

**Romantização da Tristeza no Cinema:
Os mecanismos de representação da tristeza**

Catarina Luís

**Trabalho Projeto
Mestrado Realização Cinema e Tv**

Porto, agosto de 2025

Catarina Luís

Romantização da Tristeza no Cinema:

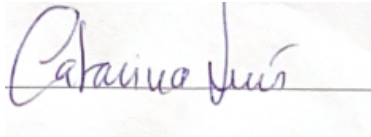
Os mecanismos de representação da tristeza

Trabalho de Projeto

Trabalho de projeto apresentado para cumprimento dos requisitos necessários à obtenção de grau de Mestre de Realização de Cinema e Tv, concretizado sob a orientação científica de Nelson Araújo e Melanie Pereira.

Declaro que este Trabalho Projeto é o resultado da minha investigação pessoal e independente. O conteúdo é original e todas as fontes consultadas estão devidamente mencionadas no texto, nas notas e na bibliografia.

A candidata,



Porto, 4 de setembro de 2025

Declaro que este relatório se encontra em condições de ser apreciado pelo júri a designar.

O orientador,



Porto, 4 de setembro de 2025

Dedicatória

A nossa presença é definida pelas nossas ausências.

Dedico este trabalho a todas as pessoas que perdi.

Agradecimentos

Agradecer é, acima de tudo, reconhecer os vínculos que nos sustentam — especialmente quando tudo parece ruir. Este trabalho só existe porque não o fiz sozinha, porque fui (e sou) atravessada por afetos que me seguraram nos dias em que nada mais parecia fazer sentido.

À minha mãe, ao meu pai e à minha irmã — o meu porto seguro desde sempre. Obrigada por estarem lá. A vossa presença firme e constante, deu-me chão.

À Mafalda, companheira de vida, de pensamento e de tudo. Sem ti, este processo teria sido impossível. Obrigada por me veres, inteira, mesmo quando não me consigo ver. Por me ouvires, por me segures, por partilhares o teu olhar. Este trabalho também é teu.

À Melanie Pereira, minha co-orientadora e amiga, o meu sincero agradecimento pela generosidade, pela escuta atenta e pelo acompanhamento. A tua sensibilidade e disponibilidade foram fundamentais para eu encontrar, dentro de mim, o lugar de onde este trabalho fala.

Ao professor Nelson Araújo, meu orientado, agradeço a leitura formal e a disponibilidade e paciência para com todo este processo ligeiramente atípico, obrigada.

Aos meus avós, presença amorosa que resiste ao tempo e à ausência — obrigada por me ensinarem o valor da ternura e da memória.

Aos meus amigos, que são família, que me deram a mão durante todo o caminho, com amor radical e afeto infinito. Obrigada por me amparem nos momentos de dor e desgosto, por me arrancarem sorrisos em dias escuros, e por celebrarem as minhas vitórias. Vocês salvaram-me.

Este trabalho tornou-se devido a tudo o que senti.

Resumo

Esta investigação parte da vivência pessoal da tristeza como ponto de partida para uma reflexão estética, política e social sobre as formas de representação desta emoção na cultura. Através de uma abordagem interseccional que cruza género, afetos e imagem, analiso como a tristeza — enquanto experiência legítima e necessária — é sistematicamente reprimida ou estetizada por estruturas normativas, nomeadamente o patriarcado e o olhar masculino (*male gaze*). A presente pesquisa propõe-se, assim, a pensar a tristeza não como sinal de fraqueza, mas como um estado de coragem e resistência subjetiva.

Recorrendo a autoras como bell hooks, Florence Williams e Sophie K. Rosa, problematizo os modos como o sistema patriarcal condiciona a expressão emocional, particularmente a partir da infância, promovendo uma cisão entre sentir e mostrar, sobretudo no caso dos homens. A repressão do choro e da vulnerabilidade torna-se um instrumento de manutenção de papéis de género e perpetuação de desigualdades emocionais, afetando profundamente o desenvolvimento da empatia e das relações interpessoais.

No campo do cinema, exploro o impacto do *male gaze*, conforme proposto por Laura Mulvey, na construção de imagens de sofrimento feminino marcadas pela passividade, sensualidade e idealização. Através da análise de obras cinematográficas, identifico os códigos visuais que compõem a chamada "estética da tristeza" — como planos contemplativos, uso de cores frias, acting neutro e enquadramentos que fetichizam o colapso emocional feminino. Estes dispositivos não só normalizam uma determinada forma de "estar triste", como moldam a perceção social do sofrimento e da sua legitimidade.

Enquanto artista-investigadora, proponho uma experimentação audiovisual que procura contrariar estas normas visuais e afetivas. Através da auto-representação e da criação de imagens fora do registo hegemónico, investigo se é possível habitar a tristeza de forma crítica e transformadora, ampliando o seu potencial expressivo e político. O projeto fílmico resultante deste processo assume um carácter de contra-narrativa, abrindo espaço para uma pedagogia sensível da emoção, que desafia os limites estabelecidos entre força e fraqueza, sujeito e objeto, ver e sentir.

Este trabalho é, assim, uma tentativa de contribuir para a construção de novas linguagens visuais e afetivas, mais éticas e conscientes, que devolvam à tristeza a sua complexidade, legitimidade e potência de transformação individual e coletiva.

Palavras-chave: tristeza; *male gaze*; representação; feminismo visual; oscilação.

Abstract

This research departs from the personal experience of sadness as a starting point for an aesthetic, political, and social reflection on the ways this emotion is represented in contemporary culture. Through an intersectional approach that intersects gender, affect, and image, I analyse how sadness — as a legitimate and necessary experience — is systematically repressed or aestheticised by normative structures, particularly patriarchy and the male gaze. This study thus seeks to consider sadness not as a sign of weakness, but as a state of courage and subjective resistance.

Drawing on authors such as bell hooks, Florence Williams, and Sophie K. Rosa, I problematise how the patriarchal system shapes emotional expression, particularly from childhood, promoting a rupture between feeling and showing — especially for men. The repression of crying and vulnerability becomes a tool for maintaining gender roles and perpetuating emotional inequalities, deeply affecting the development of empathy and interpersonal relationships.

In the field of cinema, I explore the impact of the male gaze, as proposed by Laura Mulvey, in constructing images of female suffering marked by passivity, sensuality, and idealisation. Through the analysis of cinematic works, I identify the visual codes that constitute the so-called “aesthetics of sadness” — such as contemplative shots, cold colour palettes, neutral acting, and framings that fetishise female emotional collapse. These devices not only normalise a specific way of “being sad” but also shape the social perception of suffering and its legitimacy.

As an artist-researcher, I propose an audiovisual experimentation that seeks to counter these visual and affective norms. Through self-representation and the creation of images outside the hegemonic register, I investigate whether it is possible to inhabit sadness in a critical and transformative way, expanding its expressive and political potential. The film project resulting from this process assumes a counter-narrative character, opening space for a sensitive pedagogy of emotion that challenges the established boundaries between strength and weakness, subject and object, seeing and feeling.

This thesis is thus an attempt to contribute to the construction of new visual and affective languages — more ethical and conscious — that restore to sadness its complexity, legitimacy, and potential for individual and collective transformation.

Keywords: sadness; male gaze; representation; visual feminism; oscillation.

Índice

1. Introdução - Gênese e motivação do projeto

2. Descrição e sinopse do projeto.....	1
2.1. Nota de Intenções, descrição e contextualização.....	5
2.2. Sinopse	7

3. Tristeza

3.1. Despatologização da vivência da tristeza.....	9
3.2. Tristeza e género.....	11
3.3. A representação da tristeza.....	13
3.3.1. Male Gaze.....	13
3.3.1.1 Cultura da Internet: Do hi5 à cultura da selfie.....	14
3.3.1.2. A romantização da tristeza nos filmes independentes.....	19
3.3.2 Que tristeza é esta que estou a filmar?	23

4. O conceito de oscilação

4.1. A terceira via do metamodernismo: o manifesto metamodernista de Luke Turner	25
--	----

6. Tratamento artístico e técnico.....

27

7. Cronograma e historial de produção

7.1. Cronograma do Filme.....	34
7.2. Historial de produção	
7.2.1. Escrita do guião.....	37
7.2.2. Pré-produção.....	40
7.2.1. Rodagem.....	43
7.2.2. Montagem e Pós-produção.....	43

8. Reflexão Crítica

8.1 Balanço dos objetivos e resultados obtidos.....	45
8.2 Constrangimentos da produção.....	46

9. Conclusão.....48

9.1. Bibliografia.....	50
9.2. Filmografia.....	52

10. Anexos

Anexo A.....	54
Anexo B.....	57
Anexo C.....	61
Anexo D.....	63
Anexo E.....	65
Anexo F.....	67
Anexo G.....	71

1.Introdução - Gênese e motivação do projeto

No âmbito da unidade curricular de Semiótica, lecionada no segundo semestre do primeiro ano do Mestrado em Realização – Cinema e Televisão, desenvolvi um trabalho analítico centrado no filme *Mean Girls* (2004), realizado por Mark Waters. Posteriormente, integrei o processo de criação do espetáculo *Rosa Millennial* (2024), da autoria de Mafalda Banquart, no qual participei enquanto colaboradora e assistente de encenação.

A análise desenvolvida centrou-se na problemática do cor-de-rosa como associação a uma hiper feminilidade pejorativa e nociva, por oposição à sua simbologia primeira - fragilidade, suavidade, enfeminado. É a demonização deliberada de uma cor que, novamente, contamina e debilita toda uma geração. O filme evidencia, assim, a ausência de um padrão fixo e eficaz que defina como “deveríamos ser”, desestabilizando noções de identidade feminina normativa, por incapacidade dos sistemas estabelecidos. Além disso, a obra cria uma tensão constante ao posicionar as personagens femininas num dilema irresolúvel entre o “demasiado” e o “insuficiente”, fomentando uma espécie de neurose identitária que as obriga a gerir continuamente a sua performance social, num jogo de adequação que está condenado ao fracasso.

Em *Rosa Millennial* (2024) a investigação teve como foco principal a criação de novos paradigmas de representação e consequente significação do corpo feminino no cinema de horror, simultaneamente reflexo das práticas dos contextos diários, por contraste à natureza opressiva e masculina disseminada no olhar desses mesmos corpos - o *male gaze* - e sua representação. Neste processo deu-se a tentativa de construção de um cinema onde se inverte a cadeia de relação e decisão hierárquica por uma mais colaborativa, recusando, logo à partida, uma relação ancorada em princípios patriarcais, trabalhando antes num sistema de rede e cuidado horizontal, em que se visibilizam figuras hiperfemininas conscientes da sua imagem-efeito. A proposta desenvolve-se até à concretização de um Dogma - inventado para este propósito semi-ficcional, mas assente em crenças experienciadas no tecido da vida quotidiana - que se tornou motor do meu trabalho artístico em parceria com Mafalda Banquart, inspirado no *Dogma 95* criado por Lars Von Trier e Thomas Vinterberg em 1995.

Em ambas as propostas referenciadas anteriormente o *male gaze* mapeado está direcionado à sexualização dos corpos femininos e por conseguinte davam resposta a esse *gaze* através da desconstrução desses planos, que apontam a figura feminina como paisagem e que servem a apreciação de um espectador masculino, também ele,

padronizado. Trata-se de uma tentativa de reconstrução simbólica do feminino, através da desconstrução dos mecanismos existentes e da valorização destes corpos, atribuindo-lhes a autonomia para gerir a sua própria sexualidade e para se tornarem produto de olhar, alternando posições, passiva ou activa. Nesta tomada de consciência do corpo-objeto e da sua presença-efeito, uma nova esperança de linguagem surge, aceitando, ainda que tal, a falibilidade dos modos de filmar e da sua representação. Revela-se, porém, necessária a sua contínua pesquisa, imaginária e experimental.

O conceito de *male gaze* não termina na objetificação dos corpos e suas implicações simbólicas, uma vez que se identificam outras esferas menos exploradas onde este olhar masculino intervém. Em resultado disso em *Off-Script* decido dar continuidade a esta investigação das temáticas feministas e respetiva tentativa de contraponto do *male gaze*, mas trazendo a foco à temática da tristeza, com particular atenção às suas correlações com o género feminino e a sua representação no cinema.

A proposta intuitiva inicial era fazer um filme narrativo, escrito a propósito da unidade curricular de Argumento, cadeira do primeiro semestre do primeiro ano do mestrado. O exercício de escrita era desenvolver um guião a partir de um modelo narrativo tradicional, que segue normas dramáticas específicas para a duração e a composição da ação. Apesar dessas limitações iniciais funcionarem como um constrangimento formal, foi precisamente devido a essas premissas que três cenas de um guião surgem num primeiro momento. No final do primeiro ano já teria o segundo draft de um guião, ao qual dei o nome *Eu Estive Aqui*.

Esta história torna-se durante muito tempo o objeto escolhido de projeto para este mestrado, um filme que ia ser rodado num verão com figos, com um elenco já escolhido e locais pensados. Esta curta-metragem de ficção aborda o tema do luto, centrando-se em Helena, a protagonista, que atravessa um processo intenso e doloroso de perda. Já aqui encontro pontos de interesse com o que se veio a revelar o meu objeto de projeto de mestrado. A experiência da perda revela-se com uma violência psíquica profunda, que me motivou a investigar as razões pelas quais este estado emocional assume um carácter tão paralisante. C.S. Lewis, no seu livro *A Grief Observed*, expressa de forma particularmente lúcida os efeitos do luto ao afirmar:

“No one ever told me that grief felt so like fear. I am not afraid, but the sensation is like being afraid. The same fluttering in the stomach, the same restlessness, the yawning. I keep on swallowing. At other times it feels like being mildly drunk, or concussed. There is a sort of invisible blanket between the world and me. I find it hard to take in what anyone says. Or perhaps, hard to want to take it in. It is so uninteresting. Yet I want the

others to be about me. I dread the moments when the house is empty. If only they would talk to one another and not to me.”

Neste excerto, Lewis associa o luto a um estado de desorientação física e emocional, semelhante ao medo ou à confusão mental, mas sem uma causa concreta visível. Neste livro, deparo-me com uma afirmação que ressoou profundamente em mim, estabelecendo uma forte correspondência com a minha vivência emocional passada: “*O pensamento nunca é estático; a dor geralmente é*” - no momento em a que permitimos sentir.

O ímpeto constante de me debruçar sobre o que me faz sofrer talvez seja a razão de ter em mim um interesse desmedido sobre a tristeza e todos os modos de dor. E, como uma profecia auto-realizada, sofri entretanto um luto que fez da minha ficção a minha realidade, acabando por experienciar um período de dor prolongado de dor profunda.

Senti, por isso, que os mecanismos de construção narrativa traíam as minhas intenções e não eram suficientes para responder às inquietações que procurava abordar com este filme. Percebi que o meu interesse maior era a minha própria dor e como representá-la. A mediação excessiva da narrativa, a ficção e suas múltiplas leituras, desfocavam essa intenção, . Havia um ponto fulcral em ser o meu sujeito filmado no meu próprio filme sem mediação alguma, ser somente a captação de uma emoção como ponto de partida.

Ao mesmo tempo, a narrativa apresentada por Laura Mulvey em *Visual Pleasure and Narrative Cinema* (1975) diz:

"Woman [...] holds the look, and plays to and signifies male desire. She is styled accordingly. In a world ordered by sexual imbalance, pleasure in looking has been split between active/male and passive/female. The male figure cannot bear the burden of sexual objectification. Woman, then, stands in patriarchal culture as signifier for the male other, bound by a symbolic order in which man can live out his phantasies and obsessions through linguistic command by imposing them on the silent image of woman — still tied to her place as bearer of meaning, not maker of meaning."

Ou seja, ela defende que a própria estrutura narrativa do cinema clássico é construída para satisfazer o olhar masculino, e é um mecanismo de representação onde o *male gaze* está inscrito. A narrativa cinematográfica é uma espécie de propaganda do patriarcado.

A minha intuição era largar a ideia original - a narrativa, o guião já escrito, abandonando-a por agora, utilizando material artístico em consonância com o momento e a temática, em direção a uma tentativa de uma abordagem fora deste olhar.

2. Descrição e sinopse do projeto

2.1. Nota de Intenções, descrição e contextualização

A tristeza sempre encontrou o seu caminho para me visitar, sem grande esforço ou impedimento, e encontrou um corpo disposto a suportar o que daí se seguiria. Uma emoção, necessário lembrar, é algo temporário e que tem um fluxo particular. Do mesmo modo que rimos, choramos. Por algum motivo a sociedade ou a vivência social impele para uma castração da ligação real com esta emoção no tempo em que a sentimos. Engolir a tristeza em prol da circunstância é um comportamento pautado pela decência, sustentado por um bom domínio emocional e por práticas de higienização comportamental. A concretização deste modelo não foi eficaz no meu caso.

Foi-me dada a capacidade de sentir e sabendo que esse era um lugar que poderia ocupar com algum conforto, sendo que é permitido ao meu gênero esse mecanismo como motor de vivência, mesmo que subvertido em moldes nocivos, para todes, usurpei a ferramenta. As consequências são uma extrema incapacidade de desligar a torrente de emoções quando elas estão em conflito ou são postas ao limite.

Fui considerada uma pessoa difícil de lidar, acusada de ser “demasiado” e depois de muita terapia concretizei que, talvez, os outros é que eram “pouco”. No processo encontrei sentido de pertença através dos livros que fui lendo sobre luto e desgosto, nomeadamente, amoroso. São as esferas da vida às quais se associa uma maior produção e representação da tristeza.

O processo de luto iniciado é um dos lugares mais inabitáveis de se estar, e, num certo sentido, é vivência liminal. Não somos mais quem fomos mas ainda não conseguimos aceder ao mundo que virá. Olhar para o luto e para o desgosto como um espaço de reflexão, onde, como Florence Williams menciona em *Heartbreak - A Personal and Scientific Journey* (2022): “(..) is the particulars of each grief - often odd and highly eccentric and worthy of a quick story - that help create the psychological distancing required for healing.”. Entendo agora que é um estado de coragem, do qual uma maioria se prefere retirar. A permanência nestes estados de tristeza é necessária para uma maior auto percepção, e por consequência directa, uma percepção mais sintonizada do que nos envolve. Ao explorar o livro *Radical Intimacy* (2023) de Sophie K. Rosa, encontrei um profundo sentido de conforto ao interpretar a minha experiência individual a partir de uma perspectiva mais ampla e coletiva, onde o luto e a passagem pelas dificuldades são geridas dentro de um ideal de vulnerabilidade, proposto como alternativa aos modelos

relacionais dominantes, geralmente marcados pela contenção emocional e pela negação da fragilidade. Rosa cita Erich Fromm:

“Nothing unites people more (without restricting their individuality) than sharing their admiration and love for a person; sharing an idea, a piece of music, a painting, a symbol; sharing in a ritual - and sharing sorrow. ”

Enquanto artista, escolhi tomar parte, de forma intencional e comprometida, nesta dinâmica de partilha, com o intuito de continuar a gerar pensamento e produzir imagens alternativas, em torno da tristeza e da sua vivência. Essa constitui a principal intenção subjacente a este trabalho. O cinema teve esse papel na difusão instantânea das imagens a que devemos aceder e reproduzir em vida, deixando de fora toda uma componente, da incapacidade que é estar a viver um processo de dor. As imagens são também uma construção contínua de uma ficção, que serve um presente, que influencia um modo de estar.

Este projeto-filme vai ao encontro dessas inquietações, assumindo um posicionamento ativista em relação à vivência da tristeza, propondo novas fórmulas de captação dessas imagens, refletindo sobre a sua representação e a necessidade de uma nova educação para a mesma.

Importa notar que a abordagem a que me estou a propôr, não é, no entanto, demagógica ou moralista. É experimental. Costuma fazer-se desta forma, mas será possível fazer de outras? É um acrescentar de uma perspetiva, uma acumulação, não é uma substituição. É uma tentativa de elaboração estética que possa expandir as nossas ideias e imagens acerca desta emoção e o impacto que ela terá, individual e no colectivo, no mundo do quotidiano relacional.

