



# Uma Pedra no Bolso

Joaquim Pinto

Programa Europeu de Educação  
para o Cinema destinado aos  
Jovens

CADERNO PEDAGÓGICO



## ÍNDICE

### INTRODUÇÃO

- CinEd : uma colecção de filmes, uma pedagogia de cinema **p. 2**
- Texto editorial – ficha técnica – cartaz **p. 3**
- Temas em jogo e sinopse **p. 4-5**

### O FILME

- Contextos **p. 6-7**
- O Autor do filme **p. 7**
- Filiações **p. 8-9**
- Testemunhos **p. 10-12**

### ANÁLISES

- Capítulos do Filme **p. 13-15**
- Questões de Cinema
- 1 – O Real na Ficção: as ferramentas do documentário ajudam-nos a contar uma história **p. 16**
- 2 – O som ajuda-nos a ver melhor **p. 17**
- Análise de um fotograma **p. 18**
- Análise de um plano **p. 19**
- Análise de uma sequência **p. 20-21**

### CORRESPONDÊNCIAS

- Imagens em eco **p. 22-23**
- Diálogo entre filmes do catálogo Cined: *Uma Pedra no Bolso, Pedro o louco, O Emprego* **p. 24-25**
- Diálogos com outras artes: a música **p. 26-28**
- Acolhimento ao filme: olhares cruzados **p. 29**
- Itinerários pedagógicos **p. 30**

## CINED

### UMA COLECÇÃO DE FILMES, UMA PEDAGOGIA DE CINEMA

O CinEd assume a missão de popularizar a sétima arte como objecto cultural e modalidade de conhecimento do mundo. Nesse sentido elaborou um método comum de trabalho, partindo de uma colecção de filmes produzidos nos países europeus que participam neste projecto. A nossa abordagem está adaptada à época em que vivemos, de mudanças rápidas, contínuas e importantes no modo como se vêem, se recebem, se difundem e se produzem as imagens. Temos imagens numa série de ecrãs: desde o maior, da sala de cinema, ao minúsculo do telefone portátil, passando pelos da televisão, computadores e tablets. O cinema é uma arte ainda jovem cuja morte já foi vaticinada várias vezes; desnecessário é dizer que isso não aconteceu.

As mudanças têm repercussões no cinema; a sua popularização deve ter em conta o modo cada vez mais fragmentado em que são visionados os filmes, em função dos ecrãs. As publicações CinED propõem e sustentam um programa de educação maleável e indutivo, interactivo e intuitivo, oferecendo conhecimentos, instrumentos de análise e possibilidades de construir um diálogo entre imagens e filmes. As obras são abordadas a diferentes níveis, no seu conjunto, mas também dando atenção a certos fragmentos ou evidenciando diferentes espaços de tempo: fotograma, plano, sequência.

Os cadernos pedagógicos convidam a abordar o cinema com toda a liberdade e flexibilidade, dado que entre as apostas do programa está a possibilidade de compreender a imagem cinematográfica de diversas perspectivas: a da descrição como etapa essencial de qualquer abordagem analítica, a capacidade de seleccionar as imagens, de as classificar, comparar e confrontar com as imagens dos outros filmes propostos e com as de outras artes (fotografia, pintura, teatro, banda desenhada, etc.). O que se pretende é que as imagens não sejam vistas com ligeireza, mas sim que ganhem um sentido. Deste ponto de vista, o filme é um material sintético extraordinariamente valioso para educar o olhar e o gosto pela arte das gerações futuras.

#### O autor deste caderno :

Francisco Valente nasceu em 1983, em Lisboa. Trabalhou, como crítico de cinema, para plataformas online e imprensa, nomeadamente o jornal Público. Trabalhou em festivais de cinema e rodagens. Em 2014, tornou-se programador do IndieLisboa, colaborando com a Cinemateca Portuguesa no ano seguinte. É realizador das curtas metragens *Tenho Um Rosto Para Ser Amado* (2015) e *Uma Vez* (2016) .

#### Agradecimentos :

Joaquim Pinto, Teresa Garcia, Alain Bergala, Alejandra Rosenberg, João Pedro Bénard, Manuel Lobão, Isabelle Bourdon, Nathalie Bourgeois.  
E ainda Mélo die Cholmé, Agnès Nordmann, Léna Rouxel.

