDA
Ela queria menina ou menino?

VELHO
A parideira só dá meninas. A senhora preferia um rapaz?

MARGARIDA
(olha o marido, ansiosa)
Uma menina...

VELHO
Então tenha fé na parideira, senhora.

MARGARIDA
Eu tenho! A minha mãe entrou na parideira e eu nasci!

VELHO
Eu trouxe a sua mãe à parideira?



MARGARIDA
(volta-se para o VELHO)
Porque não entrou com ela na gruta?

VELHO
(incomodado)
A mulher deve entrar sozinha.

MARGARIDA
Ela queria menina ou menino?

VELHO
A parideira só dá meninas. A senhora preferia um rapaz?

MARGARIDA
(olha o marido, ansiosa)
Uma menina...

VELHO
Então tenha fé na parideira, senhora.

MARGARIDA
Eu tenho! A minha mãe entrou na parideira e eu nasci!

VELHO
Eu trouxe a sua mãe à parideira?

ATENÇÃO: CUT dela a olhar TIAGO (entrada do plano)



TIAGO verificava se TELEMÓVEL tinha rede (desconfiado olha de soslaio).

TIAGO
(resmungo)
Tal mãe, tal filha!

Curioso, TIAGO fica atento à conversa.

PLANOS DIFERENTES no mesmo sítio. Cuidado, seguir guião.



MARGARIDA aproxima-se dois passos e mostra ao VELHO a MOLDURA com a FOTO da mãe.

MARGARIDA
(emocionada)
É ela. Morreu durante o meu parto.

VELHO
(pega na foto e benze-se)
Sinto muito, senhora.



O VELHO entrega-lhe a foto. Silêncio... MARGARIDA tenta conter as lágrimas. O VELHO toca-lhe com a mão no ombro e afasta-se. TIAGO tira a TENDA da MOCHILA, resignado (murmura para si).



Estamos escondidos atrás dos PENEDOS (POV). MARGARIDA parece atenta à "nossa presença".



MARGARIDA
(volta-se para o VELHO)
Porque nos mentiu sobre a parideira?

MARGARIDA
Segundo a lenda, para que uma criança nasça na parideira é preciso que lá morra um adulto nessa noite! É verdade?



O VELHO pára, repentino (está de costas para ela). Olha o CRISTO, tenso.

VELHO
(volta-se para ela)
Não a quis preocupar. Para uns nasceram, outros têm que morrer. É a lei da parideira.

O VELHO afasta-se, trôpego.



TIAGO corre para ela e pára, afastado.

TIAGO
(pega na MOCHILA dela)
Vamos embora Guida. O tipo está-se a borrifar para o perigo que as pessoas correm!

MARGARIDA (ignora-o. Olha o VELHO - OS)
Morreu alguém no dia em que a minha mãe engravidou?



MARGARIDA olha-o, espantada. TIAGO vai até ela (fica atrás).

TIAGO
(a despropósito, atrás dela) Um dia havemos de vir mostrar-lhe a nossa filha!

ELA VIRA-SE PARA ELE (CUT)



MARGARIDA
(vira-se para ele e grita)
Cala-te, estúpido!

Furiosa, MARGARIDA coloca a MOCHILA e dirige-se para os PENEDOS. O VELHO pára e observa-os de soslaio, enigmático. TIAGO vira-se, acompanhando-a.



TIAGO vira-se, acompanhando-a (ela passa por ele (nós) e afasta-se

TIAGO
Aonde vais, Guida?!

MARGARIDA
À parideira. Se acontecer algo, ligo para o telemóvel.



TIAGO avança ligeiramente até câmara. (olha o VELHO, confuso e recriminando-o - OS)

TIAGO
Estás doida? Pode não haver rede na gruta, porra!



C6_15B

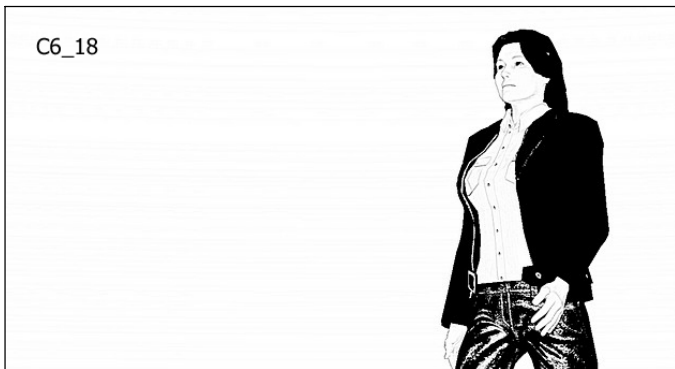
MARGARIDA contorna um PENEDO e desaparece.
Silêncio...

ATENÇÃO - CORRECÇÃO DE CÂMARA PARA AMORCE
DELE. ELE VIRA-SE CUT.



C6_17

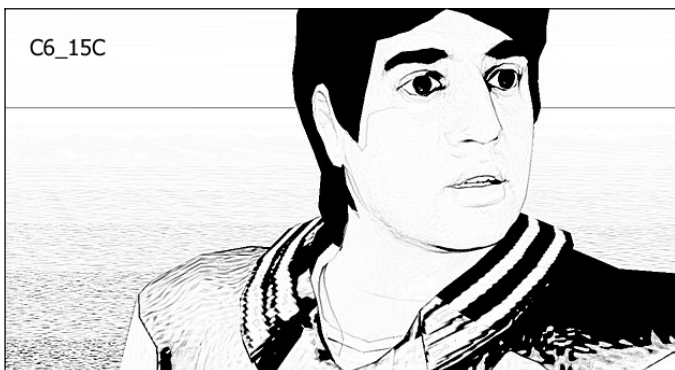
O VELHO sorri, maquiavélico...



C6_18

MARGARIDA contorna um PENEDO e desaparece.
Silêncio...

CHARRIOT, Atrás de PEDRA. TALVEZ PAN no final. A
VER. FAZE-LA SAIR DE CAMPO (SILÊNCIO...).



C6_15C

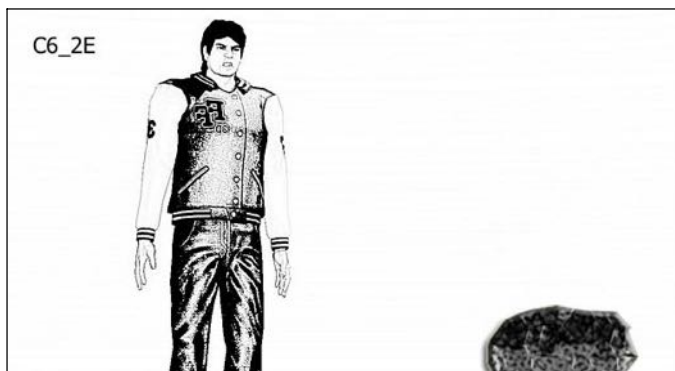
Repentino, meio alucinado, TIAGO vira-se para o
VELHO... "Alguém" se dirige lentamente, rente ao solo, até
uma PEDRA... TIAGO repara nela... CUT quando ele sai
de campo.

TIAGO(VO)
(eco da voz de MARGARIDA)
"Para que uma criança nasça na parideira é preciso que lá
morra um adulto nessa noite."



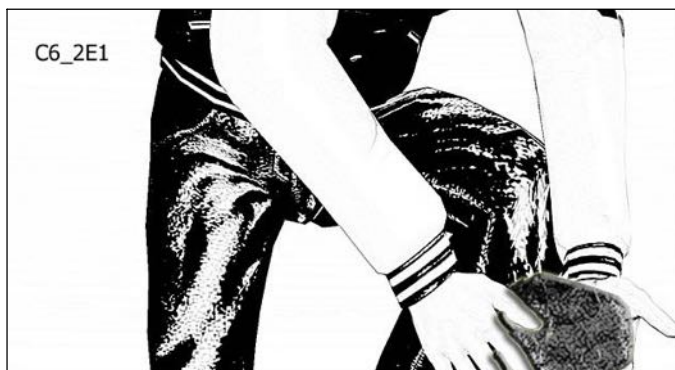
C6_17A

... que rezava de costas voltadas e de face encostada ao
CRISTO. MAS OLHA-O de SOSLAIO. CRISTO VOLTADO
PARA ELE (quase encostado).



"Alguém" se dirige lentamente, rente ao solo, até uma PEDRA... TIAGO repara nela...

Sáímos de trás pedra (desfocada). Slider/Charriot. A pedra é curiosa (a ver).



TIAGO pega na PEDRA... (abaixa-se, ficando só com mão em campo). sai de campo. PERDE O FOCO. ELIPSE.