2.2. Sinopse e Logline

2.2.1 Logline

The fear is not for what is lost.

What is lost is already in the wall.

What is lost is already behind the locked doors.

The fear is for what is still to be lost.

You may see nothing still to be lost.

Yet there is no day in her life on which I do not see her.”

— Joan Didion, em *Blue Nights*

2.2.2 Sinopse

Notas de desgosto resvalam sobre este cenário. A imagem da dor representada, tal como a apreendemos, entra em conflito com a sua expressão, quando o "corta" não é possível. A atenção recai no que se vê, no que se ouve. A perda lida com a ausência de uma forma constante, e é sobre o som na sua maioria do tempo.

A ausência não é algo silencioso, como esperava, é algo extremamente ruidoso.

Sem legendas, proponho uma tentativa de um filme sem planos vistos ou já vistos, em que da fuga de lugares comuns me encontro com o lugar que habitei até aqui. Pensando as emoções do espectro da tristeza como uma possibilidade de um novo ativismo, ofereço a intimidade de um percurso do desgosto criado em tempo real.

Nota:

Não preciso de tradução para o meu luto

O desgosto que vivi não tem seguido guiões
Às vezes tento reproduzir imagens para um conforto qualquer
Para uma possível catarse.
As imagens existem se alguém as vir,
Vivê-las sem audiência não é a mesma coisa.
Não há necessidade de legendas e está tudo bem.
Chorar no supermercado e deixar que me vejam também chega.

3. Tristeza

3.1. Despatologização da vivência da tristeza

Estar triste não é uma condição de fracasso. A tristeza não deve ser entendida como um estado passivo ao qual se sucumbe, mas antes como um movimento ativo e intensamente mobilizador. Longe de representar inércia, a tristeza desperta e estimula múltiplas dimensões do nosso habitar e do nosso comportamento. É um estado temporário, por vezes, que torna possível o olhar interno sobre determinado acontecimento, muitas vezes já latente, e que deste modo funciona como catalisador emocional para a ação.

Carrie Jenkins, filósofa canadense, debruça o seu foco de estudo no amor romântico e na sua desmitificação enquanto estado incontrollável e místico, que na sua maioria ajuda a propagar dogmas patriarcais, impulsionados pela cultura pop em grande escala, a disseminar as narrativas padronizadas do que é a vivência do amor romântico, mediado pela heteronormatividade cis. Uma análise que se revela clarividente no quão nociva e desempoderadora é esta visão singular, estabelecida dentro do binómio normativo, para todes, em particular para os corpos femininos, que posteriormente retomarei com mais foco na questão de gênero em relação à temática em estudo.

A autora, no livro *Sad Love - Romance and the Search for Meaning*(2022), fala sobre questões de tristeza, nomeando a emoção, e o espectro da mesma, como fundamental para a vivência do amor romântico, sendo até um reflexo salubre da relação. Jenkins afirma: " "Negative" feelings, such as sadness and anger, can be very important parts of love." .

Na sua obra o conceito "depression realism" é apresentado como uma tese que defende que pessoas consideradas como ligeiramente deprimidas, clinicamente, são mais cientes das suas auto percepções e das situações do que pessoas consideradas "sãs" ou "normais". A filósofa e psicanalista Julie Reshe, acredita que estamos uma vida inteira na tentativa de fuga da tristeza, apesar de ser impossível em algum momento. Considera igualmente que a felicidade é inevitável, mas não é para sempre, porém a tristeza é para sempre. A autora escreve:

"Look around and you'll notice we demand a state of permanent happiness from ourselves and others. The tendency that goes together with overpromotion of happiness is stigmatisation of the opposite of happiness - emotional suffering, such as depression,

anxiety, grief or disappointment. We label emotional suffering a deviation and a problem, a distortion to be eliminated - a pathology in need of treatment. The voice of sadness is censored as sick. "

As exigências contrastantes do nosso contexto actual permitem que as emoções, menos desejadas por oposição, sejam reprimidas e higienizadas, a tal ponto que o simples movimento de ter uma sensação de tristeza é desprezado automaticamente pela nossa estrutura, sendo mais intuitivo acarinhar estados superficiais de felicidade como opção (re)orientativa funcional. A linguagem da vulnerabilidade, do luto, da fragilidade emocional não tem lugar nas relações sociais dominadas pela eficiência, otimismo e produtividade. Como em qualquer outra área, o sistema capitalista neo-liberal apoderou-se também desta área das nossas vidas. O ativismo da tristeza é imprescindível, sendo a sua normalização um passo relevante para uma contracultura, acionando mecanismos políticos afetivos como resposta a uma violência polarizadora.

A tristeza não é uma patologia a ser corrigida. Deve antes de tudo ser escutada e vista, ser assistida e testemunhada, atos performativos e coletivos. Assim como o amor, a dor é antes de tudo, ou deveria ser, um ato de performance. Contudo perdeu-se, na cultura ocidental, a dedicação ao luto. A falta de afetividade, de cuidado, para com o luto e a perda cria abismos reais nas interações entre pessoas. No livro *O Século da Solidão (2020)* a economista e professora Noreena Hertz fala sobre este abismo visível na sociedade, e em como os dispositivos políticos e económicos implementados ao longo do século passado, invadiram com toxicidade as dinâmicas relacionais atuais, distanciando progressivamente as pessoas do cuidado e da afetividade. Segundo Hertz: " (...) quando vemos outra pessoa a chorar, isto ativa, mesmo que apenas moderadamente, a mesma zona do nosso cérebro que é ativada quando nos sentimos tristes.(...) Este efeito de espelho é essencial para a ligação e a empatia."

A experiência de sentir a tristeza, a perda, o luto, a morte, são moldados pela cultura ocidental e pelo capitalismo, sustentadas em ideologias tão marcadas, que se revela um desafio colossal tentar contrariar os meios. Regressando ao *Radical Intimacy (2023)*, Rosa apresenta ao longo da obra alternativas utópicas ou referências de modos diferenciados dos aplicados no nosso contexto. A autora observa o seguinte da leitura que faz de *From Here to Eternity: Traveling the World to Find the Good Death (2019)* de Caitlin Doughty:

"In *From Here to Eternity*, Doughty considers how a dominant culture of death denial in the West does a disservice to the deceased and the living, and explores different cultures

of mortality. Whilst insisting there is no "right" or "better" way to grieve, she considers death practises that display more of "soft", porous border with death than do normative Western rituals today, suggesting they might offer clues as to how to build more attuned relationships to death - and therefore to ourselves, each other and the world."

Ao converter a morte num tabu social e cultural, o luto passa a ser encarado como uma manifestação patológica, em vez de reconhecido como um processo emocional legítimo e necessário. Ao evitar a proximidade com o fim, uma ligação desde cedo de normalização com a morte, também negamos à tristeza o seu tempo, o seu espaço e a sua profundidade.

A perda e o desgosto são experiências de intensidade extrema e, em certos contextos, podem revelar experiências-limite de grande violência, para o corpo e psique. No entanto, e paradoxalmente, essas mesmas experiências encerram também um potencial transformador, podendo operar como motor epistémico, desencadeando uma capacidade reflexiva transformadora e motivando a produção teórica e artística. Este mestrado e filme são a prova concreta desse fim.

3.2. Tristeza e género

A recordação de uma situação de violência doméstica presenciada em contexto coletivo, durante a qual o grupo com quem me encontrava interveio perante um casal em conflito dentro de casa, na presença de uma criança, permanece particularmente marcante. Durante a intervenção policial subsequente, permaneci com o menino, que aparentava ter cerca de doze anos. Ao vê-lo a chorar, um dos agentes aproximou-se e dirigiu-lhe as seguintes palavras: "*Não chores! És um rapaz grande já, e os rapazes não choram. Isso é para as meninas. Anda lá!*" Esta afirmação, aparentemente banalizada no discurso social, revelou-se profundamente perturbadora e permanece vívida na memória, independentemente do tempo que tenha passado, precisamente pela forma como encapsula e reproduz normas de género que censuram a expressão emocional masculina e reforçam estereótipos sexistas desde a infância.

Ao ler *Tudo do Amor* (2000) de bell hooks compreendo que as circunstâncias familiares em que crescemos são fundamentais para a desenvoltura emocional, contudo mesmo nas famílias consideradas normais — uma normalidade que, por si só, é sempre construída e nunca absoluta —, o trabalho de conformação das subjetividades não está unicamente ancorado na educação formal ou nas escolhas individuais. As balizas de movimento em que podemos navegar seguem premissas diretas de uma estrutura massiva: o patriarcado. "A partir do momento em que aos meninos se ensina que não

devem chorar nem expressar a tristeza, solidão ou dor, que devem ser duros, eles aprendem a disfarçar os seus verdadeiros sentimentos. Na pior das hipóteses, aprendem a nunca sentir nada.". Deste modo fica árduo o encargo de orientar ou, até, desconstruir, pois este sistema opera como matriz normativa que define, regula e hierarquiza papéis de género, mesmo em contextos aparentemente isentos de conflito. Na sequência desta leitura, encontro outro livro da mesma autora, *The Will to Change - Men, Masculinity, and Love (2004)*, em que bell hooks afirma:

"The reality is that men are hurting and that the whole culture responds to them by saying, 'Please do not tell us what you feel.'... By supporting patriarchal culture that socializes men to deny feelings, we doom them to live in states of emotional numbness."

A absorção estigmatizada dos comportamentos por um binómio rígido mediado pelo olhar patriarcal violenta os corpos masculinos, o desenvolvimento das capacidades emocionais e a prática da empatia. É um lugar que desestabiliza a fluidez das interações interpessoais e que refreia, escondendo e bloqueando, a expressão da tristeza. Quanto ao choro, essa é dada como dádiva às mulheres, esse género, segundo este mesmo sistema, frágil e inatamente apto para o cuidar.

As mulheres são historicamente ligadas às emoções, à sensibilidade e à vulnerabilidade. Isso não é uma questão biológica ou natural, mas sim uma construção cultural imposta, que permitiu que este espaço de expressão fosse associado a um género, reforçando assim uma ideia de hierarquia: forte - fraco. Estabelecido o centro do poder, onde o chorar era uma condição feminina pois é uma linguagem de fragilidade e exposição. Quem não domina a emoção, a ponto de nunca se revelar, é feminino, efeminado, fraco. Este estabelecimento da norma comportamental de género nada mais foi do que um instrumento de opressão, agravado para as mulheres.

A histeria, por exemplo, foi associada durante muito tempo a uma patologia feminina, um rótulo médico aplicado a mulheres que expressavam sofrimento físico sem causa orgânica clara. Esta dor física advém do sofrimento, angústia, trauma e repressões, tudo causas do sistema de submissão em que viviam, muitas das vezes.

Este foi um recurso para estabelecer poder sobre a mulher que era considerada, devido a este lugar estabelecido de maior fragilidade e emocional, de louca quando expressava em "exagero" expressivo de formas não adequadas, segundo as normas dadas pelo patriarcado, muitas vezes de origem de dor crónica. O facto de a própria medicina desconhecer ainda hoje muitas patologias relacionadas com o corpo feminino só revela

esta falta de interesse, ao longo de séculos e séculos de estudo e investigação, para com este gênero “fraco”.

Às vezes penso no que será feito desse rapaz, o rapaz de doze anos que chorava comigo após toda a violência a que assistiu e ainda sentia na situação. Espero que não se tenha tornado nesse homem, que o agente policial pedia para ele se tornar, espero que se tenha tornado fraco, fraco como uma mulher.

3.3. A representação da tristeza

3.3.1. Male Gaze

O conceito de male gaze (*olhar masculino*), criado por Laura Mulvey, expõe a forma como o cinema está estruturado segundo uma lógica visual patriarcal. Cunhado na própria linguagem cinematográfica — na forma de filmar, de construir personagens e de organizar o olhar — está o pressuposto de um espectador heterossexual, cisgênero e masculino. Deste modo a câmara adota quase sempre a perspectiva que corresponde e reforça esse desejo, transformando as personagens femininas em objetos de contemplação, mais do que sujeitos com agência. John Berger, anterior ao conceito, referia na sua obra *Ways of Seeing* como a representação do corpo da mulher, na história da arte, era apresentada sistematicamente como objeto de apreciação:

“One might simplify this by saying: men act and women appear. Men look at women. Women watch themselves being looked at. This determines not only most relations between men and women but also the relation of women to themselves. The surveyor of women in herself is male: the surveyed female. Thus she turns herself into an object - and most particularly an object of vision: a sight.”

Mulvey fala sobre o que acontece quando a maioria dos filmes que vemos são realizados por homens e vistos segundo este olhar masculino. Se o olhar é dominado pelo masculino, é aí que recai a posição de poder. A representação da mulher, além de ser objetificada, é também secundarizada, tornada como passiva em relação à ação. O agravamento reside no facto de que as imagens e discursos não apenas refletem a realidade, mas contribuem ativamente para a sua construção. Nesse processo, os homens passam a perceber as mulheres segundo essas representações normativas, e as próprias mulheres internalizam esse olhar, passando a ver-se a si mesmas através dele.

As dúvidas sobre a possibilidade de produção de imagens verdadeiramente emancipadas do *male gaze*, persistem. Há um receio fundado de que, mesmo com intenções críticas, se corra o risco de reproduzir — ainda que sob outras estéticas — a romantização de experiências como a dor, a doença mental ou mesmo a morte. Não há como fugir desse olhar, talvez o caminho seja o gesto criativo, partindo de um alargamento da imaginação, uma brecha que nos permita conceber outras formas.

A necessidade de se conceber novas linguagens visuais e simbólicas, de produção de outras representações mais éticas e conscientes, no sentido de desconstruir ativamente o olhar normativo, é demasiado urgente. Nunca será uma zona livre de *male gaze* - ele está em todo lado, está no meio de nós - mas poderá ser passível de habitar entre.

3.3.1.1 Cultura da Internet: Do *Hi5* à cultura da *selfie*

A ideia de autopercepção é uma noção que mistura o que sentimos sobre nós e o que achamos que os outros acham de nós. Trata-se de um processo constante de construção de significado. Este conceito está profundamente enraizado nas expectativas alheias, e essa consciência impacta a visão de nós próprios.

A era digital começa com mais fulgor nos anos 2000, onde uma das primeiras redes sociais surge, o *Hi5*, com a possibilidade de se criar perfis e colocar fotografias - quem sou eu e como sou eu. A questão da identidade colocada de forma subvertida, como plataforma de comunicação entre pessoas, transforma o olhar de cada utilizador. A visibilidade constante cria a dicotomia entre o desejo de ser visto, mas de controlar o modo como se é visto.

Desde o *Hi5* até às redes sociais atuais, deu-se uma transformação profunda na forma como os sujeitos se relacionam com a imagem, com os outros e consigo próprios — numa lógica de visibilidade constante, onde o olhar do outro se torna constitutivo da identidade. O auto retrato, na pintura ou desenho, é uma representação do artista, porém na *selfie* existe também uma extensão física do representado. O corpo é convocado a participar como suporte da câmara, o sujeito que regista, e como parte integrante da imagem, objeto representado. Na *selfie* há um duplo sentido de implicação que torna o conteúdo mais atrativo.

A *selfie* faz parte da cultura popular e altera a noção de autorrepresentação. Através das plataformas digitais, a imagem, ou a pessoa que se auto regista, torna-se num produto, uma ferramenta útil ao capitalismo. Apesar disso, há também um lado de capacitação neste movimento, ao dar ao utilizador da câmara frontal o poder de controlar o modo

como é visto, de dominar a estética por completo. A selfie, por contraste do auto retrato, não é só uma expressão do “eu” interior, mas adquire um caráter de resposta a uma lógica de constante visibilidade digital - vigília e validação. Esta ferramenta enquanto linguagem visual performativa, comunica as subjetividades estéticas concretizando-as enquanto matéria em constante mutação. A sensação de proximidade, apesar de falsa, de acordo com a incapacidade digital de presença física, é real e conecta o objeto com o sujeito de maneira efetiva. Inquestionavelmente esta é a era da performance, a autopercepção do século XXI é um ato performativo, mesmo que não queira, existindo espectador existe performance.

A tristeza enquanto conceito estético aparece por consequência de um estado de cultura visual ativo nos média, no cinema ou nas redes sociais, a tristeza tornou-se um estilo afetivo, uma estética reconhecível com códigos muito específicos. O cinema é uma linguagem altamente codificada e, por isso mesmo, um dos principais motores da disseminação da expressão “certa” da tristeza. Percebemos, à partida, o impacto que as imagens têm por serem precisamente parte fulcral da constituição da cultura, enquanto impulsionadores do modo de agir e pensar, são parte integrante na construção de valores e na formação de comportamentos. A reprodução da imagem é um modo central de apreensão das ações e conduta. Como Jenkins recorda em *Sad Love*, no caso em relação ao amor romântico, mas, enquanto reflexão do impacto das representações imagéticas na ação diária, o enquadramento é igualmente significativo:

“ The problem is just that, if we tell the same story over and over, without telling any others, it becomes not just a story but a script, or a norm. And, once it’s reached that status, it can be weaponized. It can be policed. Go off script, and you are made to suffer. This is why our stories matter so much. Being a social construct, our stereotype of romantic love is in a sense “made up”: it’s grounded in our fictions and fantasies, and these stories play a crucial part in maintaining its cultural dominance.”

Portanto, tal como o estereótipo do amor romântico é construído por ficções e mantido pela repetição cultural, também a tristeza, enquanto emoção, é atravessada por discursos e imaginários dominantes que moldam o que se pode sentir e como se pode mostrar.

Os mecanismos usados são recorrentemente vistos em cinema, com características como: a utilização de cores frias e desnaturadas, criando a sensação de melancolia e nostalgia; os actores têm expressões faciais apáticas e desligadas, uma neutralidade de expressão remetendo a tristeza para um vazio de emoção, que por norma origina uma

sensação calma e prazerosa; planos longos, silenciosos e contemplativos, que permitem uma dissociação do tempo; elementos como chuva e água no geral, casas de banho e espelhos são recorrentes nesta temática. Os planos recorrentes para uma estetização da tristeza são: os close-ups, de personagens a deixar escorrer lágrimas dos olhos pela face abaixo; os plano de pormenor, de lágrimas; o plano médio ou inteiro, da personagem a andar ou parada a interiorizar ou contemplar, criando a sensação de vazio; o plano de sequência, onde se acompanha a caminhada, com a figura de costas ou de frente a sentir a emoção; e o plano em slow-motion, onde se desacelera o gesto para uma maior sensação de desconexão com a realidade ou de sensação de dor. Esses planos são muito usados porque funcionam instantaneamente, mas acabam por reduzir a tristeza a um conjunto visual previsível e reforçam a ideia de tristeza como algo performativo e passivo. Igualmente os ângulos da câmara, gerando leituras visuais diferentes, são pensados para este propósito: o ângulo picado, para implementar uma sensação de vulnerabilidade, fragilidade, impotência ou humilhação; o ângulo ao nível dos olhos, que demonstra uma sensação de neutralidade e empatia, onde o espectador é colocado numa esfera íntima com a personagem; e o ângulo zenital, que exagera a sensação de pequenez e vulnerabilidade da personagem, criando um fosso gigante e belo entre a dor a que assistimos e o espaço.

Estes códigos foram tornando o sofrimento visualmente atraente, quase sublime. Muitos filmes europeus, independentes ou cinema de autor, abraçaram estes pressupostos, contribuindo para a sua propagação como estética demarcada. Ultimamente não capturam a complexidade da experiência emocional, que pode ser ambígua, contraditória ou até contida. Acima de tudo a experiência da dor não é linear e normativa, e isso deveria corresponder em alguma representatividade.