**Coordenação Geral :** Institut français

**Coordenação Pedagógica :** Cinémathèque française / Cinéma, cent ans de jeunesse

**Coordenação em Portugal :** Os Filhos de Lumière

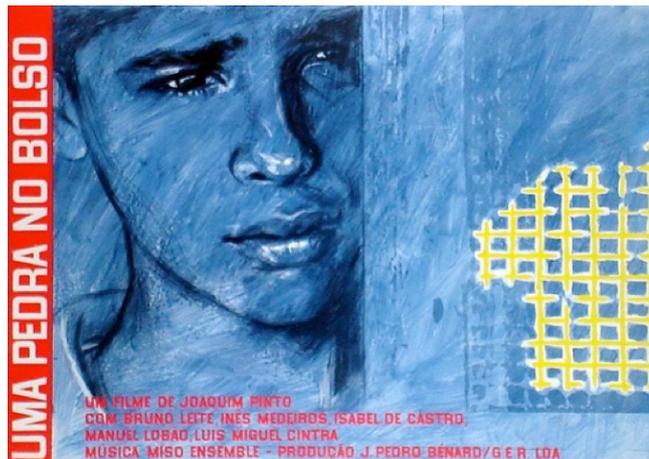
**Copyright :** CinEd / Institut français / Os Filhos de Lumière

## PORQUÊ ESTE FILME?

Se existe um denominador comum no cinema português dos últimos trinta anos, esse será, provavelmente, Joaquim Pinto. Iniciando-se no cinema, nos anos 1980, como director de som de várias longas-metragens, passaria, pouco depois, a realizador dos seus próprios trabalhos e produtor de outros autores do cinema europeu. A sua presença não marcaria apenas trabalhos de realizadores reconhecidos do panorama cinematográfico nacional e internacional. Joaquim Pinto trabalharia, também, nas primeiras obras de outros realizadores da sua geração, não fazendo distinção de géneros, formatos ou contextos de trabalho em todos os seus compromissos. Apenas o seu desejo de cinema conduziu-o a cada projecto em que se envolveu, ajudando a desenvolver as carreiras de realizadores que viriam, mais tarde, a marcar o cinema em Portugal e na Europa.

Foi precisamente a sua experiência em rodagens que fez com que Joaquim Pinto desejasse contar as suas próprias histórias. Em vez das grandes produções, de desenvolvimento longo e difícil, com equipas em grande número, Joaquim Pinto inspirou-se nas suas referências pessoais (as produções artesanais do neo-realismo italiano ou da *nouvelle vague* francesa) para criar *Uma Pedra no Bolso*, a sua primeira longa-metragem, filmada numa estalagem portuguesa à beira-mar. Aí, o realizador, através da história sentimental das suas personagens (e dos segredos que cada uma delas esconde), traçou um mapa emocional e político (nas entrelinhas) do que era viver em Portugal num passado recente. Mas mais do que isso, Joaquim Pinto contou uma história universal: a da passagem da infância para a idade adulta.

Para fazê-lo, colocou, em *Uma Pedra no Bolso*, um jovem rapaz como personagem principal do filme a reagir aos truques e histórias que os adultos lhe contam. Juntando actores profissionais a não-profissionais, e com uma equipa que se conta pelos dedos de uma mão, Joaquim Pinto contrariou os meios tradicionais das rodagens que conheceu para nos mostrar que o cinema também existe na simplicidade. E que esta nos ajuda, na verdade, a explicar os sentimentos mais difíceis da vida humana — aqueles que não se explicam por palavras. *Uma Pedra no Bolso*, por isso, mostra-nos que, para filmar coisas difíceis, é necessário fazê-lo de forma simples, e que para mostrar coisas simples, é necessário realçar a complexidade do que se encontra à nossa frente. Por outras palavras, o primeiro filme de Joaquim Pinto, pela sensibilidade com que retrata a vida nas suas diferentes fases (infância, adolescência, idade adulta) torna-se numa valiosa lição de cinema — uma lição que nos ensina, também, a olhar para a vida.



## FICHA TÉCNICA

**País :** Portugal  
**Duração :** 1h 28  
**Formato :** cor – 1.85:1 – 16 mm  
**Orçamento :** 10.071 escudos (2014,20€)  
**Estreia Mundial :** 14 Fevereiro 1988 (Berlinale)  
**Estreia Portuguesa :** 15 Junho 1989 (Forum Picoas)

**Argumento e Realização :** Joaquim Pinto  
**Diálogos :** Eduarda Chiotti, Joaquim Pinto  
**Fotografia :** Joaquim Pinto, Rui Henriques  
**Som :** Francisco Veloso  
**Assistente de Realização :** Inês de Medeiros  
**Guarda-Roupa e Maquilhagem :** Inês de Medeiros  
**Montagem :** Joaquim Pinto e Vítor Moreira  
**Música :** Miso Ensemble  
**Produção :** João Pedro Bénard

**Elenco :** Bruno Leite (Miguel), Inês de Medeiros (Luísa), Isabel de Castro (D. Marta), Manuel Lobão (João), Luís Miguel Cintra (Dr. Fernando), Eduarda Chiotti (D. Cândida), João Pedro Bénard (camionista), Pedro Hestnes (voz-off)

Entre a infância  
e a idade adulta

Um mundo onde "cada um  
tem as suas razões"