APROXIMAMO-NOS DO VELHO QUE REZAVA. Quando TIAGO se preparava para o atingir na cabeça, o VELHO retira da base do CAJADO

CÂMARA MÃO (POV TIAGO).



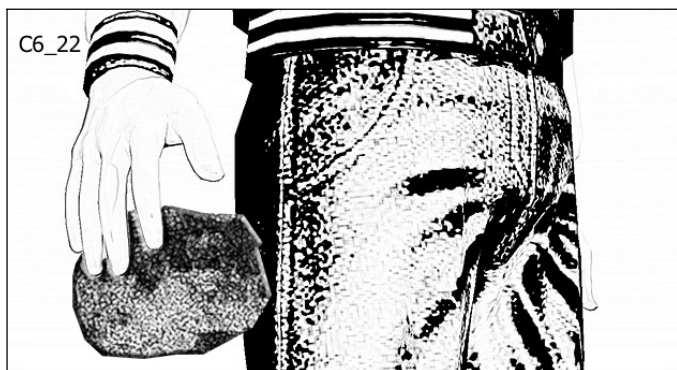
Quando TIAGO se preparava para o atingir na cabeça, o VELHO retira da base do CAJADO... O FACÃO (OS). TIAGO vai ganhando o FOCO, à medida que se aproxima, furioso, de pedra na mão.



Quando TIAGO se preparava para o atingir na cabeça, o VELHO retira da base do CAJADO (PORMENOR).



Quando estamos quase sobre ele (POV TIAGO), O VELHO vira-se com o FACÃO que lhe (nos) encosta à garganta. VELHO TREME. FOCO NELE E DEPOIS NO FACÃO.



TIAGO larga a PEDRA, surpreso, e cai de joelhos... PORMENOR.



TIAGO larga a PEDRA, surpreso, e cai de joelhos... (ENTRA EM CAMPO). FACÃO aproxima-se da garganta dele que se afasta...

cena 7



EXT. SERRA (PAREDE DE ROCHAS) - DIA (TARDE)
MARGARIDA entra em campo, apressada, caminhando na direcção da PAREDE DE ROCHAS, ao fundo.
TALVEZ SLIDE/CHARRIOT



MARGARIDA entra em campo, apressada, caminhando na direcção da PAREDE DE ROCHAS, ao fundo. SE SLIDER paramos próximo de PEDRA (desfocada)

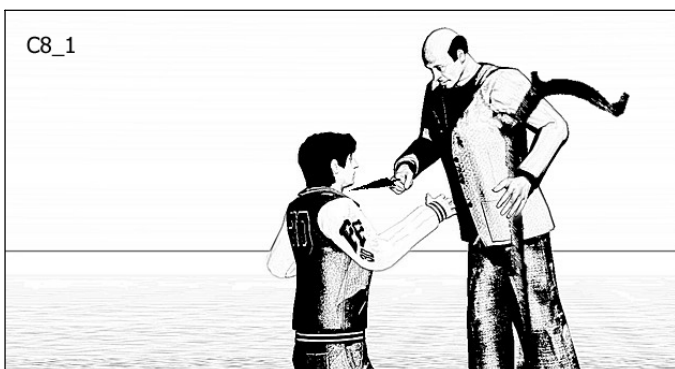


MARGARIDA olha em volta. Está meio perdida. OLHA para PAREDE DE ROCHAS, procurando algo...



Afasta-se. Deslocamo-nos lentamente até uma rocha nos tapa. NEGRO.

cena 8



EXT. SERRA (PENEDOS) - DIA (TARDE)
TIAGO está de joelhos. O VELHO ri às gargalhadas, cínico.
CHARRIOT CIRCULAR, SAINDO DE ROCHA (NEGRO)



VELHO
Não vale a pena sujar as mãos de sangue, homem! Só resulta se a morte se der na parideira! (encosta-lhe ainda mais o FACÃO à garganta) Cabrão...

TIAGO
(envergonhado)
Há quem mate por um filho...

VELHO
(meio hipnotizado)
Há quem mate por muito menos...



VELHO
Não vale a pena sujar as mãos de sangue, homem! Só resulta se a morte se der na parideira! (encosta-lhe ainda mais o FACÃO à garganta) Cabrão...

TIAGO
(envergonhado)
Há quem mate por um filho...

VELHO
(meio hipnotizado)
Há quem mate por muito menos...



De súbito, TIAGO tem um ataque de tosse (fingido), agarrado à garganta, incapaz de respirar.

VELHO
Não vale a pena fingir a tosse. O senhor está bem. (baixa o FACÃO) Deixe-a ir sozinha à parideira.

TIAGO
(para de tossir. Fingia)
Como deixou ir a sua?

VELHO
A gruta é das mulheres, não é nossa.

TIAGO
(ergue-se)
Porque a deixou morrer na parideira?



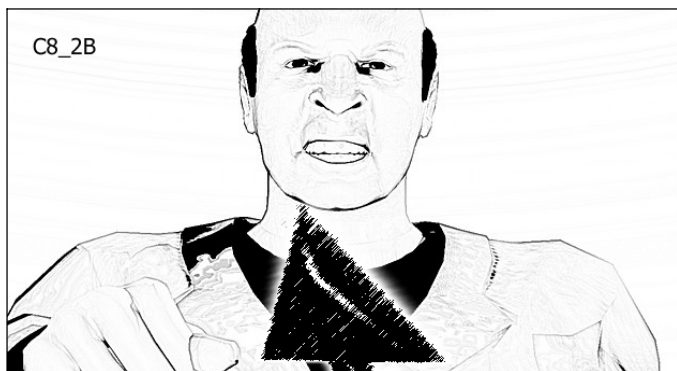
De súbito, TIAGO tem um ataque de tosse (fingido), agarrado à garganta, incapaz de respirar.

VELHO
Não vale a pena fingir a tosse. O senhor está bem. (baixa o FACÃO) Deixe-a ir sozinha à parideira.

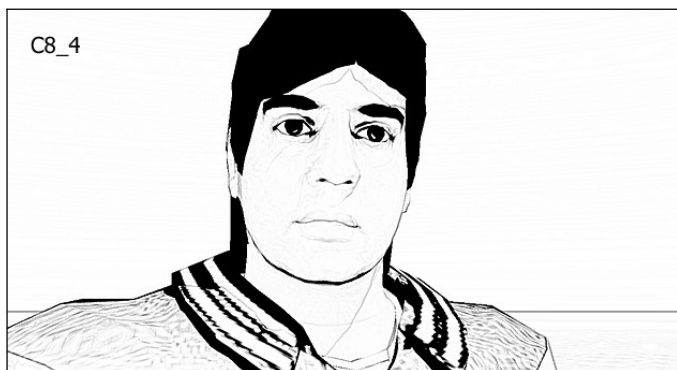
TIAGO
(para de tossir. Fingia)
Como deixou ir a sua?

VELHO
A gruta é das mulheres, não é nossa.

TIAGO
(ergue-se)
Porque a deixou morrer na parideira?



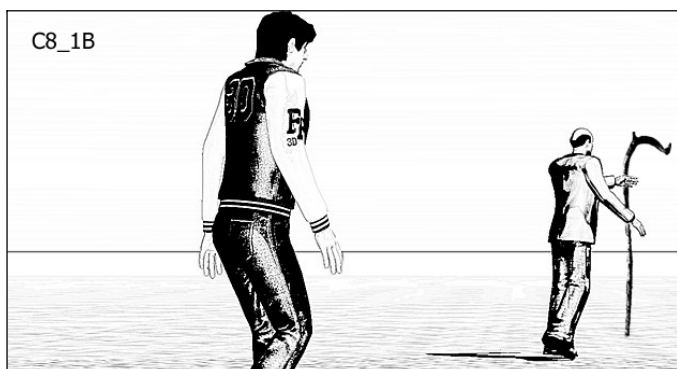
Inexpressivo, o VELHO enfia o FACÃO no CAJADO... que apontava para nós (começa raivoso... mas acalma-se...) (FOCO CARA DELE/FACÃO).



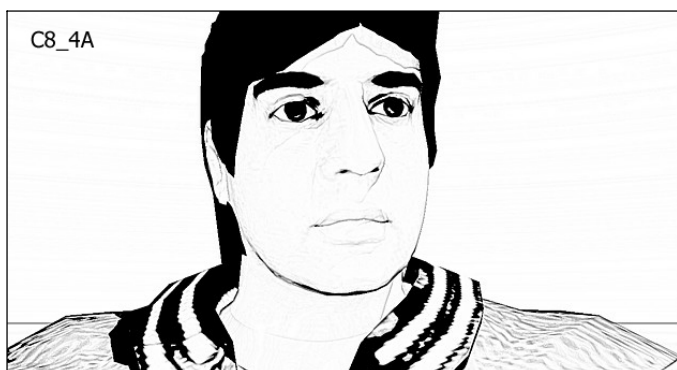
TIAGO ergue-se de imediato e olha-o... seguindo-o, quando ele vai rezar.