Em *The Virgins Suicides* (1999) de Sofia Coppola conseguimos captar planos e ângulos de câmara específicos, assim como encontrar todas as características base dos mecanismos criados para representar tristeza. A temática da adolescência é transversal e o filme parte do olhar de rapazes sobre um grupo de irmãs, e portanto atravessa a temática entre as diferenças e semelhanças nestes dois gêneros. O uso de cores mais frias e sépias é muito notório em todo o filme, especialmente quando vemos momentos entre elas na vida. Este recurso é usado na tentativa de criar uma atmosfera de nostalgia, onde o espectador se liga, através de uma identificação de um "tempo vivido". O elemento da casa de banho é muito forte, pois é o primeiro local onde a primeira irmã tenta cometer suicídio, falhando, na banheira, um local historicamente de referência para representar suicídios. A casa de banho tem ainda um carácter simbólico, como sendo o lugar onde a adolescência feminina é vivida, e, conseqüentemente, o grupo de rapazes sacraliza-o, fetichizando-o. As cinco irmãs, Lux (Kirsten Dunst), Therese (Leslie

Hayman), Cecilia (Hanna R. Hall), Mary (A.J.Cook) e Bonnie (Chelse Swain) estão a habitar o filme sempre com expressões bastante neutras com um ligeiro caráter de aborrecimento, que resulta numa escolha de *acting* esvaziado de expressão. A única das irmãs que passa por um maior esforço facial é Lux, na cena em que a mãe lhe queima os discos de música na lareira. Kirsten Dunst, a atriz, passa por uma flutuação emocional que se revela na expressão com mais desespero, contudo não chega nunca a um ponto de grotesco ou a um "excessivo" de choro. Existe em *The Virgins Suicides* um uso de planos lentos e contemplativos, sendo que a paisagem da contemplação muita das vezes é a imagem de conjunto das irmãs aprisionadas no quarto, ou juntas na escola, mas este mecanismo reforça a prisão emocional em que se encontram ao mesmo tempo que levam o espectador a ficar confuso sobre a passagem do tempo. A passagem do tempo deixa de ser sentida de uma forma real e passa a ser ultrapassada através de um embelezamento desse tempo de sofrimento. Quanto aos planos usados, neste filme, na cena em que as irmãs regressam à escola, após o suicídio da irmã mais nova, há um momento em que estão as quatro na casa de banho da escola, que mostra um isolamento devido à situação vivida, e em simultâneo ouve-se a água a correr da torneira. Na sequência disso, ouve-se um discurso da diretora da escola, e depois de um dos rapazes que as observa, a falar sobre o suicídio e a taxa de suicídio na América. Vê-se em plano as quatro irmãs sentadas, rodeadas pelos seus colegas de escola, no que será uma fotografia escolar - a própria Coppola usa, em seguida, o mecanismo de frame congelado - em que de "fotografia" em "fotografia", o plano fica mais apertado, até chegar a um close-up de Lux, na sua cara. Este recurso, reforçado pela narrativa especulativa, faz com que a ideia do que se ouve se integre na imagem. O futuro das irmãs fica delineado neste momento para o espectador, que acaba a cena a ver na cara de Lux a tristeza e até uma vontade de suicídio. Os olhos delas tornam-se tristes. Os rapazes que têm uma admiração e fascínio por elas, pela beleza delas, agora têm, assim como o espectador, pela sua iminente vontade de acabarem com a vida. E esta característica intensifica o interesse pelo objeto em questão, ampliando o seu potencial de fascínio. Uma outra cena do filme que utiliza um ângulo bastante comum nesta temática é a cena em que Luz acorda no campo de futebol, após ter dormido com um rapaz, e acorda sozinha. O plano aproximado, em que ela acorda e se apercebe que está sozinha, que ele a deixou ali sozinha, segue para um plano geral num ângulo zenital, que aumenta a sensação de vergonha e humilhação, tornando a figura feminina ainda mais vulnerável. O espectador acede ao que será a possibilidade de estar ali e a possível dor que ela possa estar a sentir, porém a distância (do PG) causa uma repulsa, devido à vergonha acedida. Apesar disso tudo, a utilização da cor fria com o amanhecer e a visualização de um corpo sozinho num campo de futebol gigante, proporciona uma

sensação de beleza. Por outras palavras, o abandono a que assistimos, a dor a que assistimos é bonita até.

Muitos dos códigos visuais da “estética triste” nas redes sociais, na fotografia contemporânea e até em editoriais de moda têm origem ou inspiração cinematográfica, e esta estetização pode trazer algumas questões de dissociação de uma vivência da tristeza e da dor fora das câmaras ou redes sociais. O cinema legitima uma maneira de estar triste e padroniza uma narrativa do colapso, e como consequência, essa tristeza estilizada torna-se aspiracional — e, por vezes, fetichizada ou estetizada ao ponto de esvaziar a experiência real da dor. Como Carrie Jenkins afirma, anteriormente referido, sobre as questões da padronização das narrativas românticas, acontece de forma semelhante às narrativas da tristeza.

Quando a tristeza passa a ser retratada repetidamente de maneira estética, feminina, melancólica, silenciosa ou sublime, essa representação deixa de ser apenas uma imagem entre outras e transforma-se numa norma emocional, como acontece com o ato de chorar. O choro é apresentado como a prova da autenticidade emocional, que demonstra a veracidade da emoção. O choro masculino, quando existe, tende a ser enquadrado em contextos específicos que não ameacem a virilidade, e por isso são colocados em narrativas que reafirmam a sua masculinidade, através de somente estas hipóteses - o luto, a redenção e a superação. Em filmes como *Manchester by the Sea* (2016) de Kenneth Lonergan, *Good Will Hunting* (1997) de Gus Van Sant e *Creed* (2015) de Ryan Coogler, encontro estas premissas cumpridas. Existem filmes que quebram esta convenção, e que apresentam o choro masculino como algo desorganizado e inconveniente, surgindo, até, na narrativa sem motivo aparente, como por exemplo em *Moonlight* (2016) de Barry Jenkins ou em *Her* (2013) de Spike Jonze. Porém ainda não há expressão relativa nestas representações de exceção, que consiga desconstruir crenças ou influenciar em grande escala.

O choro feminino é frequentemente lido como "excesso" ou "fraqueza" — ou até fetichizado. A *sad girl aesthetic*, um conceito estético visual e afetivo, que ganha visibilidade a partir de 2010, através da ascensão das redes sociais, apresenta a tristeza como algo feminino, nostálgico, melancólico e sensual — nunca grotesco. A cantora Lana Del Rey é um exemplo da difusão massiva dessa estética, que contém em si a problemática de perpetuar a associação da tristeza a algo frágil e do gênero feminino, além de conter uma possibilidade de glamourização da depressão e da saúde mental. No cinema filmes como *Virgin Suicides* (1999) de Sofia Coppola, e anteriormente referido, *Girl, Interrupted* (1999) de James Mangold ou a série *Euphoria* (2019) de Sam Levinson, por terem uma ideia visual tão conceptualizada e marcada, são colocados na possibilidade de estar a embelezar a tristeza. O corpo feminino, como referido no

capítulo anterior, foi gravemente utilizado e instrumentalizado, também, para a elaboração da tristeza no cinema, o que reforçou o arquétipo da “mulher triste”, deprimida, quebrada e colapsada - mas sempre sensual. Um exemplo disso são os dois primeiros filmes que referencio, que ainda cruzam uma outra temática subversiva, a adolescência, como uma fase de conspurcação e desestabilização mental, especialmente para as mulheres e os seus corpos. A adolescência é marcadamente mais pesada para o gênero feminino, onde algo tem de “ser controlado” e em ambas as obras conseguimos aceder à estigmatização cultural através do embelezamento e da performatividade da imagem. O sofrimento é romantizado (como em *The Virgin Suicides*) ou patologizado (como em *Girl, Interrupted*), o que acaba por reproduzir o imaginário da “jovem mulher instável”, que precisa ser salva, curada ou contida - provavelmente por um homem.

O início do capítulo fala sobre o começo de um século onde o Hi5, videoclipes e mais tarde selfies cercaram visualmente, moldaram as nossas ações e educaram a percepção, a própria e a dos outros. Eles são descendentes do *male gaze* de Mulvey e são fonte de estudo para uma possível desconstrução do olhar. Por se tratarem de auto-registos, muitas das imagens do meu filme não recaem de forma estrita na definição de *male gaze* apresentada por Mulvey, pois não utilizo somente a representação do objeto filmado por um outro sujeito. Assim, o mecanismo das selfies está mais próximo do mecanismo de registo dessas imagens, já que sujeito e objeto se unem, adquirindo o “poder” total na forma de o fazer.

Mas esta agência não deixa, no entanto, de estar sobre o efeito da malegasificação, e portanto não é no facto de uma mulher filmar outra mulher, ou como no caso, ser ela a auto registrar-se, que essa influência deixa de estar presente. A estrutura está definida para o prazer visual acontecer através do olhar masculino porque ele é anterior à própria prática do cinema. Esta linguagem nasceu dentro de uma ordem patriarcal, e por isso, mesmo uma realizadora com consciência feminista, pode reproduzir certos códigos do olhar masculino — porque são os códigos do cinema em si, como acontece no caso referenciado da Sofia Coppola. E a dúvida permanece, se será possível fugir a este modo de filmar, que é, simultaneamente, um modo de ver. E é também a essa dúvida que Rosa Millennial ou *Off-Script* estão a procurar responder enquanto experimentações estéticas.

3.3.1.2. A romantização da tristeza nos filmes independentes: em Charlotte Wells e Joachim Trier

A cultura *mainstream* é geralmente vista como mais acessível, reproduzindo ideologias dominantes de forma mais explícita — o que a torna um terreno fértil para a

identificação e crítica de estruturas patriarcais. Em contrapartida, obras do chamado campo intelectual ou artístico, como o cinema de autor, o cinema experimental ou as artes visuais contemporâneas, são muitas vezes consideradas "acima" dessas lógicas, o que pode contribuir para uma relativa negligência crítica quanto à sua própria implicação em dinâmicas de gênero. O *male gaze* não é exclusivo do cinema *mainstream*, ele é transversal a tudo - do cinema clássico à videoarte contemporânea, da publicidade ao documentário. Ao focar somente em obras comerciais, que já são consideradas da cultura pop, como no caso de *The Virgins Suicides*, consagra-se uma ideia de que o cinema independente é mais "artístico", e por isso, mais pensado e livre das construções clichés da representação. Esta premissa é perigosa pois permite que o *male gaze* se instale de formas mais subtis e estilizadas, dissimulando a neutralidade e ambiguidade, de opinião ou expressão.

Como no exemplo do plano, no filme *Transformers* (2007) de Michael Bay, da atriz Megan Fox enquanto arranja o carro, em que a imagem é sobre o rabo dela, e se sexualiza o corpo feminino uma forma explícita. Por outro lado, em filmes como *Lost in Translation* (2003) de Sofia Coppola, encontramos a protagonista, interpretada por Scarlett Johansson, deitada na cama, logo na abertura do filme, num plano de pormenor que mostra o rabo dela, automaticamente sexualizando-a, através de mecanismos como cor, guarda-roupa e POV. Na sequência desta primeira "vista" da protagonista, a personagem segue para uma cena em que se olha ao espelho. Esta projeção da tristeza articulada à beleza da atriz, e aos mecanismos em volta, criam uma atmosfera poética. Na imagem em frente ao espelho o sexo não é o primeiro nível de leitura mas a tristeza daquele sujeito e a sua poesia são. A perversidade aqui é que essa poetização é igualmente informada pelo *male gaze*, porque cria outro arquétipo sexual, que não é hipersexual, como no contexto dos filmes capitalistas e mainstream, mas aquela figura tem uma aura, é desejada. Consequentemente, as raparigas aprendem que chorar e fragilizar-se é um modo de apelar ao *male gaze*, tanto como usar uns calções curtos e um decote.

Regresso a Carrie Jenkins, apropriando-me da sua teoria em relação ao amor romântico, e tento aplicá-las no conceito da tristeza. Jenkins fala do impacto da representação das imagens:

" I argued in *What Love Is* that the socially constructed aspect of romantic love can be thought of akin to a composite image. If you compile thousands of depiction of a face, the features they share in common emerge in the composite image as clearly defined contours. In just the same way, as we keep piling up our cultural representations of love, the features they share in common emerge from the composite image as clear features

of love. These features can (and do) go on to shape a stereotype of what love looks like and kind of script that we expected to follow.”

Na representação da tristeza encontramos o mesmo protótipo aplicado. O perigo da romantização da tristeza é exatamente começar a replicar os modelos apresentados nas imagens, como modo “correto” de expressão da mesma. Ao padronizar a emoção, cingindo-a a modelos orientados pelo olhar masculino e embelezando-a com mecanismos artificiais, próprios do cinema, damos origem a um problema do foro do sentir.

A criação de imagens compostas e a sua replicação, criando características específicas, tendencialmente tornam-se num modelo de aparência estereotipada da tristeza e dor, com comportamentos e narrativas a seguir. Este é o risco da romantização construída segundo parâmetros estabelecidos pela ordem do patriarcado. Um esvaziamento de tal ordem que dissocia a emoção do corpo, criando uma crise na vulnerabilidade e afectos. Sem uma expressão da tristeza, livre de modelos (pois só assim poderemos entender como se expressa a “minha tristeza”) não há uma ligação honesta entre pessoas, não há uma manutenção da empatia e identificação com o outro. O “sharing sorrow”, como diz Fromm, é a potência da união entre a comunidade.

Não obstante, tentei encontrar novos exemplos, e mais recentes, de criação cinematográfica em que se pense a tristeza com esta consciência, de tentativa de uma oscilação. Os realizadores que encontrei têm uma abordagem diferenciada sobre esta temática, e tentam utilizar outros mecanismos de representação. Com Charlotte Wells e Joachim Trier, pegando intencionalmente em gênero feminino e masculino como direcionadores do olhar, existe a tentativa de desfazer os mecanismos tradicionais de embelezamento da dor, com uma abordagem mais subjetiva em relação ao espectro de emoções da tristeza - é algo mais fluído e disperso.

Em Aftersun (2022) de Charlotte Wells, existe uma representação mais realista e poética da tristeza, onde o peso emocional está presente, mas nunca explicitado de forma óbvia ou clichê. A tristeza é sentida, mais do que mostrada — uma experiência íntima e muitas vezes silenciosa. A voz que orienta a narrativa é da jovem Sophie, sendo esta a visão primeira da perspectiva dos acontecimentos. O pai, Colum, é retratado por um olhar curioso e ingênuo, da sua filha, e é uma figura que nunca conseguimos realmente aceder. Charlotte Wells evita a representação emocional exagerada e voyeurista da dor — tão comum num olhar masculino fetichizado, e por isso os momentos de dor e tristeza deste pai são vedados, como no exemplo em que Colum está a chorar, porém de costas para a câmara. Este movimento faz com que a imaginação desta dor entre em jogo, levando a uma ideia da tristeza mais ligada com cada espectador - cada pessoa sofre as

suas tristezas de maneira diferente; além de revelar o lado invisível da dor. O filme recorre a cores suaves — saturação quente, tons magenta na pele, e reflexos — para evocar memória e intimidade. Esta narrativa fragmentada - uso de *flash-fowards* e não acesso a uma totalidade da figura paternal, contribuem para a participação do espectador em imaginar e montar o pai ausente mas presente. O male gaze geralmente coloca o espectador numa posição de superioridade contemplativa. Aqui, Wells apela à memória, falível, e à dor íntima. A cena onde Sophie procura Calum entre a multidão é uma representação metafórica e simples da perda, iminente, e da busca emotiva.

Contudo estes aspectos refrescantes não existem fora da estrutura do olhar masculino, como referido anteriormente. A narrativa de *Aftersun* gira em torno do sofrimento enigmático do pai, e temos um olhar sobre ele — uma personagem masculina sensível, emocionalmente inacessível, o homem triste e bonito, que atrai pela sua dor silenciosa. Na cena em que Calum dança ao som de “Under Pressure” e Sophie olha para ele, o espectador olha para o objeto dançante também, mas contrariamente ao tradicional plano de um corpo a dançar, este corpo dança com uma intensidade e carregado de dor. O espectador admira a sua dor, encarando-o como um herói que mesmo na tristeza tenta. O mecanismo do *slowmotion* é usado mas contrariamente ao que acontece com corpos femininos a dançar em *slowmotion* - sexualização, aqui o corpo masculino é retratado em *slow motion* com força - ação. Esta cena, reforça portanto, a representação da tristeza como algo belo, forte, especialmente no masculino. Uma beleza visual que fetichiza a dor masculina. A forma como Calum é filmado — à meia luz, em silhueta, em composições altamente estéticas — muitas vezes romantiza a sua depressão e apatia, algo frequente no cinema dominado pelo male gaze: transformar sofrimento masculino em poesia visual. Esta figura masculina estigmatiza, conseqüentemente, a ideia de pai ausente como algo belo e poético, ajudando a estabelecer, mais ainda, as narrativas existentes. No fundo o papel de Sophie no filme, sendo que a figura desta filha enquanto adulta, é passiva na sua dor da perda. O espectador só assiste a uma tentativa de compor a dor de um pai, agora morto. O foco emocional que orienta a narrativa do filme é através da ideia de Calum e da ideia da sua dor, perpetuando o peso histórico das mulheres em viverem as dores dos “seus” homens.

Em *The Worst Person in the World* (2021) de Joachim Trier, a tristeza surge como um estado multifacetado, que não precisa de performatividade dramática para ser poderoso pois é uma experiência íntima, muitas vezes ambígua, que se manifesta na pausa, no silêncio e nas escolhas que a protagonista faz. O filme coloca a subjetividade feminina no centro, em que a complexidade emocional de Julie é celebrada através de uma narrativa visual que privilegia a empatia e identificação, por oposição à objetificação. Joaquim

evita definir Julie pelos homens que a rodeiam ou pela ideia da maternidade e prefere explorar as suas dúvidas internas. Julie é uma protagonista cheia de flutuações e contradições, o que a torna humana, acima do facto de ser mulher. Na cena em que tudo congela menos Julie, que continua a correr pela cidade, encontramos uma sequência visual poética, uma metáfora da sua busca por conexão e autenticidade, e que são mecanismos estéticos que são subjetivos e poéticos, em vez de fetichistas ou voyeuristas. Ela é mais que o seu corpo e a sua tristeza é mais do que a beleza do corpo feminino frágil a vivê-la, Julie é o sujeito e centro emocional da sua experiência.

Apesar da tentativa de Trier em não ser sobre os homens que a rodeiam, é daí que advém a sua tristeza. A mulher ainda é representada como um corpo necessitado de encontrar o amor romântico, e que, no caso, entra numa dinâmica bastante reconhecível, a dúvida entre dois homens. Volto a pegar na mesma cena, pois acredito que uma pluralidade de sentidos pode surgir de uma mesma coisa, Julie corre na cena do “tempo congelado” na tentativa de encontrar uma resposta para a sua angústia no dilema amoroso em que se encontra, ela corre para encontrar outro homem. O acontecimento desta forma impossibilita um verdadeiro arco de independência emocional ou autodescoberta que não seja mediado pelo masculino. A recorrência de planos lentos e silenciosos, ferramenta descrita como manipulação da tristeza, no capítulo anterior, serve como utensílio de uma contemplação da mesma, e é revelador de um filme feito por olhares masculinos. A tristeza representada como uma imagem silenciosa, a fumar, a correr, a olhar para o vazio em espera, contribui para uma romantização da crise existencial, e provoca o desejo nos homens que a admiram e não a compreendem. A protagonista é por isso a dicotomia fascinante e imprevisível, construída como espelho da insegurança e desejo masculino, ela é bela, inteligente, sexualmente bem resolvida, é num mistério difícil de decifrar, e a apropriação do mistério é um mecanismo do *male gaze*. Serve para confundir e poetizar.