O som ajuda-nos  
a ver melhor

A simplicidade técnica  
é uma moral de trabalho

A paisagem  
é uma personagem

## O QUE ESTÁ EM JOGO

### ENTRE A INFÂNCIA E A IDADE ADULTA

Apesar de filmar um mundo de adultos que se amam e mentem uns aos outros, o olhar de *Uma Pedra no Bolso* pertence, em primeiro lugar, à perspectiva de um jovem adolescente, Miguel, preso entre a infância e o mundo adulto. Sem lugar definido, Miguel corre constantemente atrás dos mais crescidos e esgota-se ao tentar acompanhar o ritmo deles. O seu corpo jovem, ao subir e descer estes degraus, vai fazer com que o seu esforço se torne inglório, e a sua inocência, ao entrar em contacto com o mundo adulto, irá ficar tocada para sempre. Em *Uma Pedra no Bolso*, Joaquim Pinto recorre à diferença de escalas nos planos, aos corpos dos actores, e à sua disposição no espaço, para marcar as atracções e as diferenças que existem entre os seus intervenientes.

### UM MUNDO ONDE “CADA UM TEM AS SUAS RAZÕES”

*Uma Pedra no Bolso* retira influências do cinema francês, como se verá neste caderno, do qual vale a pena evocar dois filmes: *A Regra do Jogo* (1939), de Jean Renoir, onde o mundo dos adultos, pouco tempo antes de uma guerra, se gere por traições secretas (“o mais terrível, neste mundo, é que cada um tem as suas razões (1), diz-se nele); e *Beijos Roubados* (1968) de François Truffaut, não tanto pelo filme em si, mas porque este anuncia, anos mais tarde, que ainda vivemos num mundo onde “toda a gente trai toda a gente”. Um mundo, tal como nesta imagem de *Uma Pedra no Bolso*, em que cada um se observa secretamente, no seu canto, com os seus interesses, servindo-se da ingenuidade dos outros (aqui, de um jovem rapaz) para cumprir os seus objectivos. A divisão das personagens por níveis diferentes (de perspectiva, de idades ou classes sociais) serve para mostrar, aos olhos do espectador, um universo feito de territórios opostos.

### A PAISAGEM É UMA PERSONAGEM

Joaquim Pinto começou o seu texto de apresentação, no dossier de imprensa original do filme, com uma frase, precisamente, de Jean Renoir: “Para mim, é isso um bom filme: são as carícias da vegetação num passeio de barco com um amigo (2). Ao preferir filmar uma paisagem verdadeira, e não em estúdio, Joaquim Pinto soube integrar o mundo real no seu filme para dar uma expressão ao mundo interior das suas personagens, dos seus encontros e desencontros, e aos seus sentimentos (tanto aquilo que elas confessam como aquilo que escondem).

### A SIMPLICIDADE TÉCNICA É UMA MORAL DE TRABALHO

Ao contrário da maioria das produções de cinema, *Uma Pedra no Bolso* é exclusivamente filmado, à semelhança de um documental, numa paisagem real, com recurso a actores não-profissionais e uma equipa de rodagem de quatro pessoas. A simplicidade técnica, neste filme, não se deve apenas à escassez de meios económicos: serve para retirar elementos artificiais, em frente à câmara, para chegar, de forma mais directa, à vida real, à sua linguagem e aos seus verdadeiros gestos.

### O SOM AJUDA-NOS A VER MELHOR

Tal como sucede neste momento do filme (01:00:39/01:00:56), não serão os diálogos a anunciar a sua acção mas a junção entre aquilo que vemos e aquilo que ouvimos. Uma música inquietante pode entrar, muitas vezes, em contradição com uma imagem aparentemente pacífica, tal como os sons discretos de pequenos instrumentos poderão alertar os nossos sentidos para o que poderá surgir num momento tranquilo. A música e a linguagem sonora existem, por isso, para nos fazer ver aquilo que parece invisível, à primeira vista, aos nossos olhos.

(1) “*Sur cette Terre, il y a quelque chose d’effroyable, c’est que tout le monde a ses raisons.*”

(2) “*Pour moi c’est cela un bon film, c’est la caresse du feuillage pendant une promenade en barque avec un ami.*”

## SINOPSE

A primeira longa metragem de Joaquim Pinto centra-se no olhar de Miguel, um jovem rapaz no início da adolescência. Por ter tido más notas, a mãe de Miguel manda-o passar o Verão, de castigo, na estalagem à beira-mar da sua tia, D. Marta, um lugar onde, previsivelmente, nada acontece, presumindo-se que Miguel irá dedicar o seu tempo a estudar. Aí, Miguel vive com D. Marta, uma nova figura maternal, a jovem empregada adulta, Luísa, que irá despertar uma nova sensação (o desejo), e João, um pescador que ronda a estalagem e encanta Miguel com histórias de conquistas e de uma vida livre. Preso à sua ligação e ao seu fascínio por eles, Miguel descobre, nessas férias, que os códigos do mundo adulto, e os seus segredos, funcionam de uma maneira ainda incompreensível, e por vezes dolorosa, para quem está no fim da infância. E que os sentimentos que nascem neste lugar, e nesta altura da vida, marcam o fim da sua inocência.