O VELHO aproxima-se de nós e ajoelha-se de frente para os PENEDOS e benze-se. Depois, afasta-se.



O VELHO afasta-se. TIAGO segue-o.



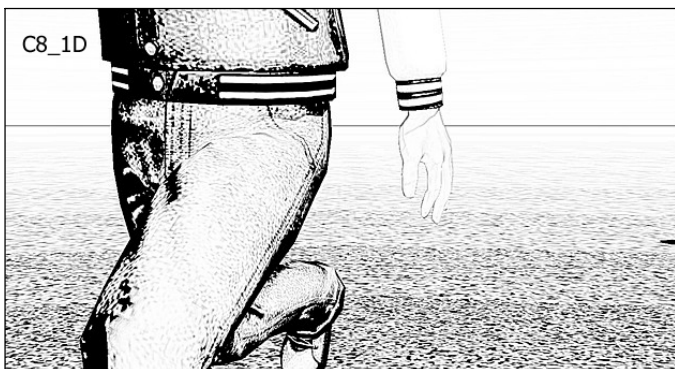
TIAGO
Deixa-me aqui sozinho?



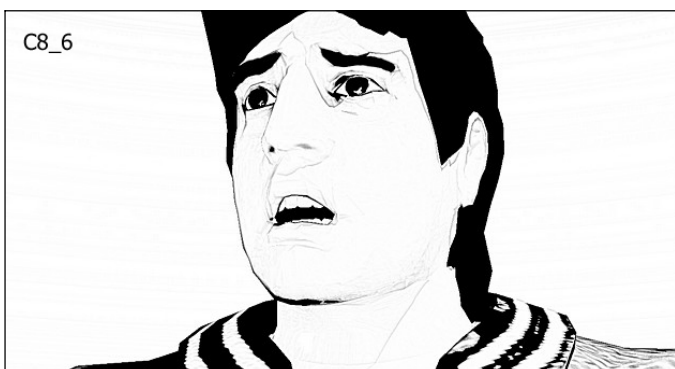
VELHO
(para e vira-se)
Estou sozinho há trinta anos!



Estamos "escondidos" atrás de uma PEDRA (POV). O VELHO afasta-se. Repentino, TIAGO corre até nós, desesperado.



Estamos "escondidos" atrás de uma PEDRA (POV). O VELHO afasta-se. Repentino, TIAGO corre até nós, desesperado. sai de campo. CUT.



TIAGO entra em campo (ganha o FOCO). CUT.

TIAGO
(grita)
Margarida!

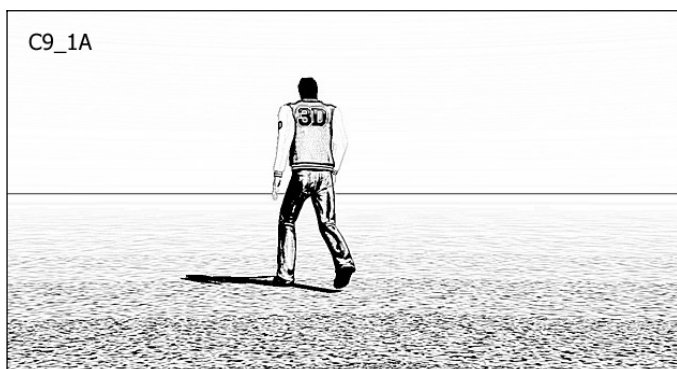
cena 9



EXT. SERRA (PAREDE DE ROCHAS) - DIA (TARDE)
Temos uma vista geral da PAREDE DE ROCHAS.

TIAGO(OS)
(eco)
Margarida!

TIAGO entra em campo a correr, vindo de trás...

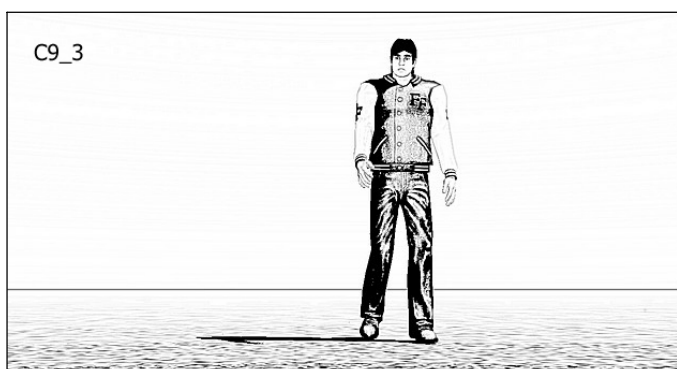


TIAGO entra em campo a correr, vindo de trás. Tosse, cansado, enquanto chama por MARGARIDA, aos berros.(TELEMÓVEL). O PLANO É FURTIVO (FIXO). TALVEZ PAN DE CORRECÇÃO.



TIAGO entra em campo (GANHA O FOCO). Confuso, roda, olhando em volta, meio perdido.

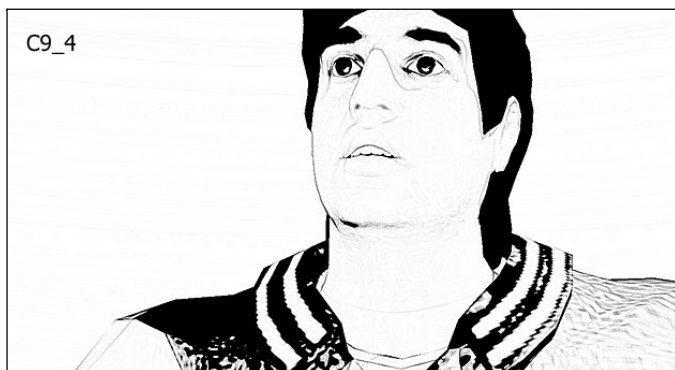
TIAGO
Margarida! Margarida!(liga do TELEMÓVEL) Sem rede! Já sabia! Porque nunca me ouves, caralho!



De súbito, repara em algo no chão, junto à PAREDE DE ROCHAS. (POV furtivo. Contra-picado. Meio encoberto).



Corre para lá e apanha... a MOLDURA (ela entra em campo). CORRECÇÃO PAN.



TIAGO Ergue-se. OLHA a moldura. Olha depois a PAREDE DE ROCHAS. CIMA. CUT.

TIAGO
(sussurra)
Não morras, guida, por favor!

TIAGO
(grita, raivoso)
Parideira! Parideira! (deixa-se cair de joelhos. Sussurra)
Mostra-te puta...



Estamos escondidos, por entre os penedos da PAREDE DE ROCHAS (POV). Vemos TIAGO, ao fundo, desesperado.

TIAGO
(grita, raivoso)
Parideira! Parideira! (deixa-se cair de joelhos. Sussurra)
Mostra-te puta...



... TIAGO
(deixa-se cair de joelhos. Sussurra)
Mostra-te puta...

TIAGO olha sério a FOTOGRAFIA da mãe da MARGARIDA... Culpado.

TIAGO(VO)
(eco da voz do VELHO)
É que às vezes... a culpa é mais do homem!

De súbito, um GEMIDO DE UM BEBÉ desperta-o. TIAGO repara então em algo à sua frente (OS).

cena 10



INT. ENTRADA DA GRUTA - DIA (TARDE)
TIAGO surge, ao fundo, a olhar espantado para o interior da entrada da GRUTA (onde nos encontramos). CUT.



Aproxima-se e espreita, apontando(nos) a LANTERNA... que nos OFUSCA

TIAGO
(grita)
Guida!

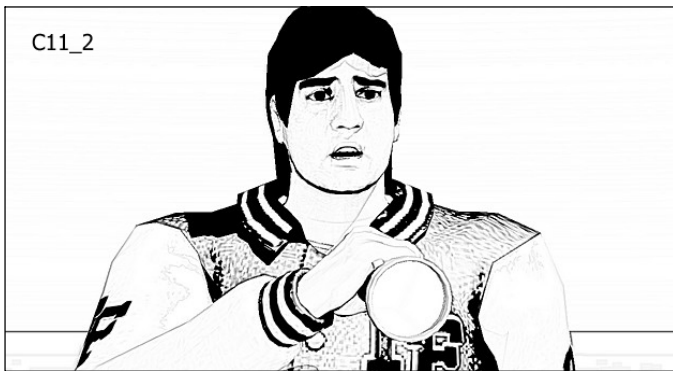
cena 11



INT. GRUTA - DIA (TARDE)
(ouve-se o eco do grito) TIAGO entra em campo, caminhando cauteloso ao longo da gruta, cujo fundo, distante, ilumina com a LANTERNA.
SLIDER/CHARRIOT



TIAGO entra em campo, caminhando cauteloso ao longo da gruta, cujo fundo, distante, ilumina com a LANTERNA.
FINAL DE MOVIMENTO. ELE AFASTA-SE ATÉ GALERIA.