3.3.2 Que tristeza é esta que estou a filmar?

O meu filme é, aparentemente, sobre a minha tristeza. Fiz a experiência: filmar-me durante 6 meses sempre que choro, durante um desgosto. Penso que começar por um arquivo foi uma ação inata que surgiu desse movimento. O registo livre (no sentido em que tem menor mediação) de um processo de luto, extremamente fiel ao momento de gravação, ou seja, ao que o agente filmado que se auto regista está a sentir. A câmara surge aqui como veículo de um propósito maior do que somente ser fonte de produção de imagem cinematográfica mas também se propõe a ser uma extensão deste corpo. O

movimento da câmara fez parte da tristeza que eu procurava representar, por ser uma extensão do movimento que o corpo estava a produzir durante aquele estado de tristeza. Os planos que advêm desse exercício espontâneo são exatamente uma convergência entre a influência estética cultural reconhecida, uma série de planos cliché de representação da tristeza, e a demonstração de um vislumbre do que poderá ser a tentativa de um olhar menos reconhecido neste contexto de exposição de dor. Foi durante a montagem e visualização do material e a sua análise que me dei conta desta constante flutuação entre estes dois paradigmas, a estrutura de um *male gaze* internalizado e a tentativa de fuga do mesmo, o que me permitiu, por sua vez, enquadrar a procura de uma outra gramática para a representação da tristeza. Ao olhar para as imagens que eu própria produzi apercebo-me de que esta representação está viciada ; e por muito que achasse que esta representação tinha um nível de mediação muito reduzido, em *Off-Script* as imagens reproduzem o que se falou nas secções 3.3.1.1 Cultura da Internet: Do hi5 à cultura da selfie e 3.3.1.2.A romantização da tristeza nos filmes independentes: Charlotte Wells e Joachim Trier.

A tristeza que estou a filmar não é, portanto, só a minha. Art imitates life or life imitates art? Oscar Wilde defendia que "a vida imita a arte, muito mais do que a arte imita a vida". E tal como referi, anteriormente, não há posição fora do *male gaze*.

Apesar disto, já há imagens que tentam romper com estes modos de ver, como em ambos os filmes referenciados no capítulo anterior, assim como em *Língua Franca* (2019) de Isabel Sandoval, *Girls Will Be Girls* (2024) de Shuchi Talati, *Girls & Gods* (2025) de Arash T. Riahi and Verena Soltiz, escrito por Inna Shevchenko. Em *O Retrato da Rapariga em Chamas* (2019) de Céline Sciamma encontro uma das cenas que melhor responde à frase dita por Agnès Varda: "The first feminist gesture is to say: "OK, they're looking at me. But I'm looking at them.". No momento em que o retrato está a ser pintado, o objeto retratado chama o sujeito até ela, pondo o sujeito no lugar do olhar do objeto. Ambas se tornam sujeito e sem ocuparem o lugar de objeto na relação - o poder foi desfeito.

4. O conceito de oscilação

4.1. A terceira via do metamodernismo: o manifesto metamodernista de Luke Turner

O metamodernismo é uma corrente filosófica e cultural, que surge na continuação e resposta do pós-modernismo, que é uma corrente que, entre outros processos, se caracteriza pelo uso do cinismo e da crítica. Na perspectiva dos metamodernistas para a desconstrução do pós-modernismo é tão insistente que se torna esvaziada. No modernismo, por outro lado, existia o ideal como fim, a possibilidade de encontrar uma verdade e uma autenticidade, a tal ponto que se torna ingênua. O metamodernismo é, portanto, uma posição que procura ultrapassar a inércia provocada pela tensão entre a ingenuidade da ideologia moderna e o cinismo do pós-modernismo, que não constrói. O metamodernismo é um movimento de tentativa porque trabalha num lugar entre, numa oscilação. E essa oscilação é uma zona de interesse a meu ver. Luke Turner diz no seu *Metamodernist Manifesto* (2011) "We recognise oscillation to be the natural order of the world." E ele continua com mais alguns pontos:

"2. We must liberate ourselves from the inertia resulting from a century of modernist ideological naivety and the cynical insincerity of its antonymous bastard child.

3. Movement shall henceforth be enabled by way of an oscillation between positions, with diametrically opposed ideas operating like the pulsating polarities of a colossal electric machine, propelling the world into action."

Turner sugere no manifesto que para travar a inércia provocada "from a century of modernist ideological naivety and the cynical insincerity of its antonymous bastard child", precisamos de um modo de levar o mundo à ação.

No meu filme existe uma inércia surge da condição, já analisada de "não haver um fora" do *male gaze*, parecendo não haver alternativa, ou seja, imaginação. A imagem, neste contexto, deixa de ser um lugar de abertura e torna-se mero reflexo de um sistema fechado, onde a produção de sentido se transforma num *loop* de referências e citações, sem criação e só repetição. Porém é necessário ultrapassar esta inércia, e o metamodernismo acredita que a resposta é oscilar entre esse "não há fora" e o desejo de haver, ou criar. A oscilação cria movimento, e essa também é a estratégia. Saber da impossibilidade de criar algo novo e mesmo assim fazê-lo, imaginando-o.

Esta oscilação faz parte da gramática que quero construir. A questão não é tanto sobre tentar compor ou corrigir a forma como representamos a tristeza, mas assumir a romantização, usando-a como ferramenta de construção deste novo léxico. Exatamente

como sugere Luke, porque não podíamos não tentar, é preciso tentar novas imagens, e, por isso mesmo, assumo o meu filme como uma oscilação entre as duas:

"We acknowledge the limitations inherent to all movement and experience, and the futility of any attempt to transcend the boundaries set forth therein. The essential incompleteness of a system should necessitate an adherence, not in order to achieve a given end or be slaves to its course, but rather perchance to glimpse by proxy some hidden exteriority. Existence is enriched if we set about our task *as if* those limits might be exceeded, for such action unfolds the world."

Não há uma posição fora do *male gaze*, mas eu faço o filme como se houvesse; na esperança de que "for such action unfolds the world". Na segunda parte do meu filme tento aplicar desde o início este pensamento de tentativa oscilante, contrariamente à primeira parte, que resultou de uma experiência já vivida e gravada, em que a análise se deu posteriormente.

6. Tratamento artístico e técnico

Todo o processo de pensar até à sua concretização deste projeto foi atravessado por uma multitude de momentos teóricos e práticos, de experiência vivida e experimentos realizados, ao ponto que, tentar mapear todos os passos de *Off-Script* torna-se um trabalho árduo. Porém, acredito, também devido ao processo, que é nestes momentos de reflexão que os significados se conectam com as intuições. No começo a ideia era realizar o guião de *Eu Estive Aqui* (ver em anexos) contudo deu-se um evento pessoal que fez com que não fosse possível pegar mais nesse filme, porque o argumento que comecei a escrever um ano antes, aconteceu-me. A obra que escrevi estava mais à frente, como presságio, da minha vida, e o que Helena, a protagonista dessa história, vive, era exatamente o que eu estava a passar. Acho que esse peso simbólico, macabramente um prenúncio da minha vida, fez com que durante muito tempo não conseguisse voltar a esse guião.

Off-Script é um filme que está dividido em duas partes, parte 1 - *Off* e parte 2 - *Script*. Eles vivem independentes um do outro, mas têm um alcance maior de leituras quando vistos em sequência. O filme como um todo é sobre a vivência da tristeza, durante estados de luto e perda, e como o corpo físico e mental é implicado. Simultaneamente, o filme expõe e repensa os modos de representação da tristeza, num sentido mais geral. Tem um caráter biográfico, utilizando uma ideia de diário e de exposição na primeira pessoa, de uma forma muito crua, especialmente na primeira parte. *Off* é precisamente esse não-lugar, uma zona liminal, sobre os estados da tristeza que se vivem "Off" do olhar de todos e "Off" das narrativas lineares que vemos nos filmes. Na segunda parte, em *Script*, temos um filme mais estilizado, em que a composição da imagem foi estruturada anteriormente e que segue, de acordo ou contra, um texto, uma linguagem concreta, e que, por si, gera uma possibilidade de identificação mais imediata, existindo uma narrativa mais reconhecível.

A primeira parte do filme acompanha o percurso do sujeito que se filma, ao longo de seis meses, sempre que chora. É um registo mais brutal em relação à expressão da emoção da tristeza e do seu espectro de dores, por comparação à generalidade da representação da mesma no cinema. O filme habita um lugar de subjetividade e de confusão, que me interessa muito. É também devido a isto que consigo reconhecer a oscilação existente numa narrativa não linear. A segunda parte do filme é uma ficção, com um caráter igualmente experimental, e foi pensado previamente com um intuito específico de não se instalar na gramática já existente das imagens associadas à tristeza. O foco era a tentativa de criação.

Este filme segue a história de uma mulher que está a ser atravessada por um luto, uma perda de alguém. Essa perda é acima de tudo física, e tem repercussões diretas no

corpo. O corpo é apresentado de forma especulativa, corpo como objeto que transporta este sofrimento e perda, e que implica o espectador a relacionar-se ativamente com a imaginação. O facto de não se aceder ao corpo na sua totalidade, de ser vedado o lado sexual, e de nos conectarmos através de fragmentos, não os tradicionais referenciados no capítulo 3., faz com que a presença do detalhe seja gigante. Isso também é o que acontece nesses lugares de luto, o detalhe da ausência revela-se no corpo. Portanto este processo teve dois momentos, um primeiro em que me apercebi que ia fazer um projeto partindo de material que já tinha filmado, do meu arquivo, que deu origem a *Off*, e um segundo momento, em que ao construir toda a ideia de projeto final, comecei a criar *Script* e o seu alinhamento.

Visualmente, encontro duas estéticas muito diferentes, embora se toquem numa sensibilidade equiparável de linguagem, talvez por ser retratado em ambos o corpo feminino, ele é o protagonista da imagem. Ao nível de paleta cromática e de luz temos uma luz mais branca e fria (azuis) na primeira parte, com uso de luz artificial e ligeiramente estourada em certos momentos. Enquanto que no segundo há o uso de uma paleta mais quente, predominantemente os laranjas e amarelos, em que há uso abundante de luz natural. Em cada uma das partes a paleta é fixa, o que transporta o espectador para a ideia de que a tristeza pode ser vivida em ambos os espectros cromáticos, tanto no frio como no quente, a sensação de dor, raiva, isolamento, desespero, solidão, abandono, podem ser comunicadas. O que desfaz um pouco a cristalização simbólica das cores no cinema, ou, pelo menos, tenta. Apesar da intensidade emocional ser mais expressiva no primeiro filme, a saturação da cor, acontece mais no segundo, o que desestabiliza a crença da associação da saturação cromática a uma hiper estetização emocional, como acontece no exemplo de *Euphoria* de Sam Levinson, referenciado anteriormente. Aqui esta coloração quente está associada a um lado solar da tristeza, em que a imobilidade é vista como um local de vivência da dor, uma dor que floresce do permanecer na luz.

A direção de fotografia, na parte um não teve uma orientação pensada previamente, ela veio de um impulso, a do sujeito filmado deixar registada a sua viagem emocional dolorosa, e por isso mesmo não tem uma planificação técnica. A direção neste caso surgiu na montagem e edição. Quanto à parte dois, decidi criar as imagens partindo de um texto da Mafalda Banquart, um texto que joga precisamente com as premissas do metamodernismo, ele é uma oscilação entre uma narrativa analítica e uma potência poética. Com a ajuda da realizadora Melanie Pereira consegui construir, em paralelo com a parte 1, que neste momento já estava finalizado, uma série de imagens com planos fixos e longos. A imagética foi intuitivamente surgindo dentro de uma estética muito influenciada por *The End of Love a Affair* (2003) de Pedro Costa.

No primeiro filme a cor é fria, sem tratamento ou atenção ao lugar de filmagem. Toda essa sequência de planos, com a duração média de 10 minutos, foi filmada na casa de banho, elemento referencial de associação à tristeza, mas que aqui posso explicar também que é um lugar que, por ser do uso privado do indivíduo, é servido como espaço seguro em muitas circunstâncias. Devido à sua privacidade, a casa de banho é frequentemente o cenário de explosões emocionais reprimidas, onde o chorar, vomitar ataques despoletados por pânico, muitas das vezes acontecem, devido em grande parte pela existência de um espelho. Esse confronto não esperado, muitas vezes “só vamos à casa de banho”, entrega uma devolução, ao olhar para o espelho, emocional sobre situações que se torna inescapável. Além disso, cria um contraste com o calor dos espaços exteriores ou partilhados. Isola o personagem num espaço de estranheza, de confronto existencial. A luz da casa de banho, branca e fria, muitas vezes fluorescente, não é lisonjeira: evidência olheiras, suor, rugas, lágrimas. Isso quebra a estética “cinematográfica” tradicional e aproxima o espectador de uma verdade emocional. Tudo isto acontece no meu filme, chegando mesmo a ser desconfortável o brilho na pele, em planos tão aproximados que se consegue visualizar os poros e vermelhidões, assim como borbulhas e rugas, ou seja há uma exposição sem filtros, e sem limpeza da pele feminina. Deste modo à muita reflexão da luz na pele o que traz ao filme um carácter mais sujo, mas necessário para a subjetividade da tristeza que é apresentada. No segundo filme, por contraste talvez, tentei utilizar cores mais quentes, e para isso ajudou a sair da divisão primordial de *Off*, a casa de banho, e jogar com a luz natural. A um ponto, intencionalmente, trazer o sol para esta matemática da vivência da tristeza, algo que não é muito comum, pois senti que a ideia de sol como elemento que queima e nos ilumina era interessante. Em processos de luto é um detalhe que pode ser muito considerável, como escape, como momento em que o desvario emocional se congela por momentos, entra o sol quente, que nos queima a alma, e isso é bom. Além deste paralelo poético que fundamenta a escolha, tecnicamente pude considerar o uso da sombra, sendo que maioritariamente íamos filmar na minha casa, mais precisamente a sala, que tem imenso sol durante a parte da tarde do dia.

Uma questão técnica de grande importância é a alternância na forma de utilização da câmara em ambos os filmes. Em *Off* a câmara usada, uma Handycam (canon legria hf200), foi integrada no modo orgânico da filmagem, quase como se a câmara fosse parte do corpo. Da mesma forma que acontece no processo das selfies (telemóveis), referenciado no capítulo 3.3.1.1. Cultura da Internet: Do *Hi5* à cultura da *selfie*, neste primeiro filme a imagem é sempre feita à mão, em movimento, com planos de sequência. O facto de neste *Off* a câmara ser elemento integrante do corpo, torna-se claramente contrastante com *Script*, em que a maior parte do filme são fragmentos de um corpo, quase imperceptíveis. A câmara, nesse segundo filme, é também ela

fragmentada deste primeiro corpo, e por isso é externa ao corpo, sendo utilizada de um modo mais tradicional, os planos são todos fixo, e de detalhe ou pormenor.

As referências visuais para este projeto foram muito importantes para o fluxo das escolhas acontecer de forma intuitiva, como percebo cada vez mais que é o meu processo artístico, e por isso dentro da primeira grande temática, a tristeza, passei por uma série de livros fundamentais para o desenvolvimento deste e também da primeira ideia (o primeiro guião: *Eu Estive Aqui*). Há dois, ainda não referenciados, que foram instrumentos valiosos: o *Bluets* (2009) da Maggie Nelson e o *Notes on Heartbreak* (2022) da Annie Lorde. Ambos têm são considerados literatura mais tradicional, apesar da Maggie Nelson nunca o ser, mas trouxeram uma imagética narrativa que me permitiram articular lugares no projeto que estava a idealizar, e, ao mesmo tempo, comprovam que, também na literatura tal como no cinema, a representação da tristeza está trilhada. Em relação a obras cinematográficas, além dos nomeados anteriormente, interessou-me ir a referências documentais como *Stories We Tell* (2012) de Sarah Polley, *The Arbor* (2010) de Clio Bernard ou *All the Beauty and the Bloodshed* (2022) de Laura Poitras para saber como abordar o meu próprio arquivo. O trabalho de artistas visuais como Hannah Wilke, Bas Jan Ader, Shigeko Kubota e Bill Viola foram grandes influências para o meu projeto pois trabalharam em videoarte de forma consistente e em alguns casos relacionados com a temática matriz. Quanto a filmes importantes neste processo, há uma lista vasta, porém os mais interessantes foram: *Mid 90's* (2018) de Jonah Hill que foi fundamental para a ideia inicial de *Eu Estive Aqui* e que também trabalha com registo de arquivo com uma handycam (momentos em que o grupo está a andar de skate) tal como a primeira parte do meu filme final; *The Virgins Suicides* (1999) de Sofia Coppola, porque foi uma referência para compreensão da cor em estados de tristeza, e dele retirei algumas questões sobre a dicotomia que acabei por aplicar - frio/brutalidade expressiva e quente/passividade corporal; e *The End of Love Affair* (2003) de Pedro Costa e João Fiadeiro que foi-me passado pela Melanie Pereira, a co-orientadora deste projeto, e que foi muito importante para a auto validação do que seria este objeto fílmico. Além de ser uma referência para a segunda parte do meu projeto, *Script*, pois utiliza um único plano de sequência e incorpora a ideia silenciosa da tristeza, foi perceber que este filme é considerado uma curta metragem e um videoarte, consoante os contextos, consoante o formato de apresentação, este objeto é as duas coisas. É uma obra que mistura cinema experimental e performance, onde sentimos a presença de uma câmara, fixa, e a presença de um corpo, que apesar de estático, não o sentimos como tal devido à emotividade subjacente na subjetividade de toda a cena. A narrativa é-nos dada pela música, único elemento textual. Todas estas características tornam este filme um exemplo referencial para o meu filme *Off-Script* que também pode ter essa duplicidade.

Quanto à temática da tristeza, filmes que já existiam em mim, e que inconscientemente tinham um papel fundamental na minha conexão com este tema, que provavelmente foram motores que alimentaram a minha expressão da dor, são filmes como: *A Grande Beleza* (2013) do Paolo Sorrentino foi um filme que me ligou à concretude da solidão existencial, e em como o sentido da vida está ligado com a vivência autêntica, e viver as emoções menos boas sem superficialidade é necessário ou caminhamos para um esvaziamento; em *Take this Waltz* (2011) de Sarah Polley, lida-se com um vazio associado a uma ideia de amor romântico, e como depositar a nossa sensação de desejo num único outro, misturando-a com os conceitos monogâmicos, expondo a sua falência; o *Bambi* (1942) de David Hand foi o primeiro filme que me fez chorar, é um filme profundamente triste que fala sobre a perda e sobre como a tristeza é silenciosa e duradoura; e finalmente, o *Amour* (2012) de Michael Haneke que fala sobre a dureza do envelhecimento e a dor silenciosa que vem desse processo inevitável, porém a tristeza maior neste filme não vem de dentro dele, vem na falta de consolo que ele nos dá, porque é brutal e real. Este último exemplo é muito marcante na minha vida pois representa o momento em que desconstruí a ideia que homem podia chorar também. Quando este filme estava nos cinemas em Portugal eu tinha 20 anos e fui vê-lo ao cinema com o meu pai. Foi a primeira e única vez que vi o meu pai a chorar (não costumo muito ir ao cinema com ele, mas sei que ele chora com filmes) mas vê-lo a chorar nesse dia, foi estruturante para saber que era normal, que era indispensável a qualquer homem a partir daquele momento chorar.

A montagem foi um processo longo, que durou quase até uma semana antes de terminar a escrita do projeto. A primeira parte do filme, deu-se de uma forma muito intuitiva, muito semelhante à do processo de registo, sem grande propósito inicialmente, o arquivo fez-se. No momento em que revisei o material todo, um total de trinta vídeos, e que me confrontei com o que quero fazer ou dizer, percebi que a demonstração explícita era o caminho a seguir. Sem grande edição ou retoque da imagem, intuitivamente surge a definição da dramaturgia, imagem a imagem, à medida que construía o alinhamento. Ou seja, a montagem do filme aconteceu em simultâneo com o fazer. Na segunda parte do filme, a montagem deu-se de um modo completamente diferente. Não sabia primeiramente o que queria filmar, mas sabia sobre o quê. Tinha um ponto de partida, o texto da Mafalda, como explicitado anteriormente, e as imagens que surgiram eram bastante concretas (fragmentação microscópica de partes do corpo, entre outras imagens que não ficaram no filme) mas subjetivas na sua leitura. Depois de entender sobre o que estava a investigar mais a fundo, à medida que ia escrevendo esta tese de mestrado, deixei a observação desse material ser contaminado pelo peso do que estava a estudar. A montagem foi bastante caótica, mas à medida que me aproximava desta ideia de oscilação dentro da desconstrução da representação da tristeza, entendi o

paralelismo possível entre estas duas partes. Ambas comunicam uma tentativa de habitar possibilidades frescas dentro de uma ordem estruturante impossível de fugir, e ao mesmo tempo falando sobre tristeza não romantizada. Montar esta segunda parte, que só se tornou o produto final após muito abandono de ideias, sequências de imagens e de texto, foi talvez a tarefa mais difícil artisticamente neste processo todo. O que é este objeto? Para mim a arte é uma produção intuitiva, porém há outras abordagens, e o que aprendi foi que nem sempre é um lugar da sensação do que é certo, às vezes é batalhar e não desistir. Neste caso foi após muita consultoria com artistas, amigos meus, que me ajudaram a falar sobre o objeto, a tal ponto que percebo agora que, talvez na maioria dos casos, fazer cinema é mais pensamento que intuição nesta fase.

O ritmo do filme passa por uma primeira parte mais intensa, em que temos muitos planos diferentes, em que a montagem acontece de forma, também ela, mais explícita em alguns momentos. O movimento rítmico está muito ligado com o movimento emocional a que temos acesso. Sentimos que estamos a entrar num lugar demasiado privado, e o facto de o sujeito filmado estar quase sempre na casa de banho, torna ainda mais claustrofóbica a experiência, uma sensação que se repercute no espectador. Além disso, a câmara à mão traz esta vertigem - é a entrada no túnel desta pessoa. A mudança constante de planos, planos muito aproximados por vezes, dá uma orientação muito específica do olhar, e por isso da leitura que vamos fazer. É o ritmo de mudança de imagem que manipula a viagem emocional que o espectador terá. Na parte dois do filme o ritmo é quase o oposto. Os planos são longos e silenciosos, sem grandes acontecimentos visuais. Na verdade o ritmo acontece no detalhe a que o espectador acede ao permanecer na imagem que está a ser oferecida. é requerida uma atenção microscópica, tanto no entendimento do que é aquela imagem(que parte do corpo é aquela), mas também, no descobrir o lugar de movimento da pele (que parte do corpo é que respira). Portanto o ritmo é muito desacelerado com um propósito de focar o olhar e ativar outros sentidos.

O som foi pensado no momento da edição. Percebi que no primeiro filme ia utilizar o elemento da água como base da construção dramaturgica sonora. Foi também algo que percebi à posteriori, no sentido que descobri a sonoridade do filme à medida que o montava. Apercebi-me desse factor, super revelador, tanto do estado a que assistimos como por ser um dos elementos tradicionais da representação da tristeza, que o elemento água estava a inundar todos os vídeos do arquivo. Talvez porque existisse tanto choro e tentativa de sair dele (torneiras abertas, banhos no mar). Mas esta sonoridade foi a única base escolhida, através de captação directa, recolhida dos arquivos. No segundo filme as imagens não foram realizadas a pensar em som directo, e sabia que ia ter um texto. Gravei a voz da Mafalda a ler o seu próprio texto no estúdio

do Pedro Rompante, um amigo, que editou o som do meu filme. Porém deixou de fazer sentido incluir esse mesmo texto, pois tinha um caráter filosófico demasiado intenso para o que queria apresentar com este segundo filme, desviando-se até, da premissa da tristeza. Num segundo momento achei que ia dar continuidade ao primeiro filme, e a água inundaria este segundo filme. Finalmente abandonei essa ligação entre partes, e decidi gravar um outro texto, utilizando um gravador de som, escrito por mim, que acabou por ser o único som existente neste *Script* silencioso.

Em *Off-Script* não existe um acting. O que o espectador assiste é o que a atriz passa. A possibilidade de ficção está constantemente inerente, porém a vida por si já contém essa camada inerente. A problemática da representação da tristeza em imagens a que acedemos todos os dias a toda a hora é essa mesma: onde começa e onde acaba a performance? Como é que se chora sem ser como nos filmes?

7. Cronograma e historial de produção

7.1. Cronograma do Filme

Segue abaixo, descritiva e graficamente, o cronograma dos acontecimentos para a concretização deste projeto:

i) março a agosto de 2024:

- Escrita do guião *Eu Estive Aqui* (1º, 2º e 3º draft);
- Pesquisa extensa de referências sobre a temática;

ii) novembro de 2024:

- Início de reuniões de projeto mestrado com orientador e co-orientadora;
- Planeamento de pré-produção;
- Reunião com Directora de Fotografia;
- Refazer dossiê do filme: nota de intenções e tratamento estético;
- Procura de financiamento para a realização da curta (GDA, Gulbenkian)
- Reunião com possíveis parceiros;
- Escolha de elenco, onde faço leitura do guião com alguns actores;

iii) dezembro de 2024:

- Evento pessoal de dimensões devastadoras (ao ponto de se revelar no material artístico futuro);

iv) janeiro a março de 2025:

- O rumo do projeto muda estruturalmente, pois decido abandonar a ideia de avançar com o projeto e guião *Eu Estive Aqui* como projeto final;

- Começo a filmar-me, com o intuito de “não esquecer” o processo de luto que estou a viver, pensando que arquivar a memória usando a minha handycam poderá ser útil enquanto processo terapêutico, mas também que poderá servir algum propósito artístico no meu futuro;
- Começo a escrever sobre a tristeza, em diários, e percebo que maioritariamente foi sobre isso que escrevi nos meus diários ao longo dos anos;
- Expando a minha biblioteca, investindo ainda mais em livros sobre a temática;
- Percebo que chorar no supermercado, no autocarro e em qualquer espaço público é inevitável e incontrolável, e que muitas das formas que expresso a minha dor estão intrinsecamente ligadas com as imagens que consumi ao longo da vida, especialmente em filmes;
- Início de um novo rumo para o projeto de mestrado, em que decido trabalhar a partir do que estava a viver;

v) abril de 2025:

- Continuo a chorar bastante em espaços públicos, porém já não choro sempre que ouço músicas tristes como Elliott Smith ou Gracie Adams;
- Sessões com Mélanie Pereira e Mafalda Banquart, artistas e amigas, com quem fui discutindo a ideia;
- Percebo que a temática da tristeza é urgente, no sentido em que as pessoas não conseguem, na sua maioria, aceder à sua tristeza, sentindo-a, como parte fundamental do viver;

vi) maio de 2025:

- Percebo que já passaram 6 meses e decido olhar para o material que tinha no cartão da handycam;
- Passei o material para o computador;
- Começo a delinear a base teórica;

vii) junho de 2025:

- Regresso ao material de arquivo e começo a escrever sobre o material;
- A Mafalda Banquart mostra-me o texto dela, que me faz querer partir disso para filmar;
- Convido a Melanie Pereira para ser minha Directora de Fotografia neste projeto;

viii) julho de 2025:

- Começo a edição e montagem do filme, o arquivo da minha tristeza, e para minha surpresa termino de montar num curto espaço de tempo;
- Falo com o Pedro Rompante para me ajudar na edição do som;
- Decido usar o texto como voz off do que ia filmar e, para esse propósito, gravo o texto da Mafalda Banquart, em estúdio, com a voz dela;
- Decido que serei o "corpo" deste filme;
- Reunião com Melanie para planeamento técnico;
- Repérage nos locais seleccionados;
- Ensaios técnicos;
- Planeamento detalhado da rodagem;
- Rodagem (dias 11 e 16 de julho);
- Visualização e organização do material filmado;
- Decido fazer dois filmes interligados - arquivo e ficção;
- Início da primeira montagem do segundo filme;
- Mostra do filme com edição do som ainda não finalizada, mas percebo que o texto não resulta;
- Faço uma segunda montagem, em que construo uma continuidade sonora entre a parte 1 com a parte 2;
- Percebo que não resulta;

ix) agosto de 2025:

- Faço uma terceira montagem e edição da parte 2;
- Montagem do som;
- Percebo que já não choro em espaços públicos;
- Começo e termino a escrita do mestrado;
- Finalizo o filme no momento em que o entrego;

7.2. Historial de produção

7.2.1. Escrita do guião

A minha entrada neste mestrado foi impulsionada por uma vontade de regressar à academia, voltar a estudar e investigar, no sentido de testar as minhas capacidades de construção de pensamento e a sua passagem para a escrita. A minha auto percepção enquanto motor de produção de pensamento traduzível era muito redutora do que realmente são as minhas aptidões. Acredito que o começo de uma auto confiança surge no final do primeiro ano de mestrado, culminando na concretização de um guião, o qual denominei *Eu Estive Aqui*.

O processo de escrita, que foi iniciado ainda inserido na cadeira de argumento do primeiro ano do Mestrado de Realização Cinema e Tv, lecionado pelo professor José Miguel Moreira. A proposta em aula partiu de um exercício, com vários passos, até ao desenvolvimento de um argumento para um filme de curta-metragem com aproximadamente 10 minutos de duração. Como base os princípios fundamentais da narrativa clássica, conforme sistematizados por Robert McKee. O ponto de partida foi a concepção de uma ideia geradora, da qual surgiu o tema central da obra e, em seguida, a sua premissa dramática, que orientou todas as escolhas narrativas. Em seguida construí um *story map*, ou seja, um mapeamento narrativo que continha os principais eventos dramáticos na sua progressão lógica e emocional. Com base nesse esboço inicial, escrevi uma primeira sinopse, breve e objetiva. Depois desenhei a protagonista da história com profundidade, considerando o seu passado, motivações, desejos, conflitos internos e externos, bem como suas transformações ao longo do enredo. A partir daí, desenvolvi uma sinopse expandida, mais detalhada, com a progressão da narrativa. A verdade é que foi um exercício bastante dentro das normas do que é escrever um argumento, de parâmetros rígidos, baseados na narrativa clássica da estrutura em três atos, e para o que no início foi bastante maçador forçar-me a entrar neste esquema. Porém, para alguém que nunca tinha escrito um guião, veio a revelar-se

uma boa base para aprender a dominar alguns conceitos na progressão da narrativa, para depois poder quebrá-las.

O argumento de *Eu Estive Aqui* não teve grandes mudanças desde a ideia inicial quanto a personagens ou temática. Foi deveras intuitivo o que iria ser, o que mais tarde me leva a crer que há lugares subjetivos que o nosso inconsciente acende antes do corpo, pois a história do luto de Helena foi a minha, um ano depois de pensar nela pela primeira vez. As primeiras três cenas do guião surgiram muito rapidamente, pois foram pensadas para espaços em concreto, no caso, um estúdio, uma casa de banho e um corredor, que eram espaços da esap - Escola Superior Artística do Porto. Percebi igualmente que a minha forma de escrever estava ligada com arquitetura concreta e o som. O meu guião está repleto de som descrito e ao finalizá-lo criei um guião sonoro, que iria ser utilizado na suposta produção (ver anexo). À medida que construía o enredo, apercebi-me que o modo como produzia imagens escritas era através de planos e ângulos específicos. Isto foi um dado pouco surpreendente, pois noutros contextos criativos, ligados às minhas áreas de trabalho, teatro e dança, a minha produção imagética implicava constantemente a perspectiva cinematográfica. Estive durante um período em que não entendia a progressão do enredo, sabia de onde partia a Helena, quem ela era, e como terminava a história, contudo não antevia os acontecimentos de ligação. Após perceber que o que ligava o seu desaparecimento pelos pés à sua dor, era o arquivo com o seu passado, e que nunca seria claro se alguém tinha morrido ou se se vivia um desgosto relacional, as cenas foram aparecendo com fluidez. A personagem Carolina, a sua irmã, aparece precisamente para o espectador conseguir conectar estes dois pontos, presente com passado.

A minha maior dificuldade no processo de escrita deste guião foi em alguns elementos de articulação, como por exemplo na ideia de Helena desaparecer pelos pés, como acabei de referir, e o seu significado simbólico, ou a cena dos figos.

A forma como o nosso imaginário performa é bastante intuitivo, mas está intrinsecamente ligado a sensações físicas do nosso prazer e desejo. Os figos surgem num momento em que sabia que queria um elemento que fosse conectado com a sensação, pois sempre tive um fascínio com filmes em que uma personagem come uma comida, ou fuma um cigarro, ou sente um cheiro, e faz com que os meus sentidos sintam e ativem em relação a esse objeto mostrado - *sensorial turn*. O *Sensorial Turn*¹ é uma corrente que propõe que sentir também é uma forma de pensar, e que o corpo, os sentidos e as emoções são fundamentais na forma como conhecemos, criamos e nos

¹ O **sensorial turn** é um movimento interdisciplinar nas ciências humanas e sociais que coloca os sentidos corporais e a experiência sensorial no centro da investigação e análise cultural, histórica, estética e política. Ou seja, a forma como sentimos o mundo é moldada por contextos sociais, culturais, de poder e de linguagem.

relacionamos com o mundo. Filmes que deslocam o foco da narrativa tradicional para a experiência sensível do espectador. No filme *La Vie d'Adèle – Chapitres 1 & 2* (2013) de Abdellatif Kechiche tem um exemplo marcante de sensorial turn, a cena em que Adele come o esparguete e a forma como ela o come. No caso do meu guião, enquanto pesquisava para inspiração estética, encontrei um vídeo no youtube chamado *eu a comer FIGOS*. Era um vídeo que tinha sido publicado no canal de um rapaz, Fabio Brasil, onde ao longo de quinze minutos assistimos ao Fábio a comer figos. O vídeo foi tão peculiar, porque eu adoro figos e fiquei a perceber que o Fábio também. Porém, a meu ver, ele não sabia comê-los. E esse pormenor desencadeou em mim o motor sensorial, neste caso algo do espectro do repúdio para com a forma como o Fábio quase trincava e arrancava com os dentes o interior do figo, que necessitava para colocar no meu argumento - o figo. Como é que se come um figo?

A totalidade do que foi escrever este argumento de ficção demonstrou-se muito prazerosa, algo que nunca pensei que fosse uma área de interesse, revelou-se como uma parte fundamental do que será o meu processo de realização.

Foi nesta sequência que acabei por tentar sobreviver, gravando-me, como numa espécie de diário, a cada dilúvio emocional pegava na minha *handycam* e gravava a minha dor. Nunca confiei muito na minha memória, e este ato servia também como lembrete eterno do túnel que foi atravessar um luto, aquela fase inicial. Queria não esquecer o que passei física e psicologicamente, queria mais tarde poder olhar para mim com carinho mas já distante daquilo. Essa ideia dava-me forças, esse futuro - eu a confrontar-se com um passado - ainda - presente - eu. Em *Off*, esta parte um do meu filme final de projeto, o guião escreveu-se na montagem, quando me confrontei com o material todo e comecei a fazer conexões entre planos. O tema era subjetivo, mas as imagens eram físicas, de uma concretude e literalidade, da qual não quis nem pude fugir.

Na parte dois do filme, em *Script*, o primeiro guião textual surge com o texto de Mafalda Banquart. Essa história foi o argumento de criação visual, ou seja, foi a partir dela que filmei, que construí imagens. A história é sobre uma rapariga e o seu corpo, sobre a auto-percepção e como ela é contaminada pela visão e presença dos outros, sobre a estrutura narrativa e como a imaginação tem um papel importante em derrubá-la para sairmos fora de. Tal como no metamodernismo, existe no texto uma constante tentativa de, uma oscilação entre seguir a narrativa e destruí-la ou miná-la. Este texto inicialmente era para estar em voz off, narrado pela própria autora, porém em montagem percebi que não tinha o sentido que pretendia. O filme passava a ser sobre outra coisa e não sobre um corpo que está a passar por uma experiência subjetiva de tristeza.

O meu texto, que foi o que acabou por numa fase final se encaixar nas imagens de uma forma mais satisfatória para com a intenção artística, foi escrito baseado na minha experiência física do processo de luto e das implicações microscópicas que ficam gravadas no corpo: os traumas médicos vs traumas internos.

O título do filme foi das últimas coisas a aparecer, e gosto muito do conceito de deixar acontecer em relação a processos artísticos, em paralelo com a vida, na verdade, que a seu tempo o olhar, ou fora dele, irá revelar o que falta. *Off - Script*, que no dicionário encontro como “not behaving or happening as expected or planned”, e isso resume bastante bem o que é a génese da minha tentativa e tese fílmica.

7.2.2. Pré-produção

a) O arquivo: visitar a memória

O primeiro momento em que visualizei os vídeos do arquivo da minha dor, do meu choro, do meu desmembramento interno, foi doloroso. Não estava pronta para receber aquelas emoções, ainda muito próximas do momento em que me encontrava, e causaram-me desconforto imediato. Portanto, esse processo de enfrentamento foi também ele um levantamento da questão do quanto aquele material poderia interessar a outros que não a mim. Reuni com a minha co-orientadora, Melanie Pereira, e mostrei-lhe um primeiro corte desse material, ainda muito cru e para meu espanto, encontrei nela uma resposta de possibilidade de potência. Nesse momento tomei a decisão de avançar com o arquivo como parte integrante do projeto. Este foi o momento em que se iniciou a pré-produção, porque a rodagem propriamente dita ainda não tinha acontecido. Sabia que não ia filmar *o Eu Estive Aqui* mas não sabia ainda o que seria este objeto fílmico. Contudo o período em que se dá esta tomada de orientação é também o momento em que se entrou em pré-produção, foi a partir daqui que a ideia começou a tornar-se possível de ser pensada logisticamente.

Esta ideia de memória enquanto espaço que quero manter comigo através de apoios, como a gravação ou a escrita de diários, está comigo desde sempre, pois tenho uma relação com a memória muito sensorial e de esquecimento, ou apagamento. A memória não é objetiva, é fragmentária, emocional, construída — e o cinema é um meio particularmente apto a encenar as suas falhas, os seus vazios e os seus retornos. A ideia de fragmentação na memória, que apresento na parte um - *Off* por ser um arquivo, um museu das minhas emoções passadas, na parte dois - *Script* acontece na própria imagem, são fragmentos de partes do corpo. Portanto, a ideia de memória está também gravada de modo visual na parte dois do filme.

Trabalhar com auto representação é entrar num território onde a linguagem do cinema se torna íntima, reflexiva e fragmentária. É usar a imagem — do próprio corpo, da própria voz, da própria memória — como matéria-prima narrativa. O corpo torna-se arquivo, torna-se o veículo principal da memória. As expressões, as marcas, a voz, a ausência, o movimento e imobilidade — tudo isso se inscreve no filme como documento e criação. A possibilidade de misturar a concepção da realidade com a ficção é algo fascinante, e que traz infinitas leituras de um objeto, em filmes autobiográficos é comum que neste contato com uma intimidade preste a ser exposta, entre o componente da autoficção. Ela faz parte do processo e acrescenta esta constante probabilidade de se jogar com a imaginação de detalhes, que alteram, multiplicando os referentes de identificação cineasta - espectador, pois por norma saem da biografia catapultando a história para um contexto mais inclusivo e participativo de outros.

b) Script e texto como conector de imagem

O guião textual usado foi o meu texto, gravado em estúdio e colocado em voz off por cima das imagens filmadas pela Melanie Pereira, para a segunda parte do filme - *Script*. O meu texto, como anteriormente explicitado, foi escrito tendo como base a minha biografia, experiências vividas ligadas às consequências físicas de um desgosto profundo. A maior dificuldade que se deu neste processo de encontro com a linguagem falada foi enquadrar a palavra, e que tipo de palavra, e se palavra dita ou escrita (legendagem somente). Apercebi-me que este trabalho estava muito centralizado no aspecto visual, na imagem, e que descuidei do sentido total do mesmo. Este momento serviu como aprendizagem da atenção que requer executar a realização de um filme, a todo o momento, com uma simples mudança, o sentido do que vemos muda completamente. Essa é também a força do que é criar imagens em movimento e conceber numa sequência entre elas, daí ter referido que montar é mais sobre pensar a lógica do que ceder por completo a uma intuição, porque não existe o "só porque sim".

Com o meu texto consegui realmente concretizar a ideia inicial, de ter uma oscilação entre o subjetivo e o analítico, entre uma possibilidade de imaginação e ao mesmo tempo uma objetividade concreta.

c) A equipa

Sabia desde cedo que queria trabalhar com mulheres, esse era um factor extremamente importante para mim. A direcção de fotografia quando, ainda pensava fazer *Eu Estive Aqui*, iria ser a Ângela Bismarck, uma diretora de fotografia que admiro muito. O convite foi aceite, porém com a mudança de rumo, achei que não era mais pertinente. Ao assumir uma produção mais a solo, devido a questões de recurso como o tempo que tinha para planear tudo, achei que faria sentido, mesmo assim, ter alguém a filmar-me. A direcção da fotografia ficou entregue, por isso, a Melanie Pereira, figura incontornável do cinema documental da atualidade. Este convite partiu da sequência da nossa amizade e da co-orientação que já fazia ao meu mestrado, e que ao percebermos que seria possível, avançamos. Portanto houve uma primeira fase em que olhei para o texto da Mafalda Banquart e decidi as imagens que queria filmar, e um segundo momento de planeamento técnico, em conversa com a Melanie Pereira (DOP), em que definimos os locais, as cenas e os planos.

Portanto a equipa desta curta-metragem reduz-se a mim como realizadora, atriz, montadora e argumentista, à Melanie como Diretora de Fotografia e ao Pedro Rompante na pós edição de som.

d) Repérage e Atriz

O local das filmagens foi a minha casa. No seguimento do arquivo, da primeira parte do filme que já estava montado, apercebi-me que continuar a utilizar a minha casa seria o melhor, pois em ambos os filmes a intimidade e exposição existem. Nada mais privado e seguro que a minha própria casa. Com a Melanie fizemos alguma pesquisa sobre a incidência de luz nas várias zonas da casa, pois sabia que precisava, por contraste com *Off* que se passa todo na casa de banho com luz artificial, de luz natural. Sabia que a minha sala tinha muita luz ao longo da tarde, e como tem umas janelas enormes, poderia ser o sítio ideal. Depois de passarmos uma tarde a observar a incidência do sol no meu corpo, começamos a jogar com as persianas e com as sombras que criava nas diferentes partes do corpo.

Para os planos que não ficaram no filme, mas que foram gravados também, exploramos a luz com a câmara e os diferentes ângulos, decidindo filmar no quarto e na casa de banho novamente.

Quanto a quem seria este corpo, a atriz, a resposta era óbvia, tinha de ser eu. Se o filme partia de uma premissa, a primeira parte, de auto referencialidade, então não me fazia sentido, mesmo dentro de uma tentativa ficcional, usar um outro corpo feminino. Ainda para mais eu sou atriz de profissão. Todos estes factores com a componente de gestão de recursos, fizeram com que esta fosse a melhor decisão.

7.2.3. Rodagem

A rodagem do filme deu-se entre os dias 11 e 16 de julho. Utilizei o material da faculdade, uma câmara Sony FS5II, e na primeira parte do filme (já filmado neste momento) usei a minha *handycam* canon legria hf200. Este é o momento em que o filme deixa de ser um projeto e passa a ser um acontecimento, e como tal tem de se gerir evento a evento. É a gestão do que está à frente da câmara, com os ruídos (que neste caso não era importante porque já tinha decidido que queria só a imagem) e a relação humana. Neste caso foi tudo super fluido porque a equipa na rodagem eram duas pessoas. Contudo não deixa de ser uma experiência coletiva em que tenho de confiar, no caso, na diretora de fotografia, e deixar o objeto ser o que o conjunto de pessoas fizer dele. Pessoalmente, esta é das ideias que mais me fascina no “fazer cinema”.

Não posso afirmar que tive uma experiência de rodagem típica pois não houve claquete, nem som gravado ao vivo, não tive grandes elementos de risco durante porque tudo foi executado num lugar seguro (a minha casa) e isso foi indiscutivelmente um factor de descanso. Os prazos eram curtos e por isso ter uma rodagem em que tudo estava controlado ou em que o lado experimental e de improviso poderia caber no objeto, foi um alívio. Foi sem dúvida a primeira vez que fiz uma rodagem sem sensação de rodagem.

7.2.4. Montagem e Pós-produção

A 16 de junho, eu e a diretora de fotografia passamos o material filmado para um disco externo, e começamos a ver o resultado. Fiquei muito satisfeita com as imagens conseguidas, o trabalho da Melanie é extraordinário, pois tem uma sensibilidade na forma como filma o detalhe. Como aconteceu, por exemplo, na cena das partes do corpo, que acabou por ficar como os únicos planos escolhidos para o filme. Este momento partiu da ideia da imagem de um corpo nú inativo ao sol. Pedi à Melanie para filmar partes do meu corpo, num enquadramento muito próximo. A ideia era não se perceber bem que parte do corpo era a que o espectador estava a aceder. Queria a todo o custo evitar, especialmente por usar um corpo feminino e nú, a sexualização ou sensualização da cena ou do corpo. Usar planos de detalhe ou muito aproximados era a

intenção que talvez contorna-se esse paradigma. A presença da Melanie foi simplesmente de uma qualidade artística surpreendente, pois não só ela captou partes inesperadas do corpo, como captou lugares em que a respiração, o movimento interno, é visível microscópicamente.

A montagem foi um processo solitário, em que passei muitas horas a olhar para todo o material e a tentar perceber o que significava cada mudança, cada corte e cose da edição. Foi duro, porque de todo o procedimento que é o fazer um filme, talvez esta parte fosse a que menos disponibilidade me visualizava a ter, por ser um exercício digital. Mas com empenho e depois de muitas reuniões com pessoas que me acompanharam neste percurso como observadores, e que mostrava cada experiência de montagem, chego finalmente a este resultado.

Em relação à edição do som, pedi ajuda ao meu amigo e colega Pedro Rompante, que trabalha com pós produção de som, e que me ajudou a editar e montar o som de todo o filme, parte um e parte dois.

8. Reflexão Crítica

8.1 Balanço dos objetivos e resultados obtidos

O período de um ano destinado à concretização deste projeto revelou-se insuficiente diante das circunstâncias pessoais que marcaram este percurso. Grande parte desse tempo foi atravessado por processos de recuperação e resiliência, sendo, por isso, a conclusão deste mestrado não apenas um objetivo acadêmico alcançado, mas, sobretudo, uma realização profundamente significativa no plano pessoal. Houve momentos ao longo deste trajeto em que a desistência pareceu uma alternativa plausível. Transpor esse "túnel" exigiu um esforço contínuo, mas culminou na concretização de um projeto que representa, para mim, um resultado de grande valor.

No que respeita ao desafio específico de conceber, filmar, arquivar, observar, planejar, montar, remontar e refletir sobre os dois filmes — que, embora distintos, constituem um mesmo objeto fílmico — posso agora extrair algumas considerações significativas, tanto do ponto de vista artístico como metodológico.

Em *Off* tive um movimento de enfrentamento brutal com o que tinha filmado, a princípio sem propósito algum. Perceber que as minhas aptidões para a visualização de algo através de uma câmara têm um valor estético e artístico, e conseguir admirar-me, foi sem dúvida dos pontos mais positivos de realização pessoal. Com este primeiro filme encontrei uma área de interesse nova, trabalhar a partir da minha vida, do que me move, e perceber que é uma possibilidade e uma potência. Entender como as questões urgentes de um podem ser inquietações para outros é um ato de pensamento artístico brutal, e na verdade, era essa capacidade de articulação que pretendia encontrar também ao propor-me a um mestrado, a voltar a estudar.

O plano de construir um guião também foi concretizado, mesmo que não tenha sido filmado para projeto de mestrado pois não tinha a capacidade de o fazer nesse momento, o exercício de o concretizar foi bem conseguido. É um argumento do qual tenho orgulho e que vou filmar, em breve.

A utilização da handycam como máquina de trabalho foi uma revelação muito importante, além de ser uma câmara que tenho e que domino, estou bastante fascinada com a suas ferramentas e consigo ter um domínio grande da minha. Depois de a usar em *Off* fiz um outro trabalho de vídeo para uma peça da área das artes performativas, neste caso teatro/performance, e recorri a esta máquina. Os resultados que obtive foram

igualmente bons e como pretendia. Com isto concluo que este projeto me tornou mais apta tecnicamente na utilização da *handycam*, o que me empodera enquanto profissional.

A criação de dois filmes, nos quais assumi sozinha a total responsabilidade pela montagem, revelou-se, talvez, o objetivo mais surpreendente e transformador deste percurso. A edição, até então, não era um território no qual me sentisse particularmente confortável ou tecnicamente segura. No entanto, foi precisamente através da experiência prática — marcada por sucessivas tentativas, erros e ajustes — que desenvolvi uma maior destreza e compreensão do processo. Este envolvimento direto com a montagem permitiu-me não apenas adquirir competências técnicas, mas também apurar um olhar mais crítico e sensível sobre a narrativa audiovisual. A edição deixou de ser um mero instrumento técnico para se tornar uma ferramenta, que agora compreendo como fundamental na construção do discurso fílmico. Esta aprendizagem prática, ainda que desafiante, revelou-se essencial para a consolidação do projeto como um todo.

A observação constituiu-se como um dos elementos centrais que aprendi a desenvolver. Durante o processo de filmagem, tornou-se claro que observar vai muito além de simplesmente olhar ou assistir — trata-se de um gesto ativo, consciente e eticamente comprometido. Observar exigiu de mim não apenas atenção, mas também uma escuta atenta e uma presença constante. Esta prática obrigou-me a melhorar a percepção para detalhes muitas vezes ignorados: movimentos subtis, pausas carregadas de sentido, silêncios expressivos.

Concluindo, os objetivos inicialmente propostos foram sendo reformulados ao longo do processo, em resposta direta aos desafios práticos, emocionais e conceptuais que emergiram durante a realização deste projeto. Este projeto representa, assim, não apenas um fecho de um ciclo académico, mas também a consolidação de um período de descoberta e realização, fílmica e pessoal.

8.2 Constrangimentos da produção

O maior constrangimento da produção foi a má gestão do tempo. Acredito que se as circunstâncias fossem deveras diferentes, o tempo que dedicaria a todo este processo teria sido bem mais aproveitado e espaçado ao longo do tempo, do ano todo. Não tendo sido possível, concretizar o filme e a escrita do mestrado do modo que foi tudo produzido foi um esforço extra sob prazos mais apertados, porém um desafio que queria concluir. Todos os outros momentos de imprevistos ou falhas, foram atravessados pelo imprevisto ou escolha de uma outra decisão, artística ou técnica, em relação aos objetos.

O facto de ter assumido, de forma solitária, todas as etapas do processo implicou uma sobrecarga significativa de responsabilidades. Esta multiplicidade de funções respectivas tarefas exigiu não só uma gestão rigorosa do tempo e dos recursos, quando o tempo era já escasso, mas também uma constante capacidade de tomada de decisões em situações muitas vezes incertas ou instáveis. A ausência de uma equipa com a qual partilhar tarefas e dialogar criativamente tornou a tarefa mais exigente, por um lado uma maior autonomia mas muito mais sobrecarga de trabalho, prático e teórico.

Fazer cinema é uma atividade coletiva e neste caso não foi. O que não vejo como algo totalmente mau, sendo uma pessoa extremamente habituada a trabalhar em equipas e em coletivo. Acredito, por isso, que este projeto se deu como se deu, por um propósito de me encontrar artisticamente, encontrar a minha força e voz. Por este motivo, não posso estar insatisfeita com os constrangimentos que tive, além de que se retirei algo deste último ano, são as falhas, as quebras e perdas que criam a evolução. Algo que não acontece como planeado faz com que nos tenhamos de testar e experimentar, e isso é bom.

9. Conclusão

A realização de *Off-Script* foi um processo demorado e muito conturbado. A constatação de que um filme requer tanto de processamento, tempo de maturação dos conceitos e de execução, como de dedicação foi um exercício de descoberta engrandecedor enquanto profissional e de crescimento pessoal. Na verdade, fazer este filme trouxe-me aprendizagens valiosas que vão muito além da técnica cinematográfica. Enfrentar os desafios de *Off-Script* permitiu-me crescer enquanto profissional, fortalecendo a minha capacidade de adaptação, resiliência e espírito crítico. A cada obstáculo superado, reencontrei a motivação para continuar, mesmo depois de um ano absolutamente caótico, com transformações brutais internas e externas, sempre com o objetivo de comunicar através de um objeto autêntico e significativo. Este projeto representou, acima de tudo, um marco no meu percurso, e que foi uma prova das minhas capacidades.

O estudo da romantização da tristeza no cinema, aliado à análise crítica do meu próprio filme, teve um impacto profundo na forma como vejo o mundo à minha volta e como me posiciono enquanto criadora. Passei a perceber com maior clareza como certas representações influenciam a forma como lidamos com as nossas emoções — e como, muitas vezes, normalizamos ou até valorizamos o sofrimento através de uma lente estética.

De certa forma, esta criação proporcionou-me uma maior consciência, permitindo-me olhar para os sentimentos com mais lucidez e, conseqüentemente, construir objetos com um sentido acrescido de responsabilidade. Acima de tudo, sinto que, a partir deste processo, tornou-se impossível olhar sem recorrer à lente do *female gaze*, o que abrange diretamente a temática aqui explorada — a tristeza — e a força presente na representação das figuras femininas.

Acredito que a forma como me ultrapassei este ano, não só na escrita e realização deste projeto de mestrado, será um símbolo na minha vida por diversos motivos, mas talvez o principal tenha a ver com a minha auto superação. Em lugares de dor profunda, nasce em simultâneo um movimento de transformação e reinvenção. Essa aprendizagem foi tão acentuada, culminando neste mestrado, que ficará como nota fundamental de um fecho de ciclo.

Também será devido a este mestrado que filmarei a minha primeira curta-metragem, escrita e realizada por mim, *Eu Estive Aqui*, e esse ato será por si o maior troféu alcançado em consequência destes dois últimos anos. Acredito, por tudo o que aqui foi exposto, que vale sempre a pena seguir os fluxos da dor que nos atravessam, pois é

precisamente através deles que ocorrem as maiores transformações, superações e conquistas pessoais mais significativas.

9.1 Bibliografia

- Badiou, A., & Truong, N. (2010). *Elogio do amor* (L. Lima, Trad.). *Relógio D'Água*.
- Behrooz, A. (2023). *BFFs: The radical potential of female friendship*. Atlantic Books.
- Berger, J. (1972). *Ways of seeing*. Penguin Books.
- Carson, A. (2000). *Eros: Amargo e doce* (M. G. B. Pacheco, Trad.). *Relógio D'Água*.
- Didi-Huberman, G. (2013). *Quelle émotion ! Quelle émotion ?* Les Éditions de Minuit.
- de Botton, A. (2014). *Ensaio de amor* (M. M. Pereira, Trad.). *Edições 70*.
- Doughty, C. (2017). *From here to eternity: Traveling the world to find the good death*. W. W. Norton & Company.
- Fromm, E. (2002). *The art of loving*. Harper Perennial Modern Classics. (Obra original publicada em 1956)
- Hertz, N. (2020). *The lonely century: How to restore human connection in a world that's pulling apart*. Sceptre.
- hooks, b. (2000). *All about love: New visions*. William Morrow.
- hooks, b. (2004). *The will to change: Men, masculinity, and love*. Washington Square Press.
- Howes, D. (Ed.). (2005). *Empire of the senses: The sensual culture reader*. Berg.
- Jenkins, C. (2017). *What love is: And what it could be*. Polity Press.
- Jenkins, C. (2022). *Sad love: Romance and the search for meaning*. Polity Press.
- Lancelin, A., & Lemonnier, M. (2013). *Os filósofos e o amor: De Sócrates a Simone de Beauvoir* (J. Faria, Trad.). *Tinta-da-China*.
- Lewis, C. S. (1961). *A grief observed*. Faber and Faber.
- Lorde, A. (2022). *Notes on heartbreak*. Trapeze.
- Malone, A. (2022). *The female gaze: Essential movies made by women*. Mango Publishing Group.

- Marks, L. U. (2000). *The skin of the film: Intercultural cinema, embodiment, and the senses*. Duke University Press.
- Mazzoleni, A. (2006). *O ABC da linguagem cinematográfica* (J. Mourão, Trad.). Edições 70.
- McKee, R. (1997). *Story: Substance, structure, style, and the principles of screenwriting*. ReganBooks.
- Mulvey, L. (1975). *Visual pleasure and narrative cinema*. *Screen*, 16(3), 6–18. <https://doi.org/10.1093/screen/16.3.6>
- Nelson, M. (2009). *Bluets*. Wave Books.
- Reshe, J. (s.d.). [Obra citada mas não identificada].
- Rosa, S. K. (2023). *Radical intimacy: Transgressing power in a fragmented world*. Pluto Press.
- Turner, L. (2011). *The metamodernist manifesto*. Recuperado de <https://www.metamodernism.com/manifesto>
- Vermeulen, T., & van den Akker, R. (2010). *Notes on metamodernism*. *Journal of Aesthetics & Culture*, 2, 1–14. <https://doi.org/10.3402/jac.v2i0.5677>
- Wilde, O. (1891). *The decay of lying: An observation*. Em *Intentions*. London: James R. Osgood, McIlvaine & Co.

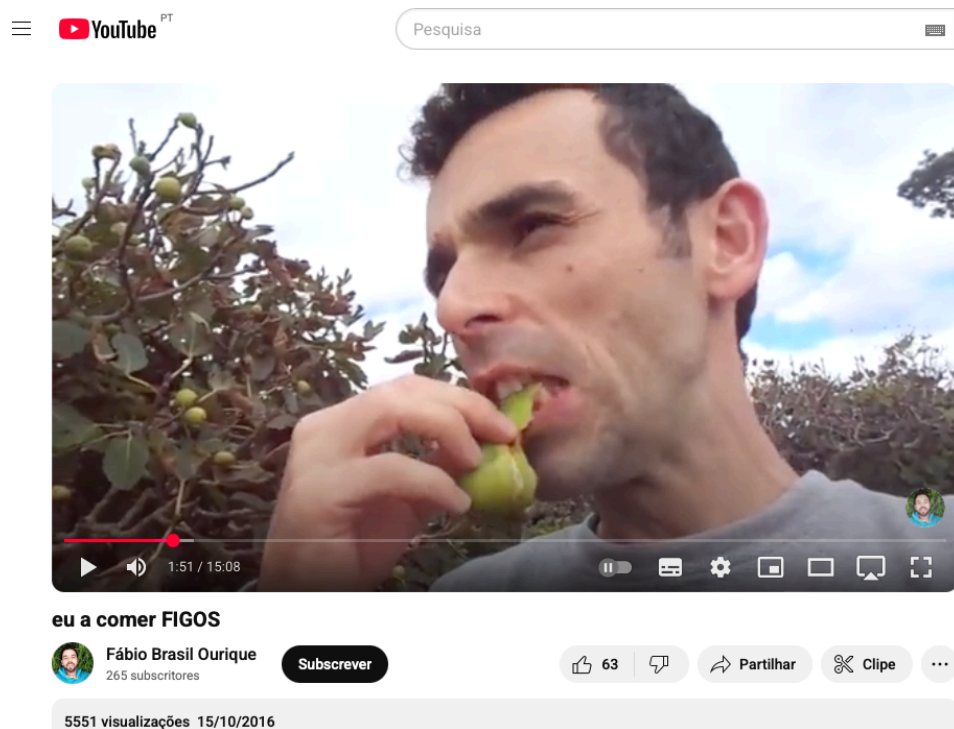
9.2. Filmografia

- Ader, B. J. (1971). *I'm Too Sad to Tell You* [Vídeo].
- Banquart, M. (2024). *Rosa Millennial* [Espetáculo teatral/performance].
- Bay, M. (Real.). (2007). *Transformers* [Filme]. Paramount Pictures.
- Bernard, C. (Real.). (2010). *The Arbor* [Filme]. Artangel.
- Brasil, F. (n.d.). *eu a comer FIGOS* [Vídeo]. YouTube. <https://www.youtube.com>
- Coogler, R. (Real.). (2015). *Creed* [Filme]. Warner Bros.
- Coppola, S. (Real.). (1999). *The Virgin Suicides* [Filme]. Paramount Classics.
- Coppola, S. (Real.). (1999). *The Virgin Suicides* [Filme]. American Zoetrope.
- Coppola, S. (Real.). (2003). *Lost in Translation* [Filme]. Focus Features.
- Costa, P., & Fiadeiro, J. (Real.). (2003). *The End of Love Affair* [Curta-metragem/Videoarte].
- Del Rey, L. (Artista). (2012–presente). *Obra musical e videográfica* [Álbuns, videoclipes e performances ao vivo]. Vários formatos.
- Didion, J. (2011). *Blue Nights* [Obra literária com uso visual/logline]. Alfred A. Knopf.
- Hand, D. (Real.). (1942). *Bambi* [Filme de animação]. Walt Disney Productions.
- Haneke, M. (Real.). (2012). *Amour* [Filme]. Les Films du Losange.
- Hill, J. (Real.). (2018). *Mid90s* [Filme]. A24.
- Jenkins, B. (Real.). (2016). *Moonlight* [Filme]. A24.
- Jonze, S. (Real.). (2013). *Her* [Filme]. Annapurna Pictures.
- Kechiche, A. (Real.). (2013). *La Vie d'Adèle – Chapitres 1 & 2* [Filme]. Wild Bunch.
- Kubota, S. (1976). *Self-Portrait* [Videoarte].
- Levinson, S. (Real.). (2019–2022). *Euphoria* [Série de televisão]. HBO.

- Lonergan, K. (Real.). (2016). *Manchester by the Sea* [Filme]. Amazon Studios.
- Mangold, J. (Real.). (1999). *Girl, Interrupted* [Filme]. Columbia Pictures.
- Polley, S. (Real.). (2011). *Take This Waltz* [Filme]. Mongrel Media.
- Polley, S. (Real.). (2012). *Stories We Tell* [Documentário]. National Film Board of Canada.
- Poitras, L. (Real.). (2022). *All the Beauty and the Bloodshed* [Documentário]. Participant.
- Riahi, A. T., & Soltiz, V. (Diretores), & Shevchenko, I. (Roteirista). (2025). *Girls & Gods* [Filme]. [Produtora não especificada – preencher se conhecida].
- Sciamma, C. (Diretora). (2019). *Portrait de la jeune fille en feu* [Filme]. Lilies Films.
- Talati, S. (Diretora). (2024). *Girls Will Be Girls* [Filme]. Dolce Vita Films.
- Trier, J. (Real.). (2021). *The Worst Person in the World* [Filme]. Oslo Pictures.
- Van Sant, G. (Real.). (1997). *Good Will Hunting* [Filme]. Miramax.
- Viola, B. (1981). *The Reflecting Pool* [Videoarte].
- Waters, M. (Real.). (2004). *Mean Girls* [Filme]. Paramount Pictures.
- Wells, C. (Real.). (2022). *Aftersun* [Filme]. A24.
- Wilke, H. (1974–1982). *So Help Me Hannah* [Performance e vídeo].

Anexo A

Imagens do vídeo do youtube *eu a comer FIGOS* da página Fábio Brasil Ourique





eu a comer FIGOS



Fábio Brasil Ourique
265 subscritores

Subscrever

👍 63



➦ Partilhar

✂ Clipe



5551 visualizações 15/10/2016



eu a comer FIGOS



Fábio Brasil Ourique
265 subscritores

Subscrever

👍 63



➦ Partilhar

✂ Clipe



5551 visualizações 15/10/2016



eu a comer FIGOS



Fábio Brasil Ourique
265 subscritores

Subscrever

👍 63

➦ Partilhar

✂ Clipe



5551 visualizações 15/10/2016



eu a comer FIGOS



Fábio Brasil Ourique
265 subscritores

Subscrever

👍 63

➦ Partilhar

✂ Clipe



5551 visualizações 15/10/2016

Anexo B

DOGMA, retirado do dossier do espectáculo Rosa Millennial de Mafalda Banquart

DOgma FFC0ED

#O cinema de horror cor-de-rosa é um cinema que não é para não ser visto, é para ser discutido. Exatamente como na tragédia grega, o sangue derramado nunca é visto, apenas descrito.

#Assim, o cinema de horror cor-de-rosa resgata a tradição do gossip enquanto estratégia de construção de comunidade, procurando a descentralização do spoiler enquanto mecanismo de engajamento. O cinema de horror cor-de-rosa vive desse contar antes de ver.

#O orçamento do cinema de horror cor-de-rosa é, portanto, infinito, uma vez que se constitui de imaginação e utopia.

#O cinema de horror cor-de-rosa não é iconoclasta, é só paciente. Reconhecemos que ainda é difícil filmar sem glamorizar, romantizar e fetichizar, por isso damos um passo atrás e esperamos.

NO WOMAN WAS OBJECTIFIED IN THE MAKING OF THIS

FILM

.

#Um dos problemas do cinema de horror cor-de-rosa é : how do we begin the task of looking? Por isso, o tema do horror cor-de-rosa é muitas vezes o próprio olhar, o gaze. A quem é permitido olhar, quem está a olhar para quem, através de quê? Assim, as coisas, no horror

cor-de-rosa, são libertadas, assumidas ou acionadas porque alguém olha para alguma coisa, ou deixa de poder ver alguma coisa, ou passa a poder ver alguma coisa, ou vê uma coisa que não pode ser vista, ou deixa de ser vista, ou porque se muda o ponto de vista (metafórica e tecnicamente), etc; "It is the place of the look that defines cinema, the possibility of varying it and exposing it". (Laura Mulvey)

#O cinema de horror cor-de-rosa procura, nos seus aspetos visuais, técnicos, narrativos e estéticos, corresponder ao imaginário visual que pressupõe um espectador (cis) male, para logo depois destruir o edifício por dentro. O gesto do cinema de horror cor-de-rosa é fazer implodir, não é atirar pedras para partir janelas do lado de fora. Podia ser. Só não é.

Assim, o terror é o género ideal para implosões porque é um género que vive de expectativas. O melhor horror frustra e cumpre simultânea e continuamente aquilo que promete.

Logo, no cinema de horror cor-de-rosa, é a ordem simbólica do male gaze que está a ser ameaçada. O que era familiar torna-se estranho
#eldritch horror #jamais vu

#No cinema de horror cor-de-rosa, tudo o que constitui opressão será usado a nosso favor. O cor-de-rosa e o medo como pilares fundamentais da socialização feminina e o reclaim como estratégia feminista.

Assim:

a)No cinema de horror cor-de-rosa, a opressão torna-se assombração e é libertada através de uma tomada de consciência. (Haver libertação é uma decisão, sabemos que nem sempre há. Mas o nosso orçamento é imaginação e utopia).

b)No cinema de horror cor-de-rosa, legitimamos o nosso recurso ao horror como um inverso da nossa socialização - educadas

sempre pelo recurso ao pânico, catástrofe e terror, dentro e fora da ficção (e sem nunca nos dotarem das ferramentas necessárias para forjar a autonomia necessária para escapar a esse horror).

No cinema de horror cor-de-rosa reclamamos o controlo do horror que sempre foi usado contra nós.

c)No cinema de horror cor-de-rosa, todo o sangue é rosa. Rosa

Millennial (FFC0ED ou Paris Hilton pink). Porque a) toda a gente sabe que usar muito rosa é evil, mean. Paris Hilton and Regina

George are your worst nightmare. O feminino é obrigatório, o hiperfeminino é diabólico. E porque b) se incentiva o questionamento das construções associadas a certos esquemas de cor, p. ex: dark=assustador e misterioso; rosa= irónico ou fútil a.k.a. não sério

ou não profundo; #Pink is the new noir. E porque c) não queremos

inserir-nos na tradição de narrativas de heróis, em que o sangue é

instrumentalizado para criar a oposição nós vs o outro; não estamos a salvar a melhor versão da humanidade, fazendo parecer que

só alguns é que sangram; ou a humanidade como um todo, fazendo gatekeeping do sangue como elemento distintivo do humano

em relação à máquina. Ao sangrar cor-de-rosa, estamos apenas a

devolver ao fetiche a sua condição material, corporal, a sua carne

e os seus fluídos, mais a sua concretude, a sua particularidade - ela

é ela e a sua história e o seu corpo, não representa desejos alheios,

não é para se olhar através dela, como se olha através de janelas. E

essa devolução ocorre através das próprias ferramentas que permitiram a construção desse fetiche. #implosão

#Assim, no cinema de horror cor-de-rosa, o gore é usado como mecanismo de consciencialização da condição corporal a) da mulher

presente na imagem, que é corpo e não apenas fetiche imaterial, mas também b) do próprio espectador que, ao experienciar o gore, ativa constantemente a consciência de si mesmo, dificultando-se o seu estatuto de invisible guest.

#Por isso também, no cinema de horror cor-de-rosa, todes são vistas a ver.

#No cinema de horror cor-de-rosa, a representação é um processo colaborativo (sujeito-sujeito), não é uma produção de fetiches (sujeito-objeto).

#No cinema de horror cor-de-rosa, toda a violência que é retratada no ecrã foi autoinfligida. Uma exacerbação gore das feridas, físicas e mentais, que resultam da violência a que nos sujeitamos a nós mesmas para nos adequar. Em vez disso, podia ser uma reprodução da violência patriarcal diretamente infligida pelo cis male, contribuindo de forma catártica para diminuir as nossas neuroses, tipo "ah, afinal esta violência que eu sinto desde que nasci e todos os dias da minha vida existe mesmo, não estou delusional, estou a vê-la ali, estamos todes". Ou podia ser uma inversão do sujeito e do objeto habituais dessa violência, em que as mulheres dão porrada em toda a gente, como no *Birds of Prey*. Só não é.

#No cinema de horror cor-de-rosa, não há diabolização (menorização, paternalização, moralização) da imagem e da prática do cuidado da imagem. Há apenas uma denúncia das violências silenciosas a que cada uma se propõe para se adequar (o que muitas vezes significa sobreviver). O cinema de horror cor-de-rosa não quer criar um novo ciclo de obrigações. Se pensou isso, pense de novo. THIS IS NOT A CAUTIONARY TALE. A violência exposta é uma denúncia, não é um castigo.

Anexo C

Guião Sonoro de Eu Estive Aqui

Cena 1 (INT.) - Silêncio e som natural do corpo nas suas ações (acordar, chorar e respirar, comer, levantar e andar) > Torneira ligada não com muita pressão

Cena 2 (INT.) - Torneira aberta > torneira fechada > vozes (off e diálogo)

Cena 3 (INT.) - Andar //MÚSICA

Cena 4 (INT.) - Chaves a rodar e porta de casa a abrir e fechar > acende luz (interruptor) > andar (calçada com sapatos borracha) e pousa mala e chaves > andar até outra divisão > andar (sem sapatos) e pega o telefone da mala (procura) > ligar carregador ao telefone na tomada > andar até wc, ligar luz, fazer xixi > telefone vibra várias vezes > autoclismo > andar até ao telefone e sentar no chão

Cena 5 (INT.) - pés esfregam um contra o outro dentro dos lençóis > sentar na cama > com as mãos, ajeitar do lençol, à volta dos pés (*não sei esta cena vai ficar*)

Cena 6 (INT.) - respiração e cheirar de algumas flores > pousar a mala no chão > andar (sapatos da cena 4) até outros sítios e cheirar mais flores > subir para cima de um banco e continuar a cheirar > voz de diálogo

Cena 7 (INT.) - conversa entre pelo menos três pessoas na sala ao lado da varanda (é a mesma divisão, mas mais longe) > diálogo entre as duas personagens até fazerem silêncio > voz de uma pessoa com voz grave a contar uma história, alguém intrevêm e a pessoa retoma a história > o diálogo é retomado entre as duas personagens com a conversa da história em simultâneo, ao lado

Cena 8 (INT.) - Diálogo

Cena 9 (EXT.) - (*SkatePark*) Ambiente de parque de skate > diálogo e som de conversa leve e risos > som de skatepark ao redor // MÚSICA (?)

Cena 10 (EXT.) - Rua vazia com vegetação ao redor (é uma vila no meio de do campo litoral - Canelas, Estarreja, Aveiro) > conversa e riso ao longe > respiração (?)

Cena 11 (EXT.) - Diálogo entre duas personagens que bebem um copo e uma delas fuma(?) > entra outra personagem e continuam a falar > Cigarro é acendido

Cena 12 (EXT.) - Diálogo entre duas personagens e entra a terceira e continuam a falar > entra outra personagem que liga a mangueira com alguma pressão de água e molha toda a gente (diversão com risos e berrinhos)

Cena 13 (EXT.) - Diálogo > entrada de outra personagem com uma taça (porcelana no chão de pedra) e pousa no chão > diálogo e comer figos

Cena 14 (INT.) - Diário com voz off - Continuação (*Já foram gravadas as imagens*)

Cena 15 (EXT.) - Diário com voz off - Continuação > SOM DO FIGO A SER SUGADO/COMIDO

Cena 16 (EXT.) - Som ambiente da vegetação e respiração(?)

Cena 17 (INT.) - Continuação > Som da exposição dos vídeos (excertos do que acabámos de ver) em várias televisões (com ou sem som ainda não sei) > pessoas a ver a exposição e andar

Cena 18 (INT.) - (No interior do carro) Respiração com alguma ansiedade contida // MÚSICA

Cena 19 (INT. e EXT.) - MÚSICA // ambiente de vegetação deste local

Anexo D

Texto escrito por mim, para o filme *Off-Script*

SCRIPT

Janeiro chegou e não me conseguia ver. Durante 3 meses suei durante a noite, mas suei ao ponto de achar que tinha uma doença oncológica ou auto-imune, suei ao ponto de achar que era tuberculose ou tiroidismo. A água que me saía pelos poros era tanta que a desidratação matinal era alarmante ao ponto da tontura. Após várias consultas de medicina interna, fiz análises e um TAC CERVICO-TORACO-ABDOMINAL em que levei intravenoso. Perdi o medo de desmaiar por agulhas nesse dia mas apercebi-me da minha hipocondria em contextos hospitalares. Os resultados foram:

Não se registam espessamentos da parede faríngea e laríngea, nomeadamente envolvendo a epiglote e pregas glosso e aritenoepiglóticas.

Normal amplitude das fossetas de Rosenmüller, valéculas e seios piriformes.

Regista-se um aspecto algo globoso das locas das amígdalas palatinas, forma mais notória à direita de aspecto a confrontar com exame directo.

As cordas vocais apresenta-se em posição simétrica e tem bordos regulares. A comissura anterior tem espessura normal.

Normal densidade dos planos adiposos parafaríngeos. O espaço retrofaríngeo é apenas virtual.

As cartilagens laríngeas não apresentam alterações morfológicas.

Não se observam adenopatias cervicais. Referem-se alguns gânglios pericentimétricos nos níveis mais elevados de

ambos os lados, sem seguro relevo clínico.

Não se registam alterações da densidade das glândulas salivares submandibulares e parótidas.

A tiroide tem configuração normal.

O mediastino encontra-se centrado e sem processos expansivos, nomeadamente de tipo adenopático.

Descreve-se densificação não nodular no mediastino ântero-superior, resultado da presença de restos tímicos sem relevo clínico.

As estruturas vasculares do mediastino revelam calibre preservado.

Não há evidência de derrame pericárdico nem pleural.

A via aérea central revela configuração normal.

No hilo direito observa-se estrutura ganglionar com cerca de 9 mm.

No parênquima pulmonar não se observam alterações, nomeadamente áreas de consolidação, cavitações, nódulos ou

sinais de patologia do interstício pulmonar. Descreve-se um microgranuloma calcificado residual no segmento medial do

lobo médio.

Não se observam adenomegalias axilares.

O fígado tem dimensões normais, contornos regulares e textura homogénea. Não se observam lesões focais hepáticas,

para além de diminuto quisto biliar com 5 mm no segmento VI.

Veia porta supra-hepáticas permeáveis e calibre preservado.
Vias biliares de calibre normal. A vesícula biliar encontra-se normalmente distendida e com paredes finas.

O baço tem dimensões normais e textura homogénea.

Pâncreas de espessura habitual, sem dilatação do canal de Wirsung ou outras alterações morfológicas.

Glândulas supra-renais de espessura habitual e sem nódulos.

Rins com topografia e dimensões normais, contornos regulares e boa espessura.

Não se verifica evidência de cálculos ou dilatação das cavidades excretoras renais.

Aorta de calibre normal.

Não se observam adenomegalias retroperitoneais ou ao nível dos agrupamentos do andar superior do abdómen.

Não há evidência de líquido livre intra-abdominal.

Nos componentes ósseos abrangidos não detectam lesões suspeitas ou de natureza traumática.

Medicamente estou bem, não há “natureza traumática”.

Acho um diagnóstico precoce.

METAMODERNIST // MANIFESTO

1.

We recognise oscillation to be the natural order of the world.

2.

We must liberate ourselves from the inertia resulting from a century of modernist ideological naivety and the cynical insincerity of its antonymous bastard child.

3.

Movement shall henceforth be enabled by way of an oscillation between positions, with diametrically opposed ideas operating like the pulsating polarities of a colossal electric machine, propelling the world into action.

4.

We acknowledge the limitations inherent to all movement and experience, and the futility of any attempt to transcend the boundaries set forth therein. The essential incompleteness of a system should necessitate an adherence, not in order to achieve a given end or be slaves to its course, but rather perchance to glimpse by proxy some hidden exteriority. Existence is enriched if we set about our task *as if* those limits might be exceeded, for such action unfolds the world.

5.

All things are caught within the irrevocable slide towards a state of maximum entropic dissemblance. Artistic creation is contingent upon the origination or revelation of difference therein. Affect at its zenith is the unmediated experience of difference *in itself*. It must be art's role to explore the promise of its own paradoxical ambition by coaxing excess towards presence.

6.

The present is a symptom of the twin birth of immediacy and obsolescence. Today, we are nostalgists as much as we are futurists. The new technology enables the simultaneous experience and enactment of events from a multiplicity of positions. Far from signalling its demise, these emergent

networks facilitate the democratisation of history, illuminating the forking paths along which its grand narratives may navigate the here and now.

7.

Just as science strives for poetic elegance, artists might assume a quest for truth. All information is grounds for knowledge, whether empirical or aphoristic, no matter its truth-value. We should embrace the scientific-poetic synthesis and informed naivety of a magical realism. Error breeds sense.

8.

We propose a pragmatic romanticism unhindered by ideological anchorage. Thus, *metamodernism* shall be defined as the mercurial condition between and beyond irony and sincerity, naivety and knowingness, relativism and truth, optimism and doubt, in pursuit of a plurality of disparate and elusive horizons. We must go forth and oscillate!

Anexo F

Artigo sobre figos, para investigação do guião:

https://www.fs.usda.gov/wildflowers/pollinators/pollinator-of-the-month/fig_wasp.shtml#:~:text=A%20fig%20is%20actually%20the,flower%20requires%20a%20unique%20pollinator

Fig Wasps

By Beatriz Moisset



Magnified view inside syconium of *Ficus rubiginosa* showing two male and two female fig wasps (*Pleistodontes imperialis*), similar to *Pegoscapus* spp. The smaller males (left) have a black head and amber-colored, wingless body. The winged females (right) are larger with longer antennae. In this image, the inseminated females have emerged from their individual flowers and are ready to escape from the syconium. Photo by W.P. Armstrong, courtesy of [Wayne's Word](#).



Florida strangler fig (*Ficus aurea*). Photo by Walter Hodge, USF Herbarium Slide Collection.

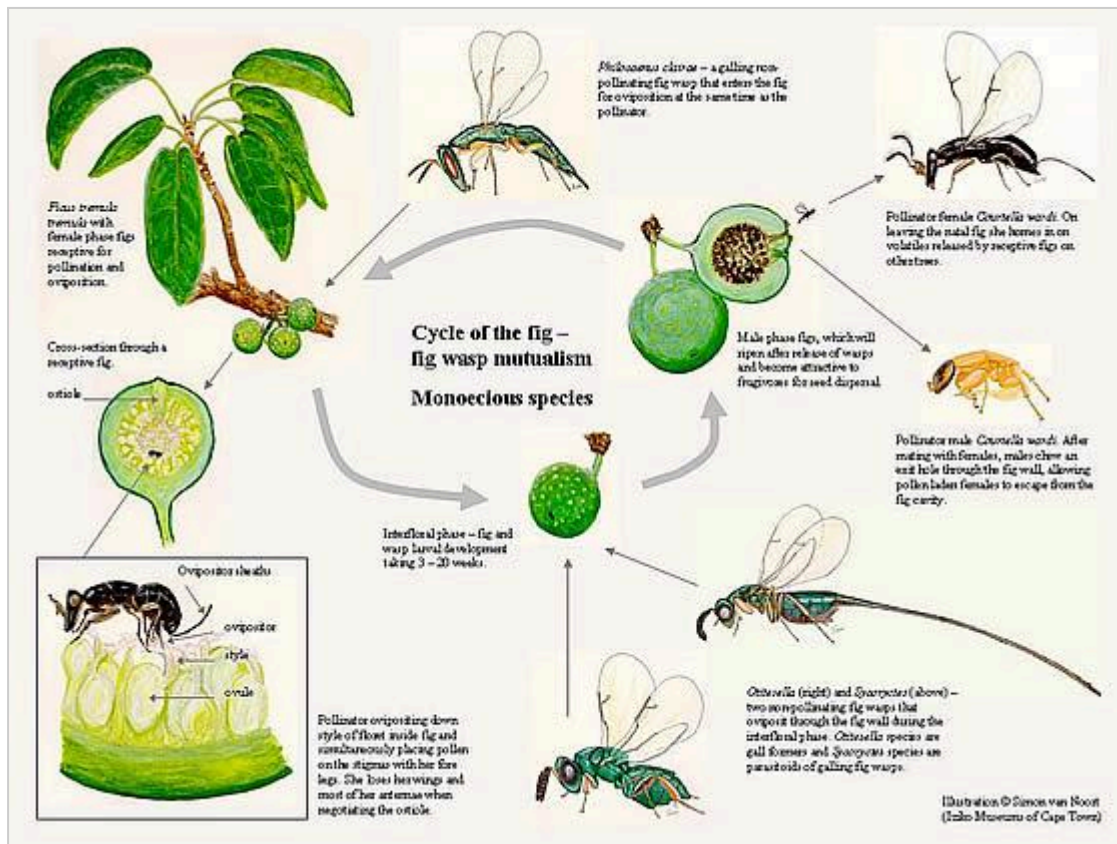


Shortleaf fig, also known as the giant bearded fig or wild banyan tree (*Ficus citrifolia*). Photo by Pedro Acevedo-Rodriguez.

Fig trees have no visible flowers. At first one might think that they are wind pollinated. Who would visit such an unattractive non-flower? A fig is actually the stem of an inflorescence, very enlarged and fleshy, that surrounds the tiny flowers inside. The crunchy little things that you notice when eating a fig are the seeds, each corresponding to one flower. Such a unique flower requires a unique pollinator. All fig trees are pollinated by very small wasps of the family Agaonidae.

Fig trees are tropical plants with numerous species around the world. There are just two species native to the United States: the Florida strangler fig (*Ficus aurea*) and the shortleaf fig also called giant bearded fig or wild banyan tree (*Ficus citrifolia*). Each requires the services of one species of wasps. These tiny wasp pollinators are so small and insignificant and so well hidden most of their lives that they go unnoticed, thus they don't have a common name, only a scientific one. Both are closely related and belong to the same genus: *Pegoscapus*. The strangler fig is pollinated by *Pegoscapus mexicanus* and the shortleaf fig by *Pegoscapus tonduzi*.

Fig & Fig Wasp Mutualism



Cycle of the fig & fig wasp mutualism. Illustration copyright Simon van Noort, Iziko Museum of Cape Town.

When the female flowers inside the immature fruit are ready for pollination the fig emits an enticing aroma that attracts only female wasps of the specific type for that tree. The wasp finds the fig by its scent and struggles to get inside through the small opening at the end of the fig. It is such a tight passage that the wasp usually loses its wings and pieces of antennae. It does not matter because it will never need them again. It runs around the interior of the fruit visiting many flowers, laying its eggs inside the future seeds that will nourish its progeny and also spreading the pollen collected from the previous fig where it was born. This pollen will allow all seeds to grow, not just the ones where it has deposited eggs. The ovary of some flowers is safely out of reach of the wasp, so it can't lay its eggs in them and those seeds can reach maturity. Having fulfilled her life's mission the female wasp dies inside the fig.

The eggs become grubs that grow inside the seeds. After completing their full development in a few weeks they emerge from inside the seeds. The males emerge first and start looking for females to mate with. They are smaller than the females and don't even have wings; they will never fly. After mating they, like their mother, die inside the fig that was their home all their lives. When the females emerge they are already fertilized and ready to find another fig in which to lay their eggs. At this point, the male flowers inside the fig are ripe and loaded with pollen. Before abandoning their home the females will remember to take a supply of such pollen to carry to the next fig.

This incredible partnership requires a very fine tuning and synchronicity on the part of the plant and of the pollinator. It is often mentioned as a fine example of coevolution.

EU ESTIVE AQUI

Escrito por

CATARINA LUÍS

(4ºDraft)

CENA 1. INT. ESTÚDIO DE HELENA - AMANHECER

O estúdio de HELENA(30), caótico e silencioso.

Um ecrã está ligado e pousado no chão, em frente à cara de HELENA, que está deitada, inerte e tranquila. Helena dorme.

Helena tem vestida uma camisola azul de um tamanho acima do dela e os seus pés calçam umas meias vermelhas. Porém tem as meias puxadas ligeiramente para baixo, deixando os calcanhares despidos.

Helena desperta, lentamente, encarando primeiro o que está a passar no ecrã.

Os seus olhos enchem-se de lágrimas ao ver as imagens. Chora sem esforço, como se fosse a continuação do que estava a fazer antes de dormir.

Helena senta-se, respira e tira da sua mala uma BANANA.

Descasca a banana, trinca a banana e com esforço engole o bocado que tem na boca.

Deixa a banana no chão e sai do estúdio.

Ouve-se uma torneira aberta, com água a correr.

CENA 2. INT. CASA DE BANHO - AMANHECER

Helena está sentada, em cima do lavatório da casa de banho, a lavar os seus pés com água e sabão para as mãos. Lava os pés em autómato mas com determinação.

Tem um cigarro apagado na boca.

A água pára de correr e Helena vai para acender o cigarro.

Olha em frente e encontra-se num espelho imenso.

Helena encara-se.

MARIA (V.O)

Bom dia--

ANA

Bom dia!

Helena bloqueia, pensando ouvir a voz de alguém do seu passado, MARIA(28), levantando-se rapidamente.

Helena está de pé em cima do lavatório das mãos. Helena não se apercebeu da chegada de ANA(30) e percebe agora que foi ela que falou.

Ana observa Helena por alguns segundos.

ANA (CONT'D)

Não consigo perceber se estás a lavar os pés no lavatório ou se estás a fumar um cigarro.

HELENA

Estou a fumar um cigarro. (tom baixo de voz)

ANA

Dormiste aqui.

HELENA

Sim, no estúdio.

ANA

Hum...ok. (sorri ligeiramente e sai)

Helena fica sozinha, de pé no lavatório, imóvel.

Entra música.

CENA3. INT.CORREDOR ESTÚDIO - AMANHECER

Corredor dos estúdios co-work onde Helena tem o seu estúdio, arquitectura minimalista, em cimento cinzento, estilo armazém recuperado.

Helena surge com as meias calçadas novamente, com o cigarro na mão, em direcção ao seu estúdio.

Abre a porta e entra no estúdio.

Quando a porta fecha, a música pára.

CENA 4. INT.CASA DE HELENA - NOITE

Casa de Helena com as luzes apagadas. Helena entra dentro de casa, acende a luz e fecha a porta. Pousa as chaves na mesa da entrada. Descalça os sapatos.

Com alguma pressa, Helena atira a bolsa ao chão e vai a uma outra divisão da casa. Aparece com um carregador na mão.

Retira da bolsa o telemóvel e põe-no a carregar numa tomada. Pousa o telemóvel no chão e apressada vai à casa de banho.

Ouvimos Helena a fazer xixi.

O telemóvel liga-se e começa a vibrar ao longo de vários segundos. Helena puxa o autoclismo.

Helena senta-se no chão e coloca os pés ao alto na parede. Pega no telemóvel e abre uma mensagem de voz da sua irmã, Carolina(27).

CAROLINA (V.O.)

Helena já é a milésima mensagem que te deixo, faz o favor de atender, ou responder, ou o que quiseres...a sério. Isto tem de acabar porque fico preocupada e passas dias sem dizer nada. Mas pronto, isso é outra conversa. Olha, já tratei da prenda da mãe, compra só umas flores por favor. Espero que digas alguma coisa até lá, que apareças! Almoço à uma em casa dos pais. Precisas que te vá buscar? E desta vez tens mesmo de ir, eu sei que é difícil estar em ambientes sociais mas tenta, só um bocadinho. Vá beijinhos. Amanhã à uma!

Helena desliga a luz do telemóvel.

CENA 5. INT.QUARTO DA HELENA - NOITE

Helena está a tentar dormir na cama mas não consegue.

Esfrega um pé no outro. Senta-se e tapa melhor os pés, criando um casulo com o edredon à volta deles.

Volta a deitar-se.

CENA 6. EXT.FLORISTA - DIA

Numa florista pequena com um estilo antiquado mas vintage. Cheia de flores em jarras de formas e texturas diferentes.

Helena encontra-se à espera do ramo que pediu. Está sozinha na loja.

Está a olhar para o vazio, quando sente um cheiro familiar. No meio de tantas flores e plantas diferentes, Helena começa a cheirar, com algum cuidado, todas as flores, na tentativa de encontrar a fonte do cheiro que reconheceu. A procura torna-se cada vez mais intensa e até um pouco descontrolada.

Helena pousa as suas coisas para estar mais ágil na procura. Olha para dentro do balcão. Põe-se em cima de um banco para cheirar as flores que estão em cima de um móvel mais alto. Começa a ficar ligeiramente incomodada com o que está a sentir e frustrada por não conseguir descobrir o cheiro.

Helena apercebe-se que há flores também na montra. Nem pensa duas vezes. Entra para dentro da montra e começa a sua procura.

Entra a florista, ANDREIA (30-35), da sala de dentro do balcão, com o ramo de flores pronto na mão.

FLORISTA ANDREIA

Menina, quê que está a fazer?

HELENA (PARALISADA)

Peço imensa desculpa! (atrapalhada)

CENA 7. INT. CASA DOS PAIS - TARDE

Sala de jantar com uma mesa cheia de restos de comida, pratos sujos e copos meio cheios meio vazios. Um bolo de anos meio comido, com as velas pousadas num guardanapo ao lado.

As cadeiras estão chegadas para trás, algumas migalhas e nódoas frescas na toalha branca.

A varanda está aberta. Algumas pessoas ainda na mesa a conversar, outras no sofá. Alguém a dormir no cadeirão.

Vemos o ramos de flores num vaso, no móvel ao lado da mesa.

Helena está na varanda a fumar.

Carolina chega e põe-se frente a frente a Helena.

CAROLINA

Como é que estás?

HELENA

Estou. Não sei bem.

CAROLINA

Sabes que não vai ser assim sempre.
Vai melhorar. Vais ficar bem.

HELENA

Sim, eu sei. É o tempo.

CAROLINA

Sim, demora algum tempo. E tens de
começar a reagir.

Ficam em silêncio. Helena continua a fumar sem expressão. Ouve-se a sala a rir e uma história a ser contada por LUCA (40), um primo, que apanhamos a meio. Carolina olha para dentro da sala, ouve um bocado da história, e volta a olhar para Helena.

CAROLINA (CONT'D)

Ainda para mais, finalmente vais
ter a inauguração da tua exposição.
Agarra-te a isso!

HELENA

Pois. Isso é outra coisa que agora
não consigo lidar.

CAROLINA

Já terminaste a montagem dos
videos?

Helena abana a cabeça em silêncio.

CAROLINA (CONT'D) (CONT'D)

(tom indecifrável)
Quero tanto ver o resultado. Estou
mesmo ansiosa. A galeria pelo que
percebi, pela net, é mesmo no
centro ao lado daquele café.

(MORE)

CAROLINA (CONT'D)

Aquele que costumava ir estudar na faculdade, lembras-te? Em que sala é que vais expôr? Quer dizer, ainda nem me disseste quantas peças vais ter. Aquela tua performance que apresentaste...

Carolina fala em contínuo.

Helena olha vazia para ela enquanto continua a fumar. Mas já não está a ouvir.

Helena fecha os olhos.

CENA 8. INT. CASA CANELAS - DIA

Helena(POV) liga a câmara, a sua HANDY-CAM.

Vemos Maria(28), de olhos fechados a fazer caras para a camara. Maria abre os olhos, dá uma volta.

MARIA

Pára pá!!

HELENA (V.O.)

Com o quê?

MARIA

Pára de filmar... estás sempre com isso.

HELENA (V.O.)

Se não filmar como é que depois sabemos?

MARIA

Sabemos o quê?

HELENA (V.O.)

Que vivemos isto.

MARIA (SORRINDO)

Não precisas de saber. Depois podemos inventar.

CENA 9. EXT. SKATE PARK - DIA

Maria e Helena caminham. Vemos ANDRÉ(28) com skate na mão mais à frente. Ri-se e coloca o skate no chão.

Vemos um skate-park bastante comum. Alguns skaters passam pela imagem a andar com velocidade. Ouve-se a conversa da MARIA e da HELENA.

Aparece JOTA (25-27) de skate por trás de Maria.

MIA (25-27) de skate desliza na direção delas e abraça Maria e Helena.

ANDRÉ

Não vão andar?

MARIA

Não sabemos.

HELENA (V.O.)

Eu até que sei.

MARIA

Sabes, sabes...

HELENA (V.O.)

Juro-te.

MARIA

Então vai! (ri-se e rapidamente séria) Não andavas aos 16 e vais andar agora?

HELENA (V.O.)

Sim.

Vemos André a andar no skate à frente de Helena, pára e olha para trás. O skate de Helena no chão.

ANDRÉ

Anda. Agarra-te a mim e filma.

HELENA (V.O.)

Ainda vou cair...

ANDRÉ

Não vais nada. Foca-te nisso e eu olho para a frente.

Helena sobe para o skate e filma em movimento o que se passa ao seu redor. Vários skaters estão no parque a fazer truques e a curtir o dia.

Voltamos a ver Maria deitada no chão do Skate-Park, a fumar um cigarro. Apercebe-se de que está a ser filmada.

MARIA

Mas isto é muito cool. (mantendo-se deitada). Filma-me assim, aqui.

ANDRÉ (V.O.)

Que estão a fazer?

CENA 10. EXT. ESTRADA CAMPO - TARDE

Helena(POV) a filmar um grupo de algumas pessoas mais à frente, sendo que MARIA e ANDRÉ estão nesse grupo. André olha para trás e diz a Maria para olhar também. Começam a dizer adeus e falam entre eles, a fazer macacadas para câmara/Helena.

CENA 11. EXT. PÉRGULA QUINTA - TARDE

Uma grande mesa com comida e bebida.

Mia e Maria estão sentadas no muro com bebidas nas mãos. André entra. Senta-se ao lado de Maria e esta acende-lhe o cigarro com um isqueiro, que tira do bolso da camisa.

André olha para a câmara.

CENA 12. EXT. CORTE DE TENIS - FINAL DA TARDE

Vemos André sentado à beira de flores, no chão.

ANDRÉ

Que estás a fazer?

HELENA (V.O.)

(silêncio) Zoom-in, zoom out. Zoom-in and out.

Maria e Jota aparecem. Jota começa a jogar fake tennis, imitando os sons de um jogo imaginario com um adversário ficticio.

MARIA (APRESSADA)

Que estão a fazer?

ANDRÉ (V.O.)

Nada.

Maria chega com uma flor na mão.

MARIA
Isto cheira a ti.

HELENA (V.O.)
E não.

ANDRÉ
Deixa ver. (cheira a flôr e levanta-se, atirando a flor a Helena)

Jota liga a água da mangueira, aponta para elas e molha-as. André ri, porque conseguiu fugir. Elas falam expressivamente, chocadas com o que Jota acaba de fazer.

Jota molha-as de novo, assim como a André. Todos brincam.

CENA 13. EXT.PORTA PRINCIPAL/VARANDA - TARDE

Vemos André sentado nas escadas.

HELENA (V.O.)
Não te mexas!!

ANDRÉ
Aii.. (faz cara de aborrecimento)

Aparece Maria com uma taça de figos. Senta-se.

HELENA (V.O.)
Tch... não acredito.

ANDRÉ
São figos?

Maria põe a taça no chão e pega num figo. Eles estão frescos e maduros. Vemos a taça com os frutos.

HELENA (V.O.)

Aposto que não sabem como se comem figos.

ANDRÉ

O quê? Há só uma maneira de comer figos? Não me digas..

HELENA (V.O.)

Por acaso sim. Só há uma maneira de comer figos que valha a pena a espera.

Vemos André e Maria a comer figos, de diferentes formas, durante algum tempo.

MARIA

Os figos parecem flores, só que ao contrário.

HELENA (V.O.)

Na verdade um figo contém várias flores dentro dele. Não sabias?

MARIA

Não. (continua a comer)

Maria pega num figo novo e oferece a André. Ele pega nele, abre o figo.

CENA 14. INT.ESTUDIO - NOITE

Vemos o que será a boca de Helena. Vemos as mão de Helena a abrirem um figo maduro, no ponto. Vemos o figo a ser levado à boca.

Ouve-se a voz off de Helena, em sincronia com o que vemos nas imagens

HELENA (V.O.)

Escolhe-se o figo maduro, sabendo que ele será aquele que tem líquido dourado a sair da abertura redonda e fechada. (vemos a imagem do figo) Depois ele abre-se, carregando na parte gorda e fofa com apenas dois dedos.

(MORE)

HELENA (V.O.) (CONT'D)
Temos o figo aberto. Abrimo-lo
mais. E depois...(vemos a mão levar
o figo para cima)

CENA 15. INT. ESCADAS - ANOITECER (CONTINUAÇÃO)

Ouve-se o som do figo a ser comido, a ser sugado.

As escadas estão vazias. Só um copo resta. Lá dentro uma luz
acesa e pessoas.

CENA 16. EXT. JARDIM - AMANHECER (CONTINUAÇÃO)

Continuamos a ouvir o figo a ser comido.

Vemos a imagem de Maria a falar ao longe, um zoom in, numa
figura ao longe que se aproxima dela e lhe diz algo. Vemos a
imagem de Maria e aparece André, também ao longe.

Fim do som do figo

CENA 17. INT. GALERIA - TARDE (CONTINUAÇÃO)

Vemos um ecrã com a cara de Helena inerte, em que retira algo
da boca. Tem a boca toda melada de líquido e restos de figo.

Vemos essa imagem no ecrã da exposição.

O video continua a rolar. Ouvimos a voz off de Helena a
percorrer a grande sala onde está a sua instalação, um set-up
com vários ecrãs antigos, onde está a passar o video-arquivo
que acabámos de assitir.

Vemos uma parede com uma secção de fotografias. E o nome
"HELENA MORA SOARES: RECTROSPECTIVA" escrito numa das paredes
da galeria.

Do outro lado da sala, temos uma concentração de pessoas, com
copos na mão.

CENA 18. INT. DENTRO DO CARRO - TARDE

Helena está vestida a rigor, com um vestido azul oceano. Tem
o carro ligado mas não consegue avançar.

Fecha os olhos e não consegue sentir nos pés força para
carregar na embraiagem.

CENA 19. INT./EXT CASA DA QUINTA - TARDE

Os corredores da casa estão vazios com as portas e janelas todas abertas.

A casa está deserta e seguimos para o exterior, para o jardim.

Helena está parada a olhar para os campos.

Vemos o corpo de Helena.

Helena está serena e uma expressão de alívio e bem-estar surge no seu rosto. Ela deixa de sofrer.

Vemos o corpo de Helena, sem os seus pés.

Helena está de pé sem pés.

FIM.