## CONTEXTOS

### PORTUGAL NO FINAL DOS ANOS OITENTA: MUDANÇAS POLÍTICAS E ECONÓMICAS PROFUNDAS

O início do séc. XX português ficou marcado por anos agitados. Com o fim da monarquia e a implementação da Primeira República em 1910, o país viu-se mergulhado numa grande agitação política e social, agravada pela sua entrada na Primeira Guerra Mundial. A República tem um fim com um golpe militar, em 1926, que abre espaço, poucos anos depois, e à semelhança de outros países europeus, à criação de uma ditadura de natureza fascista. Em 1933, nasceria, então, o Estado Novo português, chefiado por António de Oliveira Salazar, uma ditadura que aguentaria quarenta e um anos no poder (Salazar governa até 1968, sendo substituído por Marcello Caetano) e que deixou marcas e divisões profundas na sociedade portuguesa: um isolacionismo internacional, uma vida controlada pela censura e pela polícia política, e uma economia pobre e analfabeta. Assim fora a vida em Portugal até 25 de Abril de 1974, quando as forças armadas portuguesas, mergulhadas no sacrifício de uma guerra colonial sem fim (em Angola, Guiné-Bissau e Moçambique), levaram a cabo a Revolução dos Cravos, devolvendo a liberdade e a esperança ao povo português e impondo o fim da guerra. Nasce então, de forma estável e duradoura, a democracia portuguesa, que viria a cimentar-se com a entrada de Portugal na Comunidade Económica Europeia (CEE) em 1986.

*Uma Pedra no Bolso*, filmado em meados dos anos 80 e estreado em 1988, surge, por isso, nos primeiros meses de um novo período da história de Portugal: doze anos depois da Revolução dos Cravos e do fim do fascismo, e no momento em que, pela primeira vez, Portugal tem acesso a meios de desenvolvimento que o podem tornar, segundo os valores europeus, numa nação desenvolvida, democrática e aberta ao mundo. As consequências disso viriam a surgir apenas na década de 1990, altura em que o país atingiu um dos seus períodos de maior crescimento económico.

Em 1988, Portugal ainda era, por isso, um país periférico e de diferenças sociais profundas. Aos olhos de outros, parecia ainda ser um lugar, à semelhança do que se vê no filme, plantado à beira-mar e onde “nada acontece”, habitado por pessoas divididas entre um nível pouco instruído e uma classe mais pequena e privilegiada. Existia, no entanto, uma nova geração - a que nasceu com a revolução de 1974, logo, com a mesma idade que a democracia -, que esperava entrar na idade adulta com oportunidades abertas ao desenvolvimento profissional e económico, à expressão livre dos seus sentimentos e à concretização dos seus desejos. Portugal era, por isso, um país feito das pessoas que vivem na estalagem de *Uma Pedra no Bolso*: uma geração mais velha marcada pela mentira da ditadura (D. Marta), adultos que a viveram e têm velhos hábitos corruptos (João), e uma idade mais nova que, com a vida pela frente, conhecerá as dores do crescimento e as desilusões que elas trazem às ilusões da infância (Luísa, a um nível mais adulto, e Miguel, de forma mais inocente).

### CINEMA PORTUGUÊS: UM RECONHECIMENTO INTERNACIONAL

Nesta época, dois autores começam a marcar o cinema português e a tornarem-se reconhecidos a nível internacional. De um lado, Manoel de Oliveira: o representante de um cinema com fortíssimas ligações ao teatro, aos seus modos de representação, à literatura de José Régio e Agustina Bessa-Luís <sup>(3)</sup>, e uma secreta subversão de um Portugal católico, preso aos falhanços da sua História (a perda do seu império colonial e da sua influência sobre o mundo). Do outro lado: João César Monteiro, mais que tirando inspiração da prosa ou dos mitos da nossa História, centrado numa personagem - o seu alter-ego João de Deus <sup>(4)</sup> - e numa Lisboa perdida no tempo, bonita e decadente, marcada por um espírito poético mas, também, pelos hábitos de um passado corrupto e sem futuro, ao qual João de Deus poderá transcender-se graças aos mecanismos do cinema.

Entre os dois faróis do cinema português, nasce uma nova geração que, ao contrário da anterior, foca-se no movimento da vida real: o quotidiano das pessoas, e não tanto de personagens, os seus sentimentos, e como as coisas simples e imediatas são, muitas vezes, as mais difíceis de se viverem de acordo com os nossos desejos. Longe do teatro, da literatura ou de outros métodos, estes novos realizadores filmam com equipas pequenas, abrem-se à improvisação nos diálogos e procuram trazer os gestos do quotidiano para dentro dos seus filmes. Joaquim Pinto, que trabalhou, justamente, como técnico de som em filmes de Oliveira e César Monteiro (tornando-se, mais tarde, produtor deste último), irá afastar-se da linguagem que conheceu nestes filmes para favorecer, em *Uma Pedra no Bolso*, um olhar que busca a simplicidade na maneira de captar a vida.