TIAGO caminha cauteloso ao longo da gruta, cujo fundo, distante, ilumina com a LANTERNA. ATENÇÃO A LANTERNA. VER O ROSTO DELE. RECUAMOS CÂMARA MÃO (ou Steady?).



POV de TIAGO, a caminhar ao longo do túnel. FALSO POV a LANTERNA faz-nos perceber isso, pois mexe-se (LUZ) nas paredes e o POV é rectilíneo. IR MAIS DO QUE PRETENDIDO NO FILME.



Curioso, espreita por uma GALERIA LATERAL.

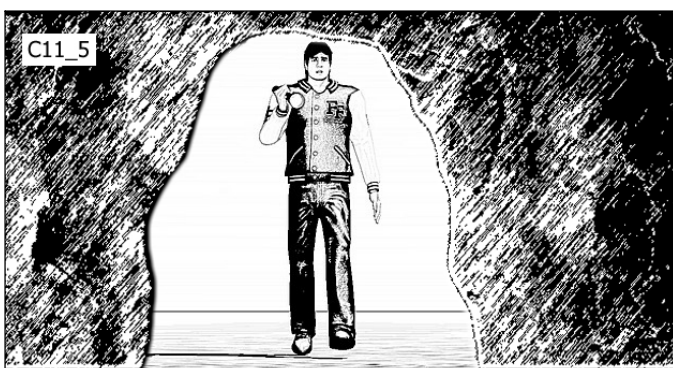
TIAGO
(grita)
Guida!

AJUSTE PARA AMORCE DO PLANO ANTERIOR.



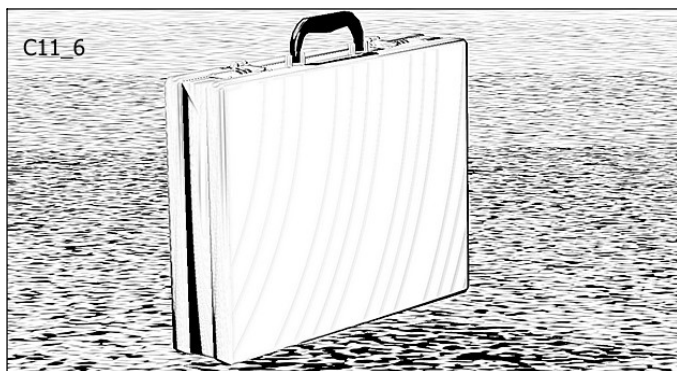
Curioso, espreita por uma GALERIA LATERAL. (TOSSE LIGEIRAMENTE). REPARA NA MALA (OS). Aponta lanterna (ofusca-nos).

TIAGO
(grita)
Guida!



Curioso, espreita por uma GALERIA LATERAL. (ENTRA EM CAMPO)

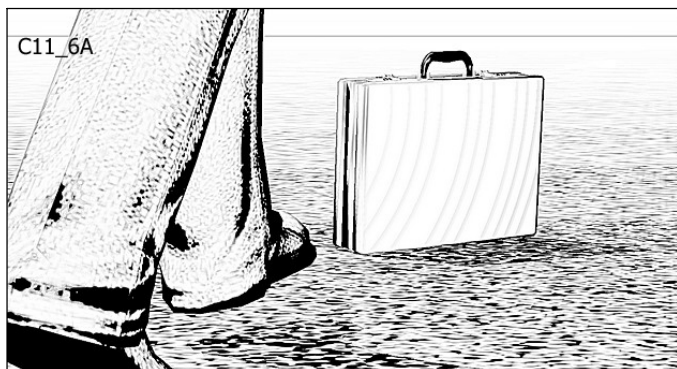
TIAGO
(grita)
Guida!



Ilumina uma MALA de mulher... LONGA FOCAL... é uma MALA DE VIAGEM de mulher (já deteriorada e com AUTOCOLANTES que indicavam uma viagem a ESPANHA).



TIAGO tem um ligeiro ataque de tosse... De súbito, repara em algo caído no chão, ao fundo. Aponta para lá a LANTERNA: é uma MALA DE VIAGEM de mulher (já deteriorada e com AUTOCOLANTES que indicavam uma viagem a ESPANHA).
ALDRABAR DISTÂNCIA SE NECESSÁRIO.



TIAGO caminha (entra em campo) em direcção à MALA... (POV EXPRESSIVO. LENTO DE INÍCIO). LUZ na MALA.



TIAGO abre-a, curioso, e, de entre variados objectos femininos, retira de lá um ESPELHO que pousa no chão, e depois um BILHETE DE IDENTIDADE. Olha-o, atónito: pertencia a uma mulher nascida em 1945... uma sócia de MARGARIDA.
ATENÇÃO GESTOS. RACCORD. SEMPRE A MESMA ORDEM.

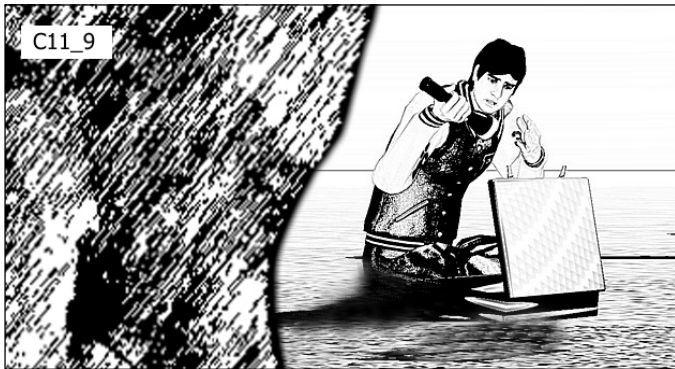
AJUSTE DE CÂMARA (MÃO)



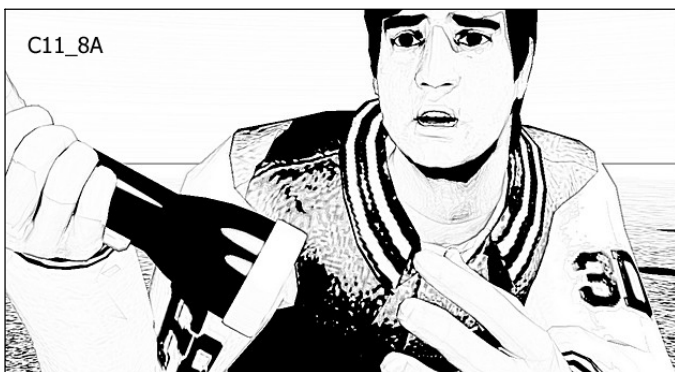
TIAGO abre-a, curioso, e, de entre variados objectos femininos, retira de lá um ESPELHO que pousa no chão, e depois um BILHETE DE IDENTIDADE. Olha-o, atónito: pertencia a uma mulher nascida em 1945... uma sócia de MARGARIDA.

TIAGO
(sussurra)
Incrível, é a cara da Guida!

TIAGO guarda o B.I. no bolso. Vasculha de novo a MALA e retira agora um VESTIDO VERMELHO. Observa-o, confuso...



Alguém o observa, ao fundo da GALERIA.
CÂMARA MÃO, FURTIVA. (é quando ele olha o BI até VESTIDO)



De súbito, ouve-se um GEMIDO DE UM BEBÉ. TIAGO ergue-se, receoso (traz o VESTIDO na mão), e aponta a LANTERNA para o fundo: ninguém. Silêncio...

TIAGO
(baixinho)
Guida?!



De súbito, ouve-se um GEMIDO DE UM BEBÉ. TIAGO ergue-se, receoso (traz o VESTIDO na mão), e aponta a LANTERNA para o fundo: ninguém. Silêncio...

TIAGO
(baixinho)
Guida?!

PODEMOS escondermo-nos ligeiramente. Quando TIAGO suspira e se acalma, vigiamos de novo.



TIAGO acalma-se. Curioso, estende o VESTIDO ao alto, apreciando-lhe o corte...



TIAGO acalma-se. Curioso, estende o VESTIDO ao alto, apreciando-lhe o corte...



De súbito, quando o baixa, assusta-se com a presença de uma MULHER DE VESTIDO BRANCO, imóvel à sua frente (parece Margarida).



De súbito, quando o baixa, assusta-se com a presença de uma MULHER DE VESTIDO BRANCO, imóvel à sua frente (parece Margarida).
Ele foge. Perde o FOCO.



A fantasmagórica MULHER, de lágrimas nos olhos, mostra a TIAGO o vestido branco manchado de sangue na zona do ventre. PAN de correcção. BAIXO e CIMA (POV de TIAGO).



A fantasmagórica MULHER, de lágrimas nos olhos, mostra a TIAGO o vestido branco manchado de sangue na zona do ventre. PAN de correcção. BAIXO e CIMA (POV de TIAGO). MÃOS COM SANGUE.



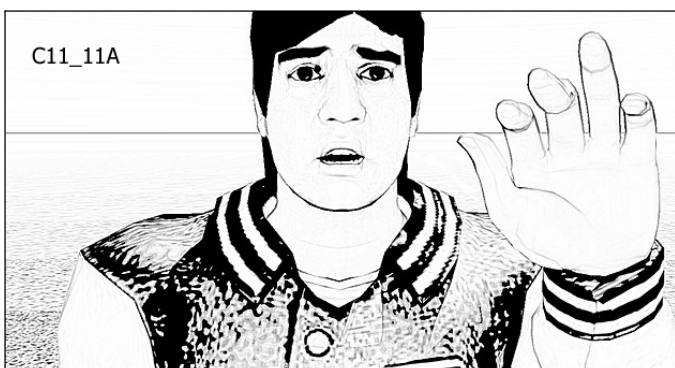
Horrorizado, TIAGO foge até à entrada da GALERIA. PARTE DA MALA (desfocada) em 1 plano.



Vemo-lo ao fundo, a tossir encostado à parede. (CUT: ele entra em campo)



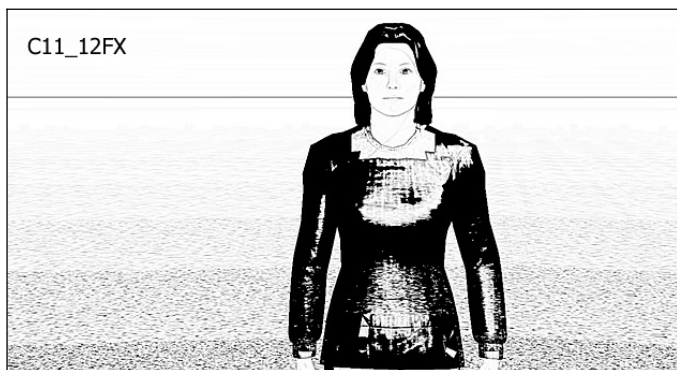
Vemo-lo ao fundo, a tossir encostado à parede. No ESPELHO pousado no chão, à nossa frente (FOCO), surge o reflexo da MULHER... Neste instante, ouve-se o CHORO DO BEBÉ... (a MULHER dá uns passos em frente e pára, quando fica enquadrada no espelho). FAZER EM PÓS_PRODUÇÃO. FOCO de novo para ele, ao fundo.



Estamos junto de TIAGO que sofre um forte ataque de tosse, incapaz de respirar... Alguém parece aproximar-se dele (o CHORO é cada vez mais audível)... ele volta-se para nós (para a MULHER?), em pânico... (estende a mão, num misto de protecção e querer tocar-lhe). Desmaia. CUT.



Estamos junto ao ESPELHO (FOCO). Ao fundo (DESFOCADO), vemos TIAGO desmaiar. O REFLEXO DA MULHER desaparece.



Plano para trucagem (espelho) do FANTASMA (dá um passo e pára)...

cena 12



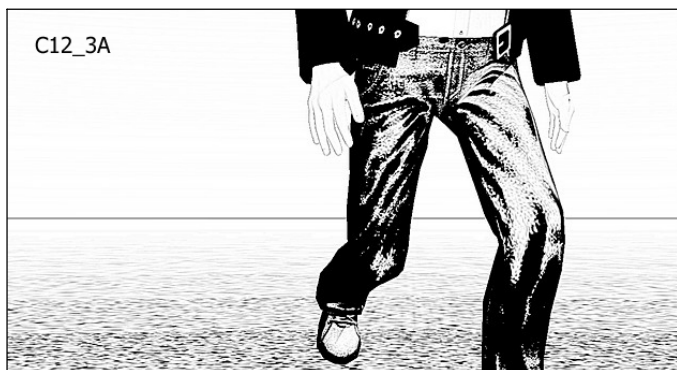
EXT. SERRA (PENEDOS) - DIA (TARDE)
MARGARIDA corre aos tropeções, vinda dos PENEDOS (POV).
CÂMARA MÃO atrás dela.



MARGARIDA corre aos tropeções, vinda dos PENEDOS (POV).
STEADY (movimento expressivo) recuando...



MARGARIDA corre aos tropeções, vinda dos PENEDOS (POV). Saímos ligeiramente de trás de pedra (desfocada)...



MARGARIDA corre aos tropeções, vinda dos PENEDOS (POV). Passa por nós, saindo de campo.



Pára próximo de uma PEDRA (traz o TELEMÓVEL no ouvido). GANHA O FOCO.

MARGARIDA (virada para a PEDRA) Senhor, não encontro a parideira! Ajude-me, por favor! O meu marido está lá dentro sozinho!

MARGARIDA Não vale a pena fingir que não ouve. Eu sei que está aí! (tenta nova chamada. Sussurra)... Atende, Tiago, por favor!

MARGARIDA Vai deixar morrer mais um na parideira? (silêncio)... COBARDE!

AFASTA-SE (PERDE O FOCO).



Silêncio... MARGARIDA olha um PENEDO. O CRISTO preso ao CAJADO está OS. ELA ENTRA EM CAMPO E PÁRA UM POUCO À NOSSA FRENTE (?)



ELA PARECE TER REPARADO EM ALGO (CRISTO).

MARGARIDA
(virada para a PEDRA) Senhor, não encontro a parideira!
Ajude-me, por favor! O meu marido está lá dentro sozinho!

MARGARIDA
Não vale a pena fingir que não ouve. Eu sei que está aí!
(tenta nova chamada. Sussurra)... Atende, Tiago, por favor!

MARGARIDA
Vai deixar morrer mais um na parideira? (silêncio)...
COBARDE!



Furiosa, MARGARIDA afasta-se, correndo na direcção dos PENEDOS. PAN para o CRISTO... Descemos até...



Descemos até... ao VELHO que nos olha, sério.

VELHO
A gruta é das mulheres, senhora. Vai ver que a encontra.

cena 13

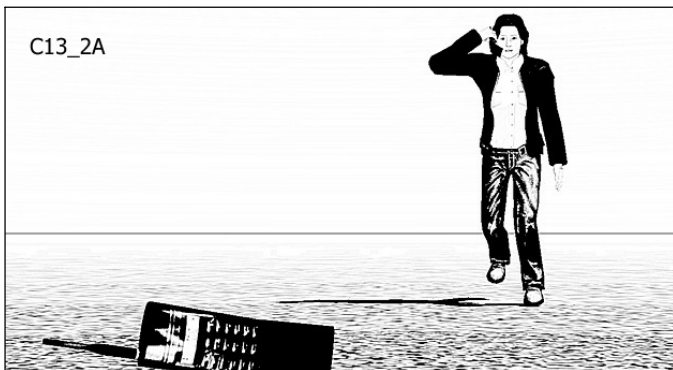


EXT. SERRA (PAREDE DE ROCHAS) - DIA
(ENTARDECER)

Estamos junto do TELEMÓVEL de TIAGO caído no chão que tocava. MARGARIDA entra em campo a correr, ao fundo, e aproxima-se do TELEMÓVEL que apanha (era ela quem ligava). GANHA O FOCO. OUVES-SE TELEMÓVEL



Estamos junto do TELEMÓVEL de TIAGO caído no chão que tocava. MARGARIDA entra em campo a correr, ao fundo, e aproxima-se do TELEMÓVEL que apanha (era ela quem ligava).
PAN OU SLIDER FAZ SURGIR TELEMÓVEL QUE TOCAVA.



Estamos junto do TELEMÓVEL de TIAGO caído no chão que tocava. MARGARIDA entra em campo a correr, ao fundo, e aproxima-se do TELEMÓVEL que apanha (era ela quem ligava).



Estamos junto do TELEMÓVEL de TIAGO caído no chão que tocava. MARGARIDA entra em campo a correr, ao fundo, e aproxima-se do TELEMÓVEL que apanha (era ela quem ligava).



Estamos junto do TELEMÓVEL de TIAGO caído no chão que tocava. MARGARIDA entra em campo a correr, ao fundo, e aproxima-se do TELEMÓVEL que apanha (era ela quem ligava).



MARGARIDA ergue-se, desesperada (desliga o TELEMÓVEL). Olha a PAREDE DE ROCHAS, à sua frente. ENTRA EM CAMPO.

MARGARIDA
(grita)
Tiago! (histérica) Tiago!



MARGARIDA ergue-se, desesperada (desliga o TELEMÓVEL). Olha a PAREDE DE ROCHAS, à sua frente. ESPREITAMOS...

MARGARIDA
(grita)
Tiago! (histérica) Tiago!



MARGARIDA ergue-se, desesperada (desliga o TELEMÓVEL). Olha a PAREDE DE ROCHAS, à sua frente.

MARGARIDA
(grita)
Tiago! (histérica) Tiago!

DEIXAR PLANO ATÉ ELA DEIXAR-SE CAIR.
TALVEZ SLIDER POR TRÁS DE ROCHA PEQUENA.



Deixa-se cair de joelhos, cansada. As lágrimas começam a escorrer-lhe pela face...



Ansiosa, destapa a barriga e aperta-a, furiosa, simulando uma gravidez.
CÂMARA MÃO. PRÓXIMA COM CORRECÇÕES DE FOCO E ENQUADRAMENTO.

MARGARIDA
Desculpa mãe...



Ansiosa, destapa a barriga e aperta-a, furiosa, simulando uma gravidez. PAN E SEM PAN (DUAS OPÇÕES)

MARGARIDA
Desculpa mãe...



De súbito, sopra um vento estranho vindo da PAREDE DE ROCHAS (OS), fazendo os seus cabelos esvoaçarem. MARGARIDA olha surpresa para algo à sua frente (OS).

VENTO CONSTANTE. PODE USAR-SE GERADOR. VENTOINHA. Folhas soltas entram em campo. CHARRIOT lento até ela.

cena 14



INT. GRUTA - DIA (ANOITECER)
TIAGO abre os olhos, ainda tonto... Assusta-se ao ver o vestido da MULHER DE BRANCO... Mas afinal era MARGARIDA.
FOCO pode ser irregular.



TIAGO abre os olhos, ainda tonto... Assusta-se ao ver o vestido da MULHER DE BRANCO... Mas afinal era MARGARIDA.
JOGAR COM LUZ QUE VARIA PARA DISFARÇAR ALUCINAÇÃO DE VESTIDO BRANCO.



TIAGO abre os olhos, ainda tonto... Assusta-se ao ver o vestido da MULHER DE BRANCO... Mas afinal era MARGARIDA.



TIAGO abre os olhos, ainda tonto... Assusta-se ao ver o vestido da MULHER DE BRANCO... Mas afinal era MARGARIDA.

MARGARIDA
(ajuda-o a levantar-se) Calma Tiago, Sou eu. Desmaiaste. Já te tiro daqui.

TIAGO
(recusa a ajuda)
Deixaste-me aqui sozinho, Guida?

MARGARIDA
Não devias ter entrado. Este sítio não é para ti.

TIAGO
Tu já não gostas de mim?

MARGARIDA
(abraça-o) Gosto, Tiago. Gosto muito! (abana-o) Não vês que é a parideira a pôr-nos à prova!



MARGARIDA
(ajuda-o a levantar-se) Calma Tiago, Sou eu. Desmaiaste. Já te tiro daqui.

TIAGO
(recusa a ajuda)
Deixaste-me aqui sozinho, Guida?

MARGARIDA
Não devias ter entrado. Este sítio não é para ti.

TIAGO
Tu já não gostas de mim?

MARGARIDA
(abraça-o) Gosto, Tiago. Gosto muito! (abana-o) Não vês que é a parideira a pôr-nos à prova!



TIAGO evita-a, desviando o rosto.



MARGARIDA
(ergue-se)
Pára, Tiago! Tiveste uma alucinação!

ELA ROMPE O ENQUADRAMENTO.



TIAGO levanta-se e entrega-lhe o B.I. MARGARIDA observa-o, perplexa. TIAGO aponta a LANTERNA na direcção da MALA.

TIAGO
Encontrei-o na mala dela.



TIAGO levanta-se e entrega-lhe o B.I. MARGARIDA observa-o, perplexa. TIAGO aponta a LANTERNA na direcção da MALA.

TIAGO
Encontrei-o na mala dela.



Ao deslocar o foco para lá, TIAGO ilumina em cheio a MÁSCARA de um CARETO (O DIABO) que remexia o VESTIDO VERMELHO, junto à MALA.



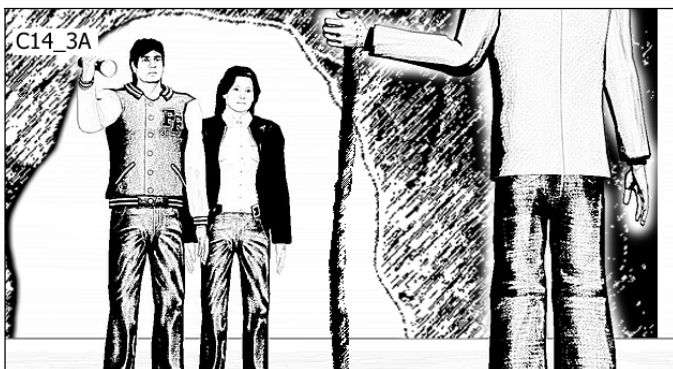
Ao deslocar o foco para lá, TIAGO ilumina em cheio a MÁSCARA de um CARETO (O DIABO) que remexia o VESTIDO VERMELHO, junto à MALA.
VULTO MEXE NO VESTIDO VERMELHO.



Ao deslocar o foco para lá, TIAGO ilumina em cheio a MÁSCARA de um CARETO (O DIABO) que remexia o VESTIDO VERMELHO, junto à MALA. O VULTO AO BAIXAR O VESTIDO, DEIXA A DESCOBERTO O ROSTO TAPADO COM MÁSCARA.



MARGARIDA esconde-se atrás do marido, assustada (pormenor da mão sobre o ombro dele). TIAGO APONTA LANTERNA PARA LÁ. Depois percebem que era o VELHO e acalmam-se.



O vulto aproxima-se do casal (traz o VESTIDO sobre o ombro). Percebemos que é o VELHO, pois vem apoiado no CAJADO.



MARGARIDA esconde-se atrás do marido, assustada (pormenor da mão sobre o ombro dele). PLANOS podem perder foco. Pormenores. Mão. Rostos. Olhos...



MARGARIDA esconde-se atrás do marido, assustada (pormenor da mão sobre o ombro dele). PLANOS podem perder foco. Pormenores. Mão. Rostos. Olhos...



Ela afasta-se de TIAGO (sente o toque da mão, pois ia procurar tocar na dela)...



O VELHO entra em campo.

VELHO
(tira a MÁSCARA)
Não se assuste, senhora, sou eu.

MARGARIDA
(aproximara-se)
Afinal sempre veio (mostra-lhe o B.I.)... É a sua esposa?

O VELHO pega no B.I. e olha-o, surpreso... De repente, desata às gargalhadas, como um louco.

VELHO
Era para aqui que a puta vinha foder com ele! Queria emprenhar fosse de que maneira fosse! (suspira)... Pobre coitada!

O casal entreolha-se, sério e em silêncio...

MARGARIDA
O que lhe aconteceu?

VELHO
Cismava tanto em ter um filho que arranjou um amante... (rancor) Ela é que deve estar a rir-se!

TIAGO
Quem?



O VELHO entra em campo. Atenção ao FOCO e atenção à reacção de TIAGO (sempre importante, mesmo quando desfocada a imagem).

VELHO
(tira a MÁSCARA)
Não se assuste, senhora, sou eu.

MARGARIDA
(aproximara-se)
Final sempre veio (mostra-lhe o B.I.)... É a sua esposa?

O VELHO pega no B.I. e olha-o, surpreso... De repente, desata às gargalhadas, como um louco.

VELHO
Era para aqui que a puta vinha foder com ele! Queria empenhar fosse de que maneira fosse! (suspira)... Pobre coitada!

O casal entreolha-se, sério e em silêncio...

MARGARIDA
O que lhe aconteceu?

VELHO
Cismava tanto em ter um filho que arranjou um amante... (rancor) Ela é que deve estar a rir-se!

TIAGO
Quem?

Quando o VELHO se baixa.. reacção do casal que se entreolha.



VELHO
(senta-se)
A parideira, homem! Tirou-me a mulher, não me deu um filho e ainda me sujou o nome!



TIAGO
(baixa-se, incrédulo)
Você matou-a!

VELHO
(furioso)
Foi a parideira! É ela quem decide quem morre e quem nasce! (suspira) Naquela noite calhou-lhe a ela...

O VELHO acende a GAMBIARRA. TIAGO ergue-se.



TIAGO
(baixa-se, incrédulo)
Você matou-a!

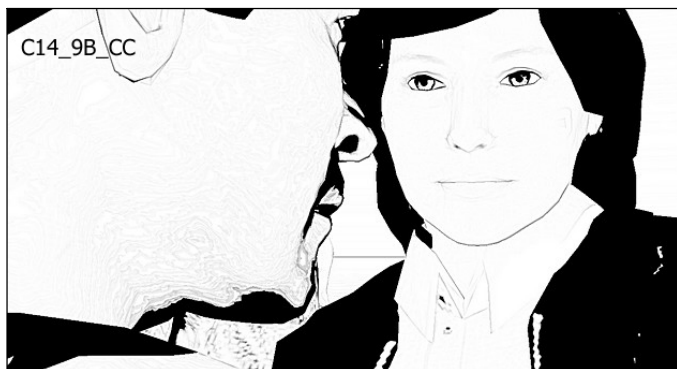
VELHO
(furioso)
Foi a parideira! É ela quem decide quem morre e quem nasce! (suspira) Naquela noite calhou-lhe a ela...

O VELHO acende a GAMBIARRA.



TIAGO ergue-se e gesticula para a MULHER, aludindo que o VELHO enlouquecera.

TIAGO
Anda, vamos embora daqui. MARGARIDA hesita. Olha o VELHO e baixa-se



MARGARIDA
(baixa-se)
Venha connosco. Vamos fazer uma fogueira. Sempre dorme mais quente!

VELHO
(enrola-se numa MANTA)
Durmo na parideira. Não se preocupe.

ELA ERGUE-SE



MARGARIDA
(baixa-se)
Venha connosco. Vamos fazer uma fogueira. Sempre dorme mais quente!

VELHO
(enrola-se numa MANTA)
Durmo na parideira. Não se preocupe.

ELA ergue-se.



TIAGO
(hesitante)
Sabe que ouvi cá dentro o choro de um bebé?



MARGARIDA
(ergue-se, saturada)
Tiago...



VELHO
(tira a rolha da GARRAFA)
É o que contam as mulheres que engravidam...

VELHO
É que às vezes... (bebe gole da GARRAFA) a culpa é mais do homem!

VELHO
(tira e pousa o chapéu)
Não se preocupe, senhora, a parideira vai dar-lhe a sua menina!



TIAGO
(censura-a)
Não devia ser ela a ouvir?!

TIAGO acusa as palavras do VELHO. Afasta-se, cabisbaixo... MARGARIDA segue-o com o olhar, preocupada.



TIAGO acusa as palavras do VELHO. Afasta-se, cabisbaixo... MARGARIDA segue-o com o olhar, preocupada.



MARGARIDA ainda se volta para o VELHO, ansiosa... depois afasta-se em direcção ao marido...



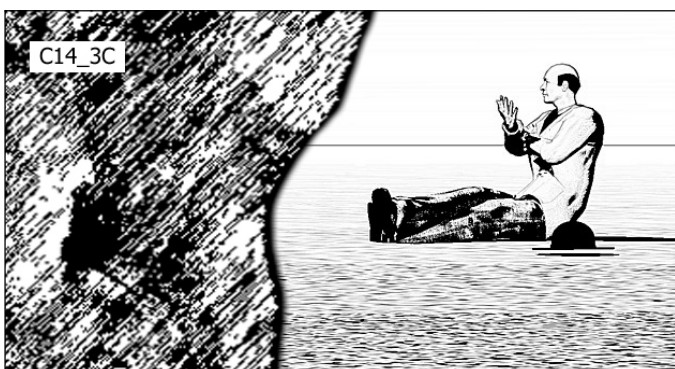
... mas depois, caminha ao encontro de TIAGO. O casal abraça-se e afasta-se de mãos dadas, na direcção da saída da GRUTA.



... mas depois, caminha ao encontro de TIAGO. O casal abraça-se e afasta-se de mãos dadas, na direcção da saída da GRUTA. FOCO NELES. SAEM DE CAMPO.



O VELHO aprecia-os. Sorri, tímido. Suspira, triste e nostálgico... Entretanto, o VELHO olha o B.I., sério.



Alguém o observa, escondido no fundo da GALERIA... De súbito, o CHORO DO BEBÉ. Câmara mão espreita...



De imediato, o VELHO ergue-se de pé e aponta o FACÃO na nossa direcção, ofuscando-nos com a GAMBIARRA. ROMPE ENQUADRAMENTO. TREME. CUT quando nos ofusca.

cena 15



EXT. SERRA (PENEDOS) - NOITE
Estamos junto à TENDA, armada próxima dos PENEDOS.
Coberto por uma MANTA, o casal aquece-se numa
FOGUEIRA.
CHARRIOT CIRCULAR, saíndo de trás de pedra
desfocada (parcialmente).



TIAGO olha-a. Ela está alheada. Ele espera. hesita...

TIAGO
O que aprendeste com a parideira, Guida?

MARGARIDA
A saber esperar.

TIAGO
Só isso?

MARGARIDA acena com a cabeça, emitindo um som afirmativo.

TIAGO
(leva à boca a CIGARRILHA)
Sabes, Guida, às vezes não te consigo entender!

MARGARIDA tira-lhe a CIGARRILHA da boca e atira-a para a FOGUEIRA. TIAGO vai reclamar...

MARGARIDA
Entenderás quando deixares de procurar respostas.

MARGARIDA tira-lhe a CIGARRILHA da boca e atira-a para a FOGUEIRA. TIAGO vai reclamar...



TIAGO
O que aprendeste com a parideira, Guida?

MARGARIDA
A saber esperar.

TIAGO
Só isso?

MARGARIDA acena com a cabeça, emitindo um som afirmativo.

TIAGO
(leva à boca a CIGARRILHA)
Sabes, Guida, às vezes não te consigo entender!

MARGARIDA
Entenderás quando deixares de procurar respostas.

MARGARIDA tira-lhe a CIGARRILHA da boca e atira-a para a FOGUEIRA. TIAGO vai reclamar...



MARGARIDA tira-lhe a CIGARRILHA da boca e atira-a para a FOGUEIRA. TIAGO vai reclamar...



... Mas MARGARIDA abraça-o, rindo.



TIAGO afaga-lhe o cabelo, pensativo (FLASH DO ROSTO DA MULHER DE BRANCO).



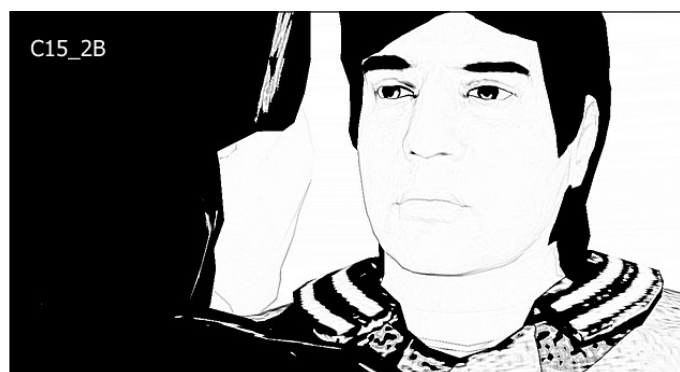
MARGARIDA
Estou com pena do velhote... (afasta o marido) Não é melhor ir ver se ele está bem?

TIAGO
Deixa-o. Tem contas a ajustar com a parideira.

MARGARIDA
Achas mesmo que ele a matou?

TIAGO
(entrega-lhe a MOLDURA)
Para que alguém nasça é preciso que alguém morra...

MARGARIDA agarra a MOLDURA, aliviada por a recuperar. Olha a FOTOGRAFIA DA MÃE (tem lágrimas a escorrer na face).



C15_2B

MARGARIDA
Estou com pena do velhote... (afasta o marido) Não é melhor ir ver se ele está bem?

TIAGO
Deixa-o. Tem contas a ajustar com a parideira.

MARGARIDA
Achas mesmo que ele a matou?

TIAGO
(entrega-lhe a MOLDURA)
Para que alguém nasça é preciso que alguém morra...

MARGARIDA agarra a MOLDURA, aliviada por a recuperar. Olha a FOTOGRAFIA DA MÃE (tem lágrimas a escorrer na face).



C15_4

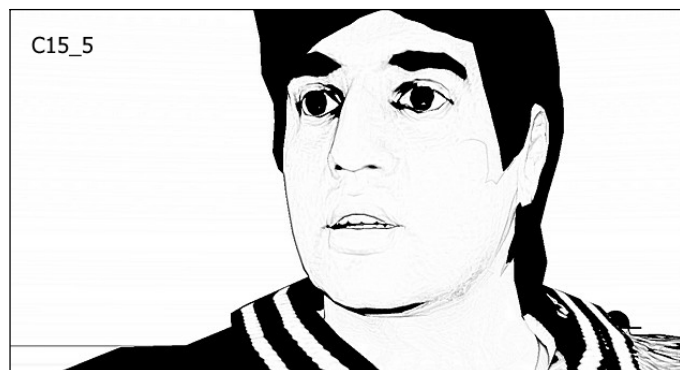
Beija TIAGO nos lábios, apaixonada.

PAN DE CORRECÇÃO. PLANO FECHADO. BEIJO inocente e hesitante (como se fosse a primeira vez e não dessem há muito tempo).. mas depois divertido e apaixonado.



C15_1B

Encontramo-nos junto à FOGUEIRA. Ao fundo, "envolto" pelas chamas, vemos o casal que se beija. SLIDER LENTO



C15_5

De súbito, ouve-se um GRITO (do VELHO?), distante. TIAGO ergue o rosto.

TIAGO
Shiu! (levanta-se) Ouviste!?

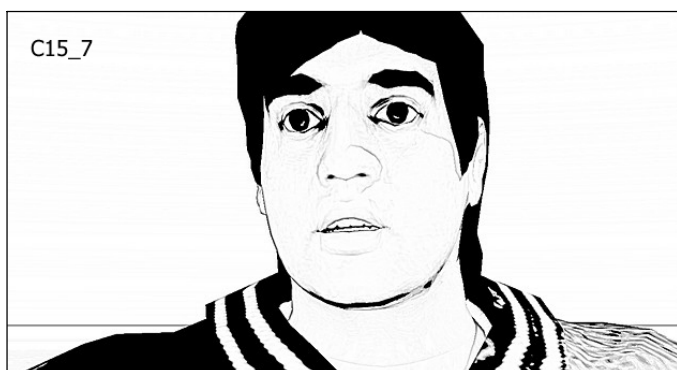
CORRECÇÃO DE CÂMARA.



TIAGO aproxima-se dos PENEDOS, cauteloso...
SLIDER passando por detrás de rocha pequena.



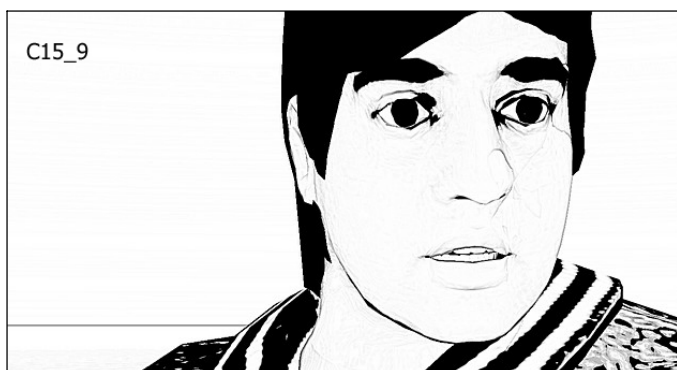
TIAGO aproxima-se dos PENEDOS, cauteloso...



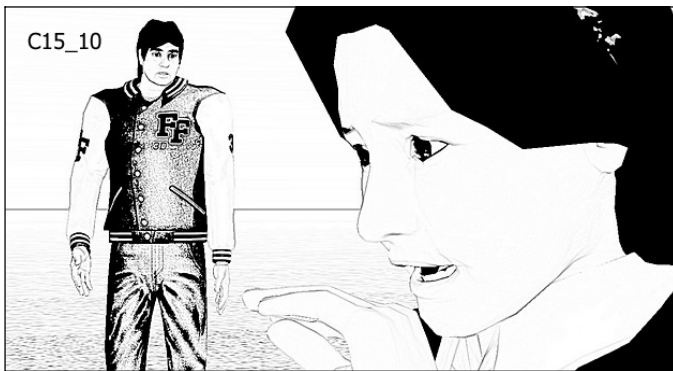
Pára em campo, ganhando FOCO. Ouve-se o CHORO DO BEBÉ, distante.



POV FURTIVO (talvez com movimento de espreitar).
TIAGO entra em campo, ganhando o foco. Olha-nos admirado. Ouve-se o CHORO DO BEBÉ, distante.



Confuso, ele volta-se para MARGARIDA... que vomitava.



Confuso, ele volta-se para MARGARIDA... que vomitava.

TIAGO

Guida! (corre para ela e dá-lhe um lenço) Estás bem?



Confuso, ele volta-se para MARGARIDA... que vomitava.

TIAGO

Guida! (corre para ela e dá-lhe um lenço) Estás bem?

MARGARIDA

(limpa a boca)

Estou. Foi só um pequeno enjojo. (ansiosa) Eu também ouvi o choro, Tiago! (lágrimas nos olhos) Eu ouvi o choro do bebé!

TIAGO olha-a, confuso. Olha depois para o sítio de onde ouvira o som. MARGARIDA conduz a mão do marido até à sua barriga. Sorri-lhe, emocionada. TIAGO abraça-a, gritando vitorioso.



TIAGO

Guida! (corre para ela e dá-lhe um lenço) Estás bem?

MARGARIDA

(limpa a boca)

Estou. Foi só um pequeno enjojo. (ansiosa) Eu também ouvi o choro, Tiago! (lágrimas nos olhos) Eu ouvi o choro do bebé!

TIAGO olha-a, confuso. Olha depois para o sítio de onde ouvira o som. MARGARIDA conduz a mão do marido até à sua barriga. Sorri-lhe, emocionada. TIAGO abraça-a, gritando vitorioso.

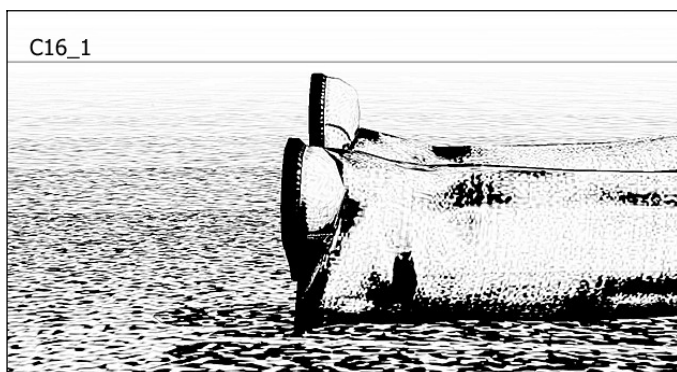


Encontramo-nos atrás da FOGUEIRA. Ao fundo, focado, vemos o par abraçado. Ele berra, vitorioso. Abraço fogueiro e apaixonado.

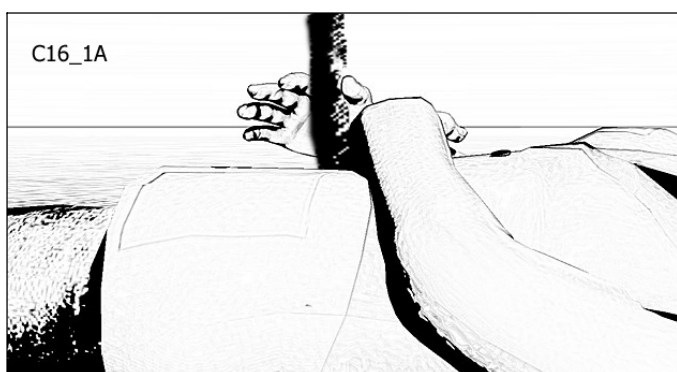


Encontramo-nos atrás da FOGUEIRA. Ao fundo, focado, vemos o par abraçado. O foco muda para as CHAMAS. GRUA. descemos e chamas tapam casal (que "arde")

cena 16



No chão da GRUTA, junto ao CAJADO, está a GAMBIARRA que vai falhando... Deslocamo-nos lateralmente, lentos, ao longo do... cadáver do VELHO, deitado de costas... MOVIMENTO SUAVE. CAJADO ESTÁ NO CHÃO.



... depois, até ao FACÃO enterrado no seu peito ensanguentado (ficou com as mãos agarradas ao punho)... SANGUE NAS MÃOS.



... paramos no seu rosto, coberto pela MÁSCARA DO CARETO (virada para nós)... A GAMBIARRA apaga-se (OS). NEGRO NA IMAGEM.