

Filipe Manuel Oliveira Carvalho

PRETÉRITO MAIS-QUE-PERFEITO

Trabalho de Projeto
Mestrado em Realização – Cinema e Televisão

JULHO, 2024

Filipe Manuel Oliveira Carvalho

PRETÉRITO MAIS-QUE-PERFEITO

Trabalho de Projeto apresentado para cumprimento dos requisitos necessários à obtenção do grau de Mestre em Realização – Cinema e Televisão realizado sob a orientação científica de Henrique Muga e coorientação de João Tabarra.

Declaro que esta(e) Dissertação / Trabalho de Projecto é o resultado da minha investigação pessoal e independente. O seu conteúdo é original e todas as fontes consultadas estão devidamente mencionadas no texto, nas notas e na bibliografia.

O candidato,

Filipe Manuel Oliveira Carvalho

Porto, de de

Declaro que esta Dissertação / Relatório / Tese se encontra em condições de ser apreciada (o) pelo júri a designar.

O(A) orientador(a),

Henrique António Rufz

Porto, 26 de julho de 2024

AGRADECIMENTOS

É sempre necessário, ao longo da vida, agradecer às pessoas que de perto a acompanham, seja nos bons ou nos maus momentos. Essas pessoas são as que mais importam no final.

Antes de tudo, agradeço e dedico este filme à Sofia, sem ela o produto final deste projeto teria sido demasiado diferente do que devia ser. A ela, este filme também pertence.

Aos professores João Tabarra e Henrique Muga pelo acompanhamento incansável que fizeram durante este percurso incrivelmente longo e trabalhoso. Obrigado pela compreensão e dedicação que deram ao projeto mesmo com as adversidades que fomos encontrando ao longo do caminho.

Aos meus pais e ao Pedro, por estarem sempre presentes e nunca duvidarem das minhas escolhas, que por vezes pareceram erradas, sendo que algumas ainda o são.

Ao Emanuel por tudo e especialmente por aquele dia de filmagens onde o sol e o calor não perdoaram, passado em Vila de Conde e de onde nenhuma filmagens ficaram.

Por último, a todas as pessoas que foram aparecendo ao longo destes meses de trabalho que, de certa forma, ajudaram, agradeço também.

RESUMO

Pretérito Mais-Que-Perfeito

Filipe Carvalho

PALAVRAS-CHAVE: Tempo, Espaço-Tempo, Imagem

RESUMO

Este trabalho de projeto explora a complexidade do tempo e da imagem em movimento. Através de uma investigação que aborda questões fundamentais sobre a imagem contemporânea, a imagem-movimento, o cinema, a fotografia e o tempo. O projeto desenvolveu-se a partir de uma descoberta casual de uma ruína num bosque, um local aleatório que se revelou como o certo. A partir dessa descoberta, iniciou-se um registo sistemático das transformações do local, documentando luz, natureza e “decadência” (morte e regeneração).

A filosofia de Henri Bergson sobre a duração e os conceitos de imagem-movimento e imagem-tempo de Gilles Deleuze, a base para analisar como o tempo é representado e manipulado no cinema. A influência de Andrei Tarkovsky e a sua abordagem a estes temas no livro *Esculpir no Tempo* também é discutida, destacando aqui como o tempo no cinema deve refletir a experiência humana.

O filme *Pretérito Mais-Que-Perfeito* encontrou nas investigações e matérias destes autores, um campo de possibilidades e zonas de interesse que considero terem sido fundamentais durante todo o processo.

A escolha do local e da câmara, bem como a decisão de não seguir um guião rígido, permitiram uma narrativa fluida e orgânica. A abordagem intimista e a presença mínima de pessoas no local criaram um ambiente propício para capturar a essência do momento.

A edição foi crucial para o desenvolvimento da narrativa, permitindo a exploração do tempo e do espaço, encontrando profundidades e tensões que imprimem dinâmicas e ritmos na receção no trabalho final. Este projeto é, portanto, um estudo sobre a interseção entre cinema, tempo e imagem, convidando os espectadores a uma experiência visual rica e reflexiva.

OBJECTIVO DA DISSERTAÇÃO/TRABALHO DE PROJECTO

O filme *Pretérito Mais-Que-Perfeito* tem como objetivo explorar a relação entre tempo e imagem no cinema. Questionando convenções de cariz linear, a receção das imagens e a possibilidade de produção das mesmas no contemporâneo, olhar e sermos olhados pelas imagens, questionar e sermos questionados.

ÍNDICE

Introdução	8
1. Tempo da Imagem em Movimento	10
1.1. Desenvolvimento Histórico do Tempo em Imagem em Movimento	10
1.2. Perspectivas Teóricas	12
1.3. O Cinema de James Benning: Uma Abordagem Contemplativa ao Tempo	15
1.4. O Cinema de Peter Hutton: Poesia Visual do Tempo	16
2. Reaprender a Observar/Assistir/Olhar	17
2.1. A Filosofia da Observação	17
3. Referências Cinematográficas	19
3.1. <i>Unexpected Guests</i> , Deborah Stratman	19
3.2. <i>Two Cabins</i> , James Benning	20
3.3. <i>Landscape (For Maron)</i> , Peter Hutton	21
3.4. <i>Paris, Texas</i> , Wim Wenders	23
4. <i>Pretérito Mais-Que-Perfeito</i>	25
5. As Fases de Produção de <i>Pretérito Mais-Que-Perfeito</i>	31
5.1. Pré-Produção	31
5.2. Realização	32
5.3. Pós-Produção	33
Conclusão	35
Referências Bibliográficas	36
Referências Cinematográficas	37

Introdução

Num primeiro momento e no decorrer da minha investigação, que iniciei há cerca de um ano, sobre possibilidades e campos de interesse pessoais dentro do cinema e das imagens em movimento, figuraram-se as minhas questões pessoais sobre a imagem contemporânea, a imagem-movimento, o cinema, a fotografia e o tempo. O tempo que vive do espaço, o espaço que vive do tempo, o espaço e o tempo na imagem. Qual é o tempo de uma imagem? Quanto tempo tem uma ação? O que é a ação? E outras questões foram surgindo com o avançar dos dias de investigação.

Numa visita, que vou chamar de casual, quase como uma caminhada ou algo que até posso chamar de repérage não preparada nem predefinida, fui ao encontro de um campo de onde surgiu uma ruína, um bosque, sem dúvida um silêncio, ou seja, todas as condições que nesse momento, para mim, se revelaram o local "certo".

Trabalhei, de forma sistemática, num registo dessas ruínas, das mudanças que encontrei, da natureza, a decadência, o orgânico, as transformações ao longo do dia, a luz, as condições atmosféricas. Não diria de uma forma documental, mas numa atitude de quem documenta e grava para um arquivo sem destino.

Voltando ao local, com o intuito de voltar a filmar determinadas situações, ângulos, procurar outros pontos de fuga e aumentar o campo de registos nesse território, surgiu outro lado, outra "história" que se iniciou e foi ocupando o espaço desta investigação porque, simplesmente, ocorreu enquanto a câmara registava, tal como num dos princípios da fotografia – a câmara "vê" (captura/regista) aquilo que o humano não alcança.

É dessas histórias e registos que trata este filme.

*"All things mellow in the mind,
A sleight of hand, a trick of time.
And even our great love will fade.
So we'll be strangers in the grave.*

*That's why this moment is so dear.
I kiss your lips and we are here.
So let's hold tight and touch and feel.
For this instant we are real."*

(Duane Michals, 1986)

1. Tempo da imagem em movimento

O tempo é um elemento fundamental na imagem em movimento e em tudo, se optarmos por uma via mais filosófica - o tempo controla a vida e a vida controla o tempo.

O tempo na imagem em movimento é uma discussão que se confunde com o cinema em si e a discussão da imagem, do político, do contemporâneo, do histórico, da distorção, da ficção, do registo, do "fabrico", da ideia (falsa) de verdade. Faz sentido, portanto, abordar estas estruturas teóricas e práticas daquilo que podemos chamar de manipulação do tempo no cinema.

1.1. Desenvolvimento Histórico do Tempo na Imagem em Movimento

A imagem em movimento, manipulação do tempo e do real.

O fotógrafo Eadweard Muybridge e o cientista e cronofotógrafo Étienne-Jules Marey, contemporâneos do final do século XIX, criaram trabalhos e estudos essenciais para o conhecimento da temática da imagem em movimento.

Muybridge ficou conhecido pelo seu trabalho *The Horse in Motion* (1978) (IMG. 2), onde decompôs o movimento do galope de um cavalo numa série de imagens estáticas de forma a compreender visualmente a continuidade temporal dos detalhes desse movimento, algo invisível a olho nu. Usava o zoopraxiscópio, um dispositivo que criava animações com as fotografias captadas, para apresentar os seus resultados.

Paralelamente, Étienne-Jules Marey, desenvolveu a cronofotografia, que ao contrário de Muybridge, utilizava apenas uma única câmara para capturar múltiplas exposições de um sujeito em movimento, fosse ele humano ou animal. (IMG. 3) Através da cronofotografia, Marey conseguia captar vários movimentos ligeiramente sobrepostos numa única imagem.



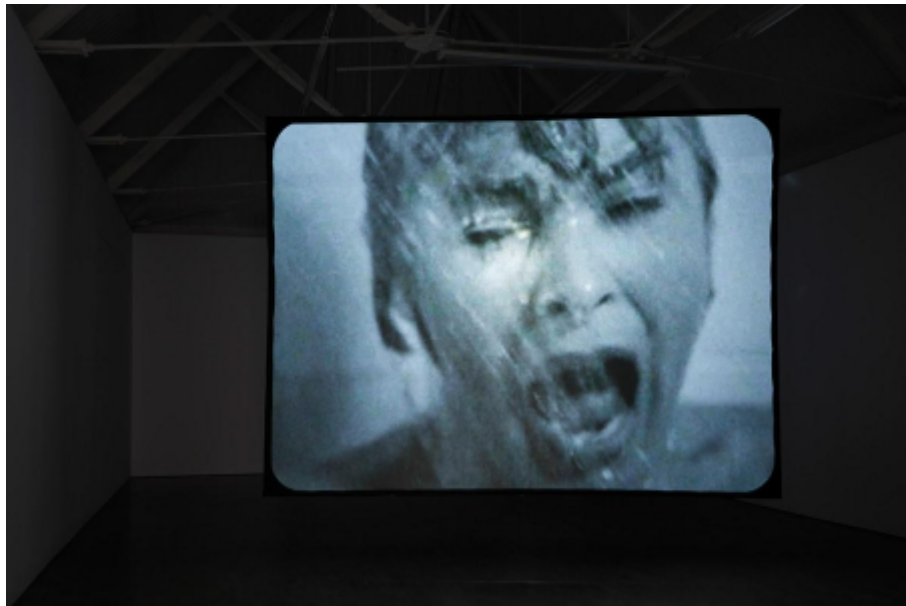
IMG. 1: Eadweard Muybridge, *The Horse in Motion* (1878)



IMG. 2: Étienne-Jules Marey, *The Flight of the Pelican* (1882)

Realizadores pioneiros, como Georges Méliès, fizeram algumas experiências nos primórdios da sétima arte - técnicas como stop-motion - para criar efeitos e ilusões. "O uso inovador de stop-motion e outros efeitos especiais por Méliès deu-nos uma compreensão inicial do potencial do cinema para manipular o tempo" (Manovich, 2001, p. 120). A edição tornou-se essencial desde o primeiro minuto, revolucionando a maneira como o tempo pode ser representado. O trabalho de Edwin S. Porter, particularmente em *The Great Train Robbery* (1903), mostrou o poder da edição para representar ações simultâneas, melhorando a complexidade narrativa - "Em *The Great Train Robbery*, Porter utilizou a edição para mostrar ações simultâneas, demonstrando como a manipulação temporal poderia aumentar a complexidade narrativa" (Bordwell & Thompson, 2010, p. 56).

O aparecimento da edição não só permitiu a compressão e expansão do tempo como também abriu caminho para a narrativa não linear. Alfred Hitchcock, em *Vertigo* (1958), utilizou flashbacks e outras manipulações temporais para criar suspense. "Hitchcock demonstrou como a edição pode ser usada para manipular a percepção temporal do público e intensificar a narrativa" (Spoto, 1992, p. 78). Anos mais tarde, em 1993, Douglas Gordon criou uma instalação onde desacelerou o filme *Psycho* (1960) de vinte e quatro frames por segundo para dois frames por segundo, fazendo com que o filme durasse exatamente vinte e quatro horas. (IMG. 4) "Por mais lendário que *Psycho* seja, esta transformação brinca com a nossa memória e muda a atmosfera do drama tenso para uma espécie de languor ansioso, ao mesmo tempo que revela o impulso irresistível de construir narrativa a partir da simples sucessão de imagens no tempo." (Katrina Brown, 2018)



IMG. 3: Douglas Gordon, *24 Hours Psycho* (1993)

Orson Welles, como mais um exemplo, utilizava o foco e os takes longos para fazer um jogo entre a continuidade temporal e a perspectiva.

1.2. Perspetivas Teóricas

Os trabalhos filosóficos e teóricos influenciaram, também, a compreensão da representação do tempo. Henri Bergson e a sua filosofia do tempo, mais precisamente o conceito *la durée* (traduzido para português como duração), foi importante para a formação das representações cinematográficas do tempo. Bergson argumenta que o tempo é experienciado subjetivamente e continuamente, contrastando com o tempo objetivo dos relógios, por exemplo. Esta foi uma ideia que influenciou realizadores como Andrei Tarkovsky, que enfatizou o "esculpir no tempo" nos seus filmes, focando-se na experiência do tempo ao invés da sua progressão cronológica. "A duração é a progressão contínua do passado que corrói o futuro e incha ao avançar" (Bergson, 2001, p. 58).

Os conceitos de Gilles Deleuze de imagem-movimento e imagem-tempo oferecem ainda outra perspetiva crítica sobre o tempo, o cinema e a correlação entre ambos. Nas suas obras, Deleuze distingue o cinema clássico, aquele que

depende de narrativas lineares e enredos orientados pelo movimento, e o cinema moderno, o que se afasta da narrativa convencional para a exploração do tempo como uma experiência mais fluida e fragmentada. A distinção de Deleuze entre a imagem-movimento e a imagem-tempo sublinha uma mudança na representação cinematográfica, onde o tempo em si se torna num ponto importante. As teorias de Deleuze foram fundamentais na análise de filmes que desafiam as estruturas temporais tradicionais, como os de Jean-Luc Godard e Michelangelo Antonioni.

“Na banalidade quotidiana, a imagem-tempo e mesmo a imagem-movimento tendem a desaparecer em favor de situações puramente óticas, mas estas revelam ligações de um novo tipo, que já não são sensório-motoras e que colocam os sentidos emancipados em relação direta com o tempo. Esta é a extensão muito especial do opsigno: tornar o tempo e o pensamento perceptíveis, torná-los visíveis e sonoros.” (Deleuze, 1989, p.16) O que a imagem-tempo, a imagem cristal revela é o fundamento escondido do tempo, ou seja, a sua diferença em dois jatos, o dos presentes que passam e o dos passados que se conserva.

As perspectivas de Andrei Tarkovsky sobre o tempo cinematográfico também são algo que merece atenção. Tarkovsky, no seu livro “Esculpir no Tempo”, escreve sobre a sua crença no poder do cinema em poder captar e transmitir a passagem do tempo de uma maneira que reflete a experiência humana. Argumenta que o tempo no cinema não deve servir apenas como enredo, mas também deve ser uma parte importante do tecido emocional e filosófico da obra. *Stalker* (1979) (IMG. 4) e *Nostalgia* (1983), ambos filmes do realizador, são exemplos da sua abordagem ao tempo cinematográfico. São obras caracterizadas pelos takes longos e pelo ritmo contemplativo que nos convida, como espectadores, a experienciar o tempo de uma maneira mais íntima - “A imagem cinematográfica é essencialmente a observação do fenómeno que passa no tempo; o tempo torna-se uma entidade palpável, tangível como é na vida”. (Tarkovsky, 1987, p. 58)



IMG. 4: Andrei Tarkovsky, *Stalker* (1979)

1.3. O Cinema de James Benning: Uma Abordagem Contemplativa ao Tempo

James Benning, cineasta norte-americano, trouxe formas diferentes e pessoais de insistir no tempo, questionar e tentar entender o tempo no cinema.

Conhecido pelos seus planos longos e estáticos, Benning, cria, nas suas obras uma experiência meditativa e contemplativa do tempo. São vários os trabalhos que utilizam a duração prolongada para explorar as subtis mudanças na natureza e a passagem do tempo de maneira profunda.

Em *13 Lakes* (2004) (IMG. 5), Benning apresenta treze planos longos, cada um de dez minutos, de diferentes lagos nos Estados Unidos. A duração prolongada de cada take permite que observemos as subtis mudanças na água, luz e ambiente, transformando a observação da paisagem numa experiência temporal. "Benning utiliza a imobilidade e a duração prolongada para transformar a observação da paisagem numa experiência temporal profundamente reflexiva" (MacDonald, 2006, p. 130).

Ten Skies (2004) (IMG. 6), segue uma abordagem similar, com dez planos fixos do céu, cada um de dez minutos. O foco desta vez são as mudanças claras que são possíveis de observar nas nuvens e as alterações na luz do dia-a-dia. É uma maneira de, claramente, nos colocar a contemplar o tempo de uma maneira que raramente é experienciada. Estes filmes exemplificam como a manipulação do tempo pode criar uma experiência cinematográfica contemplativa e meditativa.

Chamo a abordagem de Benning ao tempo como filosófica, ao focar-se na observação minuciosa do mundo natural. Em vez de se concentrar na narrativa tradicional, explora a duração e observa detalhadamente de forma a proporcionar uma experiência totalmente imersiva. "Os filmes de Benning oferecem uma meditação sobre o tempo, onde a duração prolongada de cada plano permite que os espectadores contemplem as mudanças subtis e a beleza do momento presente" (MacDonald, 2006, p. 132).

Ao assistirmos a um filme de Benning, notamos num desacelerar e quase uma obrigação a prestar a atenção aos detalhes que normalmente passariam despercebidos. Esse processo de observação atenta não só altera a nossa percepção do tempo, mas também enriquece a experiência visual, permitindo uma conexão

mais profunda com o que está a ser observado. A abordagem de Benning ao cinema reflete a filosofia de Henri Bergson sobre a duração (anteriormente referida).

“Tenho interesse em explorar as relações espaço-tempo através do cinema. Existe o tempo real e é a forma como percebemos o tempo. O tempo afeta a forma como percebemos o lugar. É daí que me surge a ideia de “olhar e ouvir”. Estou muito atento ao registo do local ao longo do tempo e à forma como isso faz compreender o local. Depois de observar algo durante algum tempo, tornas-te consciente disso de forma diferente. Podia mostrar-te uma fotografia do local, mas isso não te convence, não é a mesma coisa que ver o tempo. Estou muito interessado, agora, em quanto tempo é necessário para compreender o local.” (Benning, 2004)



IMG. 5: James Benning, *Ten Skies* (2004)



IMG. 6: James Benning, *13 Lakes* (2004)

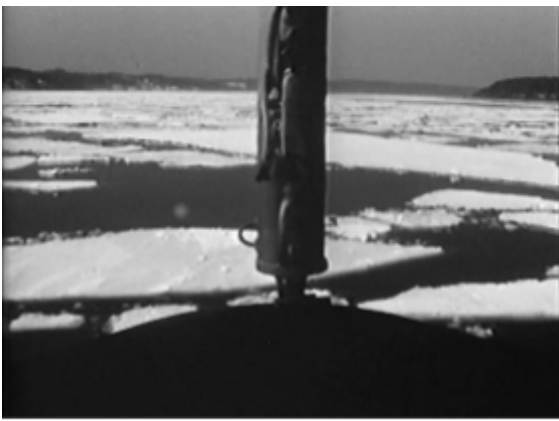
1.4. O Cinema de Peter Hutton: Poesia Visual do Tempo

Peter Hutton foi um realizador experimental, cujas obras exploram a temporalidade através de uma abordagem poética e visualmente rica. Hutton é conhecido pelos seus filmes que retratam paisagens e ambientes urbanos com uma sensibilidade particular para a luz e a composição, tal como Benning. Nos seus filmes, Hutton frequentemente utiliza takes longos e estáticos que convidam os espectadores a uma observação introspectiva do tempo.

Por exemplo, em *Study of a River* (1997) (IMG. 7), Hutton documenta o Rio Hudson em diferentes estações e condições climáticas. Os longos takes capturam o movimento das águas e a mudança das luzes, o filme transmite alguma serenidade sobre a passagem do tempo e a constância da natureza. "Hutton utiliza a imobilidade e a atenção aos detalhes para criar uma experiência cinematográfica

que é ao mesmo tempo contemplativa e visualmente hipnotizante" (Sitney, 2002, p. 180).

Outro exemplo notável é *At Sea* (2007) (IMG. 8), um filme que narra a vida de um navio de carga, desde a sua construção até à sua demolição. "As imagens são compostas com uma precisão quase pictórica e o ritmo lento do filme faz-nos refletir sobre os ciclos de criação e destruição. Através de suas imagens cuidadosamente compostas, Hutton transforma o documentário marítimo numa elegia visual ao tempo e à transitoriedade" (MacDonald, 2012, p. 95).



IMG. 7: Peter Hutton, *Study of a River* (1987)



IMG. 8: Peter Hutton, *At Sea* (2007)

2. Reaprender a Observar/Assistir/Olhar

“Nenhum método ou disciplina suplanta a necessidade de permanecer sempre alerta. O que é o curso da História, filosofia ou poesia, por mais seleccionada que seja, ou a melhor sociedade ou a mais admirável rotina da vida em comparação com a disciplina de olhar incessantemente o que existe para ser visto?” (Thoreau, Henri David, 1854, p.84)

Motivo central ou direi mesmo “dúvida” que tomei como ponto de partida (chegada) na realização deste filme foi perceber até que ponto um plano é “demasiado”.

Há vários motivos para ser “demasiado”, sendo a duração o maior desses motivos, mas até que ponto isso difere de pessoa para pessoa? É claro que nos tempos modernos, onde a velocidade da informação e a constante inundação de estímulos visuais prevalecem, a habilidade de observar profundamente está em declínio. A observação até mesmo de um plano aberto, por mais de trinta segundos torna-se um martírio para alguns. Percebi que é possível aprender, ou reaprender a observar. É possível através do nosso desacelerar e se nos focarmos de forma mais consciente com o mundo ao nosso redor.

Quanto tempo demora um plano, qual o tempo do visual ou do visível, aquele tempo que “existe” até à retina pois tudo o resto opera no cérebro, íntimo, privado, oculto, não observável?

2.1. A Filosofia da Observação

A prática de reaprender a observar está enraizada em várias tradições filosóficas. A fenomenologia, por exemplo, realça a importância da experiência direta e consciente do mundo. Filósofos como Maurice Merleau-Ponty argumentam que a percepção é um processo ativo e envolvente, onde o observador e o observado estão intrinsecamente conectados - "O mundo não é o que eu penso, mas o que eu vivo; eu estou aberto ao mundo, comunico indiretamente com a sua vasta e inesgotável riqueza" (Merleau-Ponty, 1945, p. 17). A percepção não se dá entre o mundo e os olhos, mas entre o mundo e os olhos na cabeça, sobre o corpo, assente no mundo, ou seja, a experiência do mundo é também a experiência do próprio

corpo no espaço; e acrescenta o autor, a obra de arte evidencia a forma como o corpo e o mundo se relacionam; a visão do artista é um nascer continuado, é sempre uma percepção primeira, em constante transformação.

A fenomenologia oferece uma estrutura teórica para entender como a observação atenta pode enriquecer a nossa experiência do mundo. Ao focar na experiência sensorial direta e na imersão no momento presente, criamos uma conexão mais profunda com o que observamos. Esta abordagem vai além da simples visualização passiva. Ao contemplar cada detalhe, há uma reflexão nossa sobre a relação entre o tempo e o espaço.

3. Referências Cinematográficas

Ao longo do processo de investigação, foram várias as referências cinematográficas que fui encontrando, através dos orientadores ou como resultado da investigação levada a cabo durante estes meses. As obras que se seguem, elas também foram investigação e são referências para este trabalho de projeto.

3.1. Unexpected Guests, Deborah Stratman

Pouco tempo depois de começar a investigação do projeto, tive a oportunidade de visitar a exposição *Unexpected Guests*, uma exposição dedicada ao trabalho de Deborah Stratman, na Solar – Galeria de Arte Cinemática. Consistia num conjunto de seis trabalhos (cinco filmes e uma fotografia) numa espécie de retrospectiva da carreira da autora, que estavam expostos ao longo da galeria.

“Várias portas, por onde entram alguns convidados inesperados”, com esta frase se abre a folha de sala da exposição. Há uma relação entre o meu trabalho de projeto e estas palavras. A ruína onde vemos os personagens a coexistir, existe o local e existem os convidados, que são sempre inesperados.

O filme *In Order Not To Be Here* (2002) (IMG. 9) presente nesta exposição, serviu muito como referência para a proposta inicial deste projeto. A ausência de diálogo e a presença mínima de sons naturais ou urbanos no filme, acrescenta uma atmosfera de tensão, onde a imagem ganha densidade temática. Nas cenas onde a única companhia do espectador é o som de passos distantes ou o zumbido de aparelhos eletrónicos, o silêncio transforma-se no protagonista que se esconde. Há, no entanto, vezes em que somos abordados pelo som das transmissões do rádio da polícia e imagens infravermelho das câmaras de vigilância. Havendo um contraste de tensões sonoras ao longo do filme. Contraste esse que existe nas imagens, quando o medo da monotonia “explode” em imagens verde-granuladas de um helicóptero. Estas cenas são encenadas por Stratman, apesar de não parecerem. As paisagens suburbanas e empresariais “abandonadas”, revela-nos o vazio peculiar do Século XXI gerado pela nossa fé coletiva na segurança e tecnologia.



IMG. 9: Deborah Stratman, *In Order Not to Be Here* (2002)

3.2. *Two Cabins*, James Benning

O filme *Two Cabins* (2011) (IMG. 11), de James Benning, é uma obra que se debruça sobre a vida em duas cabanas: uma inspirada em Henry David Thoreau, autor de *Walden*, e outra em Ted Kaczynski, o *Unabomber*. Há uma temporalidade própria neste filme e na obra de Benning (como referido anteriormente).

O tempo é um elemento crucial em *Two Cabins*. Como em todos os filmes de Benning, a duração dos planos do autor são sempre a necessária, não a mais óbvia. Cada momento tem o tempo que precisa para respirar. Não há movimentos nem ações que possamos considerar rápidos, apenas duas janelas onde o movimento exterior das árvores é a única ação visível.

Este trabalho de Benning está muito ligado à filosofia de Thoreau, onde a importância da vida simples e contemplativa suplanta qualquer outra necessidade. O filósofo descreve a sua vida no bosque como o seu momento de tranquilidade. É aí que consegue aproveitar o mínimo ao máximo. Com mínimo, refiro-me aos pormenores da vida, as coisas simples, visível para uns e invisível para outros.

Toda a filmografia de James Benning foi uma referência para o meu projeto, na investigação do tempo-espço



IMG. 10: Ilustração da cabana presente na capa de *Walden*, de Thoreau



IMG: 11: Janela da cabana de Walden, James Benning, *Two Cabins* (2011)

3.3. *Landscape (For Manon)*, Peter Hutton

Landscape (For Manon) (IMG. 12) é uma curta-metragem de 1987, realizada por Peter Hutton, que explora a relação entre o espaço e o tempo através de imagens de paisagens e ambientes urbanos.

Como foi referido anteriormente, Peter Hutton foi um nome que apareceu cedo na investigação deste projeto. Pela conjugação que faz do silêncio com o tempo na imagem em movimento, pela representação do olhar que necessita de reaprender (mas não de ser ensinado). Há algo na forma como Hutton usa o enquadramento e a composição, a luz natural e a sombra nas suas obras que me cativa desde o primeiro momento em que vi *Landscape (For Manon)* (primeiro filme que vi do realizador). Faz sentido, para este projeto, abordar o porquê deste filme ser uma referência.

Há uma atenção ao detalhe, em cada enquadramento deste filme, com a ideia de encontrar pormenores “necessários” para o olho humano. É a investigação da beleza do detalhe, o reaprender a olhar para os pormenores de uma paisagem para capturar a essência dos elementos naturais.

Em diversas cenas, Hutton opta por planos gerais que abrangem vastas extensões de terra e céu. Estas “molduras” acentuam a natureza. Há uma dupla questão no que toca aos planos. Apesar de serem bastante amplos, há uma noção de restringimento devido ao facto de ser filmado em 4:3. Há uma noção de plano aberto fechado. Contudo, o espaço para a imagem respirar existe, apesar de confinada àquele quase quadrado.

Uma das grandes características que me admira nas imagens de Hutton é o uso da luz natural. Em *Landscape (For Manon)*, a iluminação nunca é artificial, mas sim o proveito da progressão natural da luz ao longo do dia. Esta abordagem confere autenticidade ao filme, uma vez que as mudanças nas condições de luz refletem a passagem do tempo e as mudanças da paisagem.

Os momentos maioritariamente capturados são os de amanhecer ou anoitecer, quando a luz é suave e difusa, projetando longas sombras sob as paisagens. São planos que evocam uma sensação de tranquilidade e introspeção. É um momento a sós com o silêncio da visão, a contemplar a plenitude do silêncio das imagens de Hutton.

O uso do movimento de câmara por Hutton é deliberadamente restringido. A câmara de Hutton é fixa e raramente se mexe. Quando Hutton recorre ao movimento de câmara, feito com um propósito - panorâmicas e inclinações lentas são utilizadas para revelar diferentes partes da paisagem. Estes movimentos não têm como objetivo distrair ou dramatizar, mas sim melhorar a compreensão e apreciação da cena. A câmara torna-se, então, uma ferramenta de exploração.

A sequência mais memorável para mim, de *Landscape (For Manon)*, é a final onde são representadas sombras do que parece ser uma árvore e a imagem do rosto de uma criança, serena. São planos sobrepostos um sobre o outro. Hutton enquadra a cena de modo a haver uma junção que se torna num todo. A imobilidade da câmara dos dois planos e o apenas movimento das sombras permite observar as movimentações lentas e leves dos ramos e a luz filtrada pelas folhas, com o rosto da criança quase a surgir como recetor daquela luz. Esta cena serena exemplifica a capacidade de Hutton de captar a beleza pacífica da natureza através do seu enquadramento e composição.

Noutro exemplo, Hutton capta uma imagem ampla de uma zona de montanhas, que é banhada pela luz do sol que aparece por entre as nuvens, essas que estão em movimento e levam consigo os raios de sol até ao canto esquerdo da imagem. Este plano mostra a espera, a observação do momento, o acesso ocular a que Hutton se dá a si mesmo aos pormenores. Este plano demonstra o trabalho do realizador.

A manipulação do tempo real é um aspeto central de *Landscape (For Manon)*. Através de planos longos, Hutton capta a passagem do tempo de uma forma orgânica e sem pressa de chegar a um destino, seja ele qual for. O ritmo e a cadência de *Landscape (For Manon)*, são, portanto, deliberadamente lentos e compassados. Há uma clara decisão de Hutton de evitar cortes rápidos e edições rápidas. Algo que aprendi com o desenvolvimento deste projeto é que a escolha da

duração de planos, apesar de difícil, é algo importante para a globalidade de uma obra.



IMG. 12: Peter Hutton, *Landscape (For Maron)* (1987)

3.4. *Paris, Texas*, Wim Wenders

Paris, Texas (IMG. 13) é um dos meus favoritos. Vi pela primeira vez, há alguns anos e é um filme que tenho revisitado desde então, sendo que a última vez que vi foi, também, a minha primeira vez numa sala de cinema, no Cinema Medeia Nimas em Lisboa. Realizado por Wim Wenders, o filme, de 1984, é impactante, pela história, cinematografia, tudo, é um filme que me cativa.

É uma história que acompanha Travis Henderson, um homem que reaparece no deserto depois do seu desaparecimento. É um regresso num esforço de tentar restabelecer laços com o filho e a sua ex-mulher Jane. É um uso incrível da imagem em movimento, através de uma estrutura narrativa linear de uma história de amor profundamente emocional.

Revejo-me na fotografia, a cargo de Robby Müller, essa que é essencial para transmitir a profundidade emocional e a complexidade temática do filme. Vemos planos amplos que aumentam o sentimento de isolamento e a perceção de vastidão da paisagem americana. Esta escolha visual não só destaca a jornada física das personagens, mas também sublinha os seus estados emocionais e psicológicos.

O uso da cor e da luz por Müller adiciona camadas de significado à narrativa, muito através do contraste entre o azul do céu e as cores pálidas das montanhas, ambas bastante saturadas. O uso da cor e a forma como a saturamos foi bastante importante para *Pretérito Mais-Que-Perfeito*.

Wenders trabalha o tempo de forma escultórica, construindo, plano a plano, uma abertura com o espectador e a sua compreensão. São planos longos mas com muita informação pitoresca e com muitas camadas. Há sempre algo no horizonte.

A visão de Wim Wenders em *Paris, Texas* é de empatia. Através do filme, convida os espectadores a refletir sobre as suas próprias experiências de amor, algo que pode, de certa forma, se conectar com o meu projeto para além das compatibilidades técnicas e temáticas.



IMG. 13: Wim Wenders, *Paris, Texas* (1984)

4. Pretérito Mais-Que-Perfeito

De quem são aquelas mãos?

O filme começa por ser habitado por estas mãos que o espectador não sabe a quem pertencem, vê apenas uma ação, um plano.

Câmara fixa, uma casa, uma ruína, interior e exterior, planos demorados. Uma casa, um forte, um abrigo, talvez um castelo, observamos como quem olha para um corpo pejado de cicatrizes, uma estrutura que guarda como um exercício de resistência, aquilo que reconhecemos como domus, chão, paredes e estrutura óssea de um telhado.

É a ruína da ruína, habitada, ou melhor, ocupada por elementos da natureza entre trepadeiras que parecem vir de um bosque que cresce livremente de encontro às paredes exteriores como uma invasão lenta que se prevê imparável.

No bosque observamos movimentos que o vento controla, adivinhamos caminhos, clareiras que não vemos mas desejamos.

Os elementos arbóreos, onde algumas árvores se impõem a outras numa batalha em contínuo, como marcos ou pontos cardeais de um qualquer GPS descontrolado.

Na ruína, as variações da luz proporcionam a observação e reconhecimento de grafites, assinaturas, tags, que tento filmar como uma presença ou representação de poder, de conquista daquele espaço por povos que imagino, na minha tentativa de ler e traduzir esta escrita como um arqueólogo amador perante figuras rupestres numa gruta qualquer.

Tentei colocar-me e à câmara numa posição ao mesmo tempo participativa e distante num movimento aparentemente impossível mas que me permitiu um espaço e um tempo de observação privilegiado e absolutamente necessário para uma cartografia daquele território.

Nos planos fixos e na reunião ou edição de todos os elementos, os movimentos de cor, o som das sombras, a arquitetura dos silêncios desloco-me e posiciono-me como parte integrante de um território onde a ideia de perfeição ou o perfeito pode ser afirmada sem questionamentos, estava assim tudo "organizado" para a receção daquilo que continuava daquelas mãos com que o filme se inicia.

Será a revelação de um corpo a que se junta outro entre trocas de olhares, sombras que não ocultam, antes existem enquanto elementos mediadores, bosque, ruína, encontro.

Uma dança em jeito de longo abraço, a delicadeza de toques, dos sorrisos, a sutileza do movimento dos corpos, os segredos ou juras de amor que de alguma forma mesmo ocultos conseguimos ouvir e completar.

É uma história de amor.

Todas estas atribuições e designações, cabem não como uma explicação, mas como uma possibilidade de situar a narrativa do filme. Uma casa é uma casa, uma casa em remendos é uma casa em remendos - fica uma noção de não conclusão. Não é uma metáfora de nada, nunca foi esse o meu interesse, mas a ocupação da natureza sob o espaço não habitado, ela em si própria convoca esse lado narrativo sujeito a interpretações ou metáforas da própria existência das ruínas. Nos primeiros planos, que vão montando e desmontando, ao mesmo tempo, esta estrutura, que chamo de osso, um esqueleto que se encontra em decadência na sua erosão, também histórica, a função está lá, para quem a habitou. A curiosidade sobre as histórias que ali se passaram mantém-se.

Há algo invisível, que podemos chamar de misterioso e que cria densidade e tensão no filme. A partir do momento que os tais elementos que reconhecemos como janelas, portas, telhas não existem na sua função de limite e proteção e apesar de ainda poderem ser denominadas de porta, de janela ou telhado será outra a sua leitura, a de meramente saídas e entradas. Estas, por sua vez, estão escancaradas e existem como portais numa facilidade de ações com possível princípio, meio e fim não exatamente por esta ordem.

Começar pelas mãos como ponto de apelo imediato à curiosidade, a ideia de que o espectador queira fazer ou precise fazer uma história logo a partir do primeiro momento e construir uma narrativa/história a partir desse plano.

Essas duas mãos que (no início) fazem com que uma joaninha faça um percurso, este elemento aparentemente romântico ou poético, é também de poder, o humano controla, impõe e dirige uma ação. As mãos são um teaser e "um filme" ao mesmo tempo. Não nos esquecemos daquele personagem, não nos esquecemos daquelas mãos. De alguma maneira aquele primeiro momento cria um efeito de encadeamento de perguntas no espectador, no sentido de se questionar sobre o que vai acontecer, quando, onde e o redutor porquê.

O espectador ao mesmo tempo que é apresentado ao território, onde a possível "história" vai acontecer, espera por outros elementos que indiquem a continuação ou uma continuidade linear do filme. Portanto, ao colocar esse plano das mãos, que "sozinho" é denso e tem peso, tentei criar um elemento de espera, expectativa e curiosidade no espectador. As mãos anunciam, as mãos iniciam.

Somos transferidos para dentro da ruína. O som da natureza, as sombras da mesma, essas já habitam e delimitam o território. O som de flauta vai pontuando algumas sequências de planos através de notas e melodias que carregam a mesma densidade e tensões que o filme apresenta. Não posso considerar estes sons como banda sonora, pelo menos num sentido literal. O objetivo deste som, um instrumento de sopro diluído nos sons de vento que mais não são do que sopros num microfone, uma imitação deliberada do real, é acrescentar uma camada de leitura visual.

A escolha do posicionamento da câmara, do meu próprio posicionamento é a minha forma de garantir e questionar, enquanto autor, o tempo que preciso para que um "acontecimento aconteça". Tomar conta do tempo, deste tempo.

Não é necessariamente um tempo demasiado prolongado ou fragmentado, é o que sinto necessário em termos de ritmo para cartografar este espaço, preparar o terreno de uma ação. Não é intenção explicar nem nomear tudo, ou seja, deixar que as personagens "aconteçam" sem impor um guião interpretativo nem uma opacidade em jeito de mistério.

É a construção de um espaço-tempo, um campo de possibilidades, algo que é apaziguador na relação a estabelecer com o recetor/espectador. Daí a não revelação ostensiva do exterior no início, ou seja, a câmara ao revelar o interior, o exterior aparece como que por acaso. É um de dentro para fora.

A câmara tenta não filmar demasiado, ou pelo menos não alcançar para além dos primeiros "obstáculos" como muros naturais que a densidade do bosque em volta impõe como limite ou fronteira. Filmo dentro do espaço consciente que a porosidade da ruína permite entrever o lá fora, este com acesso através de uma malha de ruínas, de buracos e de espaços abertos. A revelação do exterior, num primeiro momento acontece de forma fugaz como que casual, centrando a atenção no encontro dos dois personagens, no entanto, esses pequenos vislumbres ou possibilidades de espreitar para fora criam um contexto essencial para centrar a atenção naquela dança, naqueles corpos, naquela história.

O encontro destes personagens que parecem existir apenas neste "habitat", não acontece de forma cronológica, naquilo a que vou chamar um segundo momento há um deslocamento da câmara para o exterior, para o tal lá fora, filmei a ruína ou o exterior da mesma como uma escultura que se impõe e de alguma forma se apresenta como pertença do bosque, como um elemento orgânico, equivalente a mais uma árvore ou um arbusto, a personagem que no início do filme "conhecíamos" só pelas suas mãos entra no plano e faz um pequeno percurso até ao espaço da porta da ruína e nela entra de uma forma não misteriosa ou

reveladora de um medo de algum perigo oculto, pelo contrário, caminha e entra como quem visita ou melhor, retorna a um espaço de conforto, que já conhece, de encontro marcado.

Não é um final e também não sendo um início é uma passagem, um elemento de “transporte” do tempo. Acabamos na revelação de um olhar, no sorriso que olha diretamente a câmara, quem está atrás dela e, por sua vez, o espectador, damos um passo atrás recuando do plano inicial do filme, agora “mostrando tudo”, com generosidade.

“vê-las [as imagens] demoradamente, contemplá-las, distingui-las, diferenciá-las infinitamente, perceber como uma imagem trabalha ininterruptamente em rede com tantas outras – e pensar sem fim (...) em tudo aquilo que calam e, por isso, murmura tão alto nelas.” (Brenez, 2016)



IMG. 14: *Pretérito Mais-Que-Perfeito*



IMG. 15: *Pretérito Mais-Que-Perfeito*



IMG. 16: *Pretérito Mais-Que-Perfeito*



IMG. 17: *Pretérito Mais-Que-Perfeito*



IMG. 18: *Pretérito Mais-Que-Perfeito*

5. As Diferentes Fases de Produção de *Pretérito Mais-Que-Perfeito*

A produção deste trabalho de projeto teve várias fases, com avanços, mudanças, mas nunca recuos. Nunca houve a ideia de se voltar atrás, só de ir em frente no caminho que este projeto tomou. Penso ser importante, por isso, para além de explicar conceitos e ideias, explicar os aspetos do foro mais formal e técnico utilizados no processo de produção desta curta-metragem.

Como é normal, existiram três fases ao longo deste (cerca de um) ano de trabalho, que podemos chamar de pré-produção, realização e pós-produção.

5.1. Pré-Produção

Este filme nasce de uma ideia que cresceu e se foi formando ao longo da primeira metade da duração do projeto, ou seja, de julho de 2023 a fevereiro deste ano. Apesar de o caminho não ter sido o que se pensava há cerca de um ano, nota-se ainda algumas ideias presentes no conceito nesta proposta final. É pertinente, portanto, regressar à proposta original. Era uma ideia que já pairava na minha cabeça há algum tempo. A de tratar o silêncio contra a correria do mundo em que vivemos e retratar isso num filme através de um “tratamento” do tempo. Vejo muito disto no ponto em que o filme se encontra, mas de uma forma mais concreta e mais focada e também liberta de alguns pré-conceitos demasiado justificativos, talvez até com algum acento no documental-reportagem que não era exatamente o que queria fazer. Após a primeira visita ao local de ação do filme e depois de uma reunião com o professor João Tabarra, chegamos a uma conclusão conceptual mais próxima do projeto como ele se encontra neste momento.

A escolha do local foi de uma repérage inesperada e não predefinida que surgiu esta ruína, um encontro. Percebi que o local me contava qualquer coisa. Fosse uma história ou uma não-história. Numa primeira deslocação ao local registei planos da casa, da ruína, do bosque, das sombras, dos caminhos, dos sons, elaborando um documento que continha um acervo, um arquivo ainda sem destino. Foram estas filmagens que me permitiram pensar no conceito do filme antes do regresso ao local.

Antes de regressar à ruína, fez sentido tomar algumas decisões, de forma a ir mais preparado para trabalhar no local. A escolha da câmara foi algo que ditou o que este filme é. A opção da Blackmagic pareceu a mais óbvia, dado a sua qualidade cinematográfica e o seu balanço de cores. Contudo, houve questões que seriam pertinentes para o filme no que a isto toca. A Blackmagic não tem uma boa qualidade de bateria e tem um peso que, adivinhava-se ser algo que poderia não ajudar nas filmagens, que eu, como autor, queria que fossem leves no sentido de conseguir mudar de plano quando assim fosse necessário. Abordaremos os acontecimentos provenientes deste caso no próximo ponto desta memória.

No regresso ao local, já acompanhado, o objetivo era voltar a filmar e a registar algumas situações, ângulos, procurar outros pontos de fuga e aumentar o campo de registos nesse território. Porém, surgiu outra "história", que se iniciou e foi ocupando o espaço desta investigação porque foi, simplesmente, ocorrendo enquanto a câmara registava, tal como num dos princípios da fotografia – a câmara vê aquilo que ninguém vê. "Deixei o filme fluir" em frente à câmara sem um guião concreto, nem mesmo algo escrito, ou seja, haviam ideias que rapidamente se tornaram noutras e assim sucessivamente, sem nunca esquecer o ponto de partida, aquele local.

5.2. Realização

Na Pré-Produção não houve preocupação com o pensar narrativo e visual que um filme ficcional poderá impor. Apesar de uma ideia prévia, talvez de expectativa do que as imagens podiam transmitir, as escolhas recaíram para o momento, não da casualidade mas da observação e integração daquilo que ocorre. No primeiro regresso, já algum tempo depois da minha primeira visita, havia o sentimento de deixar acontecer, ou seja, não procurar ou forçar o momento, mas sim deixar a câmara "decidir" esse momento, no sentido em que à medida que íamos mudando a câmara de posição pela casa, eu e a Sofia existíamos ali, por vezes até esquecendo que estávamos a ser filmados.

Foram quatro, as vezes que fomos para a ruína filmar, com um intervalo curto-médio de tempo entre elas. Contudo, nos primeiros dias de filmagens houveram alguns problemas com a câmara, algo que perturbou essa ideia de esquecimento, visto que havia de ter uma atenção especial para o facto de a câmara poder parar de filmar enquanto pensamos o contrário. Não obstante, foi

algo que com o passar do tempo conseguimos ultrapassar e sermos só aquilo que ia acontecendo e aconteceu.

Depois de captadas todas as imagens, concluímos que o filme e a sua possível narrativa resulta do conjunto de todos os seus personagens, nós, a geometria do bosque, o movimento da ruína, criou o ambiente íntimo necessário para acontecer o que vemos no filme.

5.3. Pós-Produção

A curta-metragem tem uma duração de cerca de dez minutos e quarenta segundos, não propositadamente. Não havia uma ideia de quanto tempo este filme havia de ter. Isso foi algo que apareceu na edição, apesar de achar, também, que não há tempo certo para esta narrativa. A duração que tem neste momento é a “certa” agora, pode ser diferente daqui a uns meses, anos.

Como referido anteriormente, fomos filmar à ruína quatro vezes, sendo que ao mesmo tempo havia uma edição, uma escolha de filmagens que iam fazendo parte de uma montagem global. Isso porque houve sempre preocupações com a procura da narrativa, fosse ela linear ou não.

Na primeira visita com a câmara ao espaço, houve uma ideia inicial do que a *timeline* do filme poderia parecer. Surgiu, com a escolha dos melhores planos (os que para mim faziam sentido mostrar), a primeira base do filme, que enviei para o prof. João Tabarra. Reunimos para ver os planos um a um e a partir daí começou a ser criada uma narrativa, sem compromisso de ser a final ou não. Sabemos, agora, que a primeira montagem que fiz está longe da que apresento hoje, até porque mais filmagens aconteceram por causa do sentimento de falta de alguma coisa. Aprendi que esse sentimento nunca acaba. Há sempre mais a filmar.

Com um novo regresso ao espaço, cerca de meio mês depois das primeiras filmagens, fui adicionando cada vez mais material à montagem. Sendo que fazia testes do que podia funcionar ou não.

Passado já algum tempo, no final de maio, há uma versão que parecia coesa do filme, onde alguns planos já se conjugam. Dessa versão pode-se dizer que saíram algumas partes que estão presentes no filme como o vemos hoje.

No início de junho, já terminadas as filmagens, voltei a reunir com o prof. João Tabarra e em dois dias trabalhamos horas a fio para chegar a uma montagem que se tornou conceptual e narrativamente rica, ainda que faltasse o som e alguns

toques na duração de planos, no tempo. Algo que ao longo desse mês foi concretizado, mantendo-me fiel ao trabalho feito até esse momento, ou seja, mantive a narrativa e a continuidade do filme e tentei não prolongar nem retirar demasiado tempo à curta-metragem.

O som tem-se mostrado uma parte igualmente essencial deste filme. A escolha do silêncio, do vento, dos pássaros, a escolha de tudo no momento certo para manter a coesão que o filme pede. Enquanto editávamos o filme, naqueles dois dias, houve a ideia de a Sofia tocar flauta como forma de acentuar a troca de planos e não só. De certa forma, a flauta ajuda a manter o ambiente em que o filme vive. Em que eu e a Sofia vivemos. Daí a opção de também gravarmos, na pós-produção, áudios nossos a falar um com o outro e a “recriar” o vento das filmagens.

Conclusão

Pretérito Mais-Que-Perfeito, nunca será apenas um filme, é um todo. É uma continuidade da investigação que levo comigo e que nunca estará concluída. Este mestrado e, por consequência, este projeto, não são um ponto final, mas sim um de partida para aquilo que pretendo não deixar por aqui.

A descoberta nunca termina.

O que encontro neste filme não é apenas uma história, é uma vivência concreta de dois personagens que habitam um território durante um tempo que vive com a imagem. Tempo esse que é de observação e um testemunho de uma presença humana da ruína e do espaço natural. Encontro, também, um local onde a câmara não apenas regista, mas também interpreta, descobre e traduz a essência daquilo que é visível e invisível, algo que remonta aos primórdios da imagem em movimento e da imagem-tempo.

Concluo, portanto, que este filme é um portal para aquilo que quero continuar a abordar no futuro, seja tematicamente ou vivenciar.

Referências Bibliográfias

- Bergson, Henri, 2001 - Time and Free Will: An Essay on the Immediate Data of Consciousness. Dover Publications.
- Bordwell, David, and Kristin Thompson, 2010 - Film Art: An Introduction. McGraw-Hill Education.
- Brenez, Nicole, Deixem As Imagens Falar Um Pouco. 4.56.20. de João Tabarra
- Brown, Katrina, 2018 - Douglas Gordon | Gagosian Quarterly Gagosian.
<https://gagosian.com/quarterly/2018/02/23/douglas-gordon/>
- Brown, William, 2011 - Supercinema: Film-Philosophy for the Digital Age. Berghahn Books.
- Deleuze, Gilles, 1986 - Cinema 1: The Movement-Image. University of Minnesota Press.
- Deleuze, Gilles, 1989 - Cinema 2: The Time-Image. University of Minnesota Press.
- Duane Michals, 1986 - All Things Mellow In the Mind.
- Fricke, Ron, 1992 - Baraka: A Visual Journal. Abrams.
- Jones, Matthew, 2006 - The Nonlinear Narrative. Routledge.
- MacDonald, Scott, 2006 - The Garden in the Machine: A Field Guide to Independent Films about Place. University of California Press.
- MacDonald, Scott, 2012 - Adventures of Perception: Cinema as Exploration. University of California Press.
- Manovich, Lev, 2001 - The Language of New Media. MIT Press
- Marey, E, 1895 - Movement. Albert Saifer Publisher.
- Merleau-Ponty, Maurice, 1945 - Phenomenology of Perception. Routledge.
- Sitney, P. Adams, 2002 - Eyes Upside Down: Visionary Filmmakers and the Heritage of Emerson. Oxford University Press.
- Smith, Michael, 2015 - Narrative and Time in Film. Edinburgh University Press.
- Spoto, Donald, 1992 - The Dark Side of Genius: The Life of Alfred Hitchcock. Little, Brown and Company.
- Tarkovsky, Andrei, 1987 - Sculpting in Time: Reflections on the Cinema. University of Texas Press.

Thoreau, H. D, 1854 - Walden Or Life In The Woods. Antígona.

Zuvela, D, 2004 - Talking About Seeing: A Conversation with James Benning.

https://www.sensesofcinema.com/2004/the-suspended-narrative/james_benning/

Referências Cinematográficas

BENNING, James (2004): *13 Lakes*

BENNING, James (2004): *Ten Skies*

BENNING, James (2011): *Two Cabins*

HITCHCOCK, Alfred (1958): *Vertigo*

HITCHCOCK, Alfred (1960): *Psycho*

HUTTON, Peter (1997): *Study of a River*

HUTTON, Peter (2007): *At Sea*

STRATMAN, Deborah (2002): *In Order Not To Be Here*

S. PORTER, Edwin (1903): *The Great Train Robbery*

WENDERS, Wim (1984): *Paris, Texas*