<sup>(3)</sup> Dois autores da região do Porto, em Portugal, tal como Oliveira: Régio, religioso e filósofo no olhar sobre o homem em busca da sua condição; Agustina e a argúcia da observação das classes sociais e das suas paixões.

<sup>(4)</sup> Aparecendo, pela primeira vez, em “Recordações da Casa Amarela” (1989)

## UMA PRODUÇÃO ARTESANAL

Comparando com os meios tradicionais de produção em cinema, a equipa do filme é extremamente reduzida. Se os filmes de maior orçamento da indústria norte-americana têm equipas que ultrapassam duzentas pessoas, e os da indústria europeia muitas dezenas, *Uma Pedra no Bolso* conta apenas com oito actores e, ao todo, doze pessoas em toda a sua equipa. Desses actores, há que distinguir os profissionais, como Isabel de Castro (“D. Marta”), Inês de Medeiros (“Luísa”) e Luís Miguel Cintra (“Dr. Fernando”), ou ainda a voz-off de Pedro Hestnes (“Miguel” adulto), dos não-profissionais Bruno Leite (“Miguel”), Manuel Lobão (“João”), Eduarda Chiotti (“D. Cândida”) e João Pedro Bénard (com o papel de camionista). Toda a filmagem foi feita numa paisagem real (na costa da Lourinhã, no centro de Portugal), sem qualquer recurso a estúdios ou criação de efeitos especiais em pós-produção, e com uma equipa reduzida, muitas vezes, a quatro pessoas. Trata-se, portanto, de uma verdadeira família: todos se conhecem, todos se ajudam e todos cumprem vários papéis dentro ou fora do filme.

Olhando para a ficha técnica, vemos o envolvimento de intérpretes em funções de produção. João Pedro Bénard (camionista) é o director de produção do filme. Eduarda Chiotti (“D. Cândida”) escreveu os diálogos com Joaquim Pinto. Inês de Medeiros (“Luísa”) fez a assistência de realização. Joaquim Pinto, o realizador, assinou também o argumento, a fotografia (com Rui Henriques) e a montagem do filme (com Vítor Moreira). O som ficou a cargo de Francisco Veloso, o assistente de Joaquim Pinto em filmes onde este tinha trabalhado como director de som. A banda-sonora é interpretada pelo grupo Miso Ensemble.



## O AUTOR DO FILME

Depois de frequentar a escola de cinema, em Lisboa, Joaquim Pinto (n. 1957) começa a trabalhar como director de som para alguns dos maiores cineastas: Manoel de Oliveira (*O Sapato de Cetim*, 1985; *Os Canibais*, 1988), João Botelho (*Tempos Difíceis*, 1988), António-Pedro Vasconcelos (*O Lugar do Morto*, 1984), João César Monteiro (*À Flor do Mar*, 1986), Raul Ruiz (*A Ilha do Tesouro*, 1985), Alain Tanner (*Une flemme dans mon coeur*, 1987) ou Werner Schroeter (*O Rei das Rosas*, 1986). A sua proximidade com uma nova geração fá-lo exercer as mesmas funções para cineastas do mesmo período: Vítor Gonçalves (*Uma Rapariga no Verão*, 1986), João Canijo (*Três Menos Eu*, 1988), Manuel Mozos (*Um Passo, Outro Passo e Depois...*, 1991), ou o mais experimentado Jorge Silva Melo (*Agosto*, 1988). Alguns deles, tal como Teresa Villaverde (*A Idade Maior*, 1991) e Pedro Costa (*O Sangue*, 1989), vêem-se influenciados pela orientação anti-industrial e o olhar documental do realizador António Reis, um professor da escola de cinema que marca uma geração com o filme *Trás-os-Montes* (1976, realizado com Margarida Cordeiro): uma visão pura e sensível da vida simples e campestre da paisagem interior portuguesa (Joaquim Pinto viria a trabalhar, em 1982, no som do seu filme seguinte: *Ana*).

Joaquim Pinto lança-se, enquanto realizador, pela mesma altura que a sua geração de cineastas. Em 1988, *Uma Pedra no Bolso* estreia-se no Festival de Berlim, uma das maiores montras mundiais de cinema. Seguir-se-ão duas longas metragens: *Onde Bate o Sol* (1989) e *Das Tripas Coração* (1992), que irão confirmar a sensibilidade e o lirismo da sua obra de estreia. Para além de várias curtas realizadas, nos anos seguintes, e de uma colaboração permanente com o também realizador Nuno Leonel, surgem trabalhos numa forma de expressão que sempre influenciou os seus filmes de ficção: o documentário. O realizador viria, assim, a fazer *Rabo de Peixe* (2003-2015), sobre a vida dos pescadores açorianos dessa localidade, e o mais recente *E Agora? Lembra-me*, filme inspirado nos cruzamentos entre a vida pessoal do realizador e o seu trabalho, e que mereceu várias estreias em festivais e várias salas de cinema um pouco por todo o mundo (com uma estreia mundial no Festival de Locarno de 2013). Em paralelo, Joaquim Pinto assumiu as funções de produtor para uma boa parte do cinema português, emergindo, para além da realização de filmes, como um farol para a sua produção independente, artesanal e poética. A partir de 1989, trabalha, então, em filmes de João César Monteiro (*Recordações da Casa Amarela*, 1989; *A Comédia de Deus*, 1995), Teresa Villaverde (*A Idade Maior*, 1991; *Três Irmãos*, 1994), José Álvaro Morais (*Zéfiro*, 1993) ou António Campos (*A Tremonha de Cristal*, 1993), atravessando, assim, as várias paisagens de um cinema português que ajudou a ser rico, singular e multi-facetado.

## FILIAÇÕES

### CAMINHOS: HERANÇAS E CRUZAMENTOS ENTRE CINEMA, PINTURA E VIDA

Porque o cinema retira imagens da vida para nos contar histórias de ficção, é sempre possível criar ligações não apenas dentro do mesmo filme mas também entre um filme e fora dele, seja com obras de outros realizadores (que serviram de inspiração para este filme: Abbas Kiarostami, Eric Rohmer e Jean-Luc Godard), obras de arte inspiradas em elementos reais ou momentos que vivemos nas nossas vidas. O denominador comum entre essas visões é **o nosso olhar**. Este foi um quadro que criámos a partir de momentos de *Uma Pedra no Bolso*, as suas inspirações e imagens que também nos levam para outras artes — neste caso, a pintura.



3



5



4



6



1



2



7



8

I don't exist.



9

Miguel sobe e desce os degraus em frente à estalagem, em *Uma Pedra no Bolso* (1), para entrar e sair do mundo dos adultos. Tentar com que o seu mundo corresponda ao dos outros — e que os sentimentos dos adultos correspondam aos que ele tem — torna-se num caminho demasiado grande para o seu corpo jovem e a sua mente inocente. Este caminho lembra o que o rapaz de **Onde Fica a Casa do Meu Amigo?** (2), que percorre para trás e para a frente, quebrando as regras dos adultos e fugindo de casa, para devolver ao amigo o caderno que guardou por engano. O esforço da viagem até a uma aldeia diferente, para uma criança, é muito maior do que para qualquer adulto. É outra criança que tenta remediar, com os recursos que tem, os problemas que os adultos lhe colocam.

Luísa vem acordar Miguel na estalagem. Uma presença luminosa que nos sugere que Miguel talvez tenha sido acordado a meio de um sonho. Mais do que um amor inocente, Luísa irá também ser responsável por “agitar” o mundo de Miguel. A presença de **Luísa** (3) lembra-nos o retrato de uma mulher no quadro **La blouse roumaine**, de Henri Matisse (4), e os seus tons apaixonados mas serenos, que também inspiraram a personagem de Marianne Renoir (interpretada por Anna Karina) em **Pedro o louco** (5). O mesmo quadro associa-se à juventude de Amanda Langlet em **Paulina na Praia** (6) em que a personagem descobre também os segredos do amor e como os adultos se servem dela por razões egoístas. O tempo das férias é o tempo do erotismo e do desejo — sensações diferentes na vida adolescente e na vida adulta. A arte, sempre em ligação com a vida, são veículos para fazer crescer o nosso olhar e os nossos sentimentos.

O tempo das férias e do Verão é o tempo em que os corpos se aprendem a conhecer. É também o tempo em que encontros inesperados levam às maiores experiências. O Verão é, por isso, o tempo dos sentimentos. Em **Conto de Verão** (7,8), carrega as cores e a luz de Matisse. As personagens lidam com o seu desejo de crescimento. Melvil Poupaud busca um amor que corresponda às suas expectativas. Ao sentir que a vida não corre de acordo com os seus desejos, perante a imensidão do mar e uma paisagem que não consegue agarrar, a sua tristeza fá-lo sentir que não encontrou ainda o seu lugar no mundo. E assim **Miguel** (9), passando os dias sozinho, pensa nos dias que deixou para trás. A paisagem passará a ser uma memória mas continuará a existir, no seu pensamento, tal como um filme: algo que vimos e que vai modificar, para sempre, o nosso olhar sobre a vida.

## TESTEMUNHOS

JOAQUIM PINTO (REALIZADOR, ARGUMENTISTA, IMAGEM, SOM E MONTAGEM)

“Eu tinha trabalhado em som durante quase dez anos, mas já tinha vontade de filmar um filme meu. E queria experimentar uma coisa em moldes diferentes das produções nacionais e internacionais em que tinha trabalhado, que tinham todas uma estrutura pesada de trabalho. A ideia era fazer um filme com poucos meios, para não ter que concorrer a apoios, e fazer uma rotação com uma estrutura de produção leve. Ou seja, queria experimentar coisas que não tinha visto nos filmes onde trabalhava. Pensei que seria interessante encontrar uma forma de trabalhar com um grupo de personagens pequeno e numa unidade de espaço que permitisse filmar em pouco tempo.”

“No filme *Une flamme dans mon coeur* (1987), de Alain Tanner, onde trabalhei, filmámos no Cairo com uma equipa muito pequena porque não tínhamos autorizações, era como se estivéssemos a fazer um documentário. Isso implicou filmar com uma equipa mínima. Por isso, percebi que isso era possível e tentei fazer a mesma coisa. Éramos só duas pessoas na imagem, uma para mudar a película na câmara e outra para iluminação, uma pessoa para o som, e a Inês de Medeiros a ajudar na organização. A equipa de rotação era apenas isto.”

“Comecei a falar sobre o projecto com a Inês de Medeiros durante a rotação de *Tempos Difíceis* (1987) do João Botelho, onde também trabalhei. Trocávamos ideias sobre aquilo que seria possível. Queria convidá-la para um papel no filme mas também para ajudar-me um bocadinho em tudo. Ela tornou-se assistente para tudo: guarda-roupa, direcção, falar com as pessoas, tratar da maquilhagem... Falei com o João Pedro Bénard, no fim da rotação de *Tempos Difíceis*, para ele arrancar com os aspectos da produção.”

“O meu filme foi uma forma de reagir à maneira tradicional de trabalhar, em que se demora muito tempo a montar tudo, em que tudo tem que estar perfeito, e depois pede-se, aos actores, para serem naturais no meio disso tudo. A ideia era fazer o contrário: não acrescentar coisas às que existem mas retirar coisas.”

“Querida trabalhar com actores e não-actores para poder misturar experiências muito diversas. Convidei o Manuel Lobão para fazer o papel de pescador sem que ele nunca tivesse feito nada em cinema. Fiz alguns testes com miúdos, para o papel principal, mas descobri este rapaz ao cruzar-me com ele na rua. Foi uma intuição que tive. E conhecia bem a Isabel de Castro e o Luís Miguel Cintra, dois actores com quem tinha trabalhado antes. Com o Manuel Lobão, havia uma empatia imediata e as cenas funcionavam bem. Com a Inês de Medeiros, o rapaz ficava muito intimidado. Na cena em que ele vai ter com ela e ela está a fazer pão, ele ficava completamente atrapalhado. Quando ele está contra a janela, fui eu que fiz a cena com ele, ele está a falar comigo. E, depois, fizemos o contra-campo com a Inês. O Manuel Lobão, por sua vez, estava intimidado em contracenar com o Luís Miguel Cintra. Não os apresentámos antes de fazerem a cena, e esse desconforto acabou por funcionar bem para a cena.”

“Quando eu era miúdo, vivi até aos dez anos perto do sítio onde o Paulo Rocha filmou o *Mudar de Vida* (1966), e lembro-me de o ver a filmar. Eu vivia numa quinta, perto de uma praia de pescadores onde havia uma estalagem. Lá muitas vezes porque a gerente vinha à quinta comprar couves, e perguntava-me se eu não queria ir com ela. Inicialmente, queria fazer o filme nessa estalagem, mas já não existia.”

“Durante algum tempo, tinha ideia de adaptar um livro: *A Single Man* de Christopher Isherwood. Queria fazer algo à volta disso em Portugal, com meia-dúzia de personagens. Se calhar vem daí a história do professor que vai parar uns dias à estalagem. Mas havia um encenador de teatro francês que tinha comprado os direitos, por 25 anos, para todas as adaptações, e nunca cheguei a fazê-lo.”

“Eu produzi o filme porque não havia outra forma de o fazer. Tinha feito economias que dava para comprar a película, pagar o laboratório e o mesmo a toda a equipa. Houve algumas ajudas, como a câmara, que foi emprestada, e eu tinha material de som. Há um carro descapotável que foi emprestado por uma pessoa, uma espécie de magnata do cinema da altura que era representante da Arriflex em Portugal e de outras marcas de laboratório. Era alguém que já tinha apoiado o “Novo Cinema”.”

“O João César Monteiro viu o filme e gostou muito. Perguntou-me se eu não queria produzir um filme que tinha sido recusado pelo Instituto Português de Cinema: o *Recordações da Casa Amarela* (1989). E comecei a produzir filmes de forma mais organizada com o João César Monteiro.”

“Gosto muito de *A Caça* (1964) e do *Aniki Bóbo* (1942) do Manoel de Oliveira. Identificava-me com as coisas de juventude dele, era alguém com quem eu aprendia imenso e conversava muito. Gostava também do António Reis (*Trás-os-Montes*, 1976) e dos seus dois lados: um lado de compor muito os planos e um outro lado muito livre. Descobri os filmes de gangsters do Nagisa Oshima, dos anos 50 e 60, que me ajudaram muito. O plano da luta entre o Miguel e o pescador vem daí, de certeza, na maneira como se filma, de muito longe, uma questão muito ambígua. O Abbas Kiarostami foi uma descoberta posterior ao filme e que me comoveu muito. Gosto também do Eric Rohmer e da sua forma de filmar com poucos meios, onde as opções cinematográficas não passam à frente daquilo que acontece com os actores. Por fim, nos anos 80, apanhámos todos um “banho” de Kenji Mizoguchi graças ao ciclo organizado por João Bénard da Costa na Fundação Gulbenkian. Gostava das suas bandas-sonoras, da maneira de trabalhar os sons do filme de forma musical.”

## MANUEL LOBÃO (ACTOR)

“Conheci o Joaquim Pinto através de um amigo comum, fui desenrascá-lo num furo que ele teve à beira da estrada. A partir daí, ficámos amigos. Às tantas, ele ligou-me a dizer que precisava de alguém para fazer umas cenas num filme. Eu estava a viver numa quinta, onde trabalhava em agricultura. Não fazia a mínima ideia ao que ia. Ele disse-me que alguém ia falar comigo para me tirar umas fotografias. Eu já tinha visto umas filmagens para o *Soulier de Satin* (1985), do Manoel de Oliveira, quando ia para o Baleal [praia de Peniche]. Para alguém de uma terrinha do interior, ir fazer cinema...”

“Ligou-me a Inês de Medeiros, que eu não sabia quem era. Achava que era a grande fotógrafa do cinema. Eu disse-lhe em que aldeia estava e que estava a pensar apanhar o comboio a tal horas. Ela perguntou-me logo: “sabe ao que é que vem?”. Fui buscá-la à estação, e já que era para um filme, levei um lenço vermelho comigo. Ela foi lá passar uns dias e contou-me o que tinha de fazer.”

“Fui ter com eles à estalagem onde se filmou o filme sempre a pensar que ia encontrar uma grande equipa. Chego lá e não vejo nada. Nem camiões, luzes, nada. Pensava que me tinha enganado. Entrei na estalagem e perguntei se já tinha chegado uma equipa de filmagem. Apontaram-me para umas pessoas que estavam ao fundo e disseram-me que sim, eram eles. Nessa noite, apresentaram-me à Isabel de Castro, e a primeira cena que filmámos foi a entrada do pescador na estalagem, em que ele era mal recebido pela personagem da Isabel. Foi a minha madrinha no cinema.”

“O Luís Miguel Cintra não podia ter sido melhor a ajudar, com muita paciência, e a achar graça àquilo tudo. Para o miúdo, aquilo era uma grande fuga, podia fazer o que quisesse e comer o que quisesse. Alguém me disse na altura: não estamos aqui para educar o rapaz, e eu andava sempre a dizer, mas ele não pode andar sempre a beber coca-cola, a comer bitoques e omeletes! Tem que comer sopa! Parte daquela brincadeira, entre nós os dois, era verdade. Existia uma certa relação.”

“A mãe do Joaquim Pinto tinha escrito os diálogos do filme, num português primoroso, mas não era o português de um pescador. Então o Joaquim disse-me: faz à tua maneira. Tudo era uma junção de pessoas que não tinham nada a ver com cinema e actores fantásticos.”

“Eu também ajudava nas luzes. Havia seis projectores laranjinhas. Aprendi coisas: aponta para ali, fecha ali a pala... E os projectores ardiam. Olha, menos um! Havia uma cena em que não se via nada, quando o pescador vinha ter com a Luísa e o miúdo, à janela, apercebe-se disso. Mas já não havia luz para essa cena. Então olha, ele vai à escuras!”

“O meu primeiro impacto, ao ver o filme, foi com a música. Foi um impacto fantástico. A voz-off do Pedro Hestnes também. Foi a primeira vez que vi uma coisa em montagem, até porque não tínhamos tido a possibilidade de ver as rushes. À excepção de não ter gostado nada de me ver, fiquei encantado com o que vi.”

“No segundo filme do Joaquim, *Onde Bate o Sol* (1989), ainda estava a trabalhar na mesma quinta, e filmámos nesse sítio. Depois desse filme, fui convidado para trabalhar em iluminação, mas ainda estava muito envolvido com o projecto da quinta. Dois anos depois, decidi partir. E de repente, fui trabalhar no *Non, ou a Vã Glória de Mandar* (1990) do Manoel de Oliveira. Comecei a trabalhar como técnico de cinema. Ainda fui estagiário de som e acabei por ir parar aos décors, que é onde ainda ando. Este filme do Joaquim Pinto foi uma iniciação.”

## JOÃO PEDRO BÉNARD (PRODUÇÃO)

“Eu trabalhava em produção há uns anos e conhecia o Joaquim Pinto, com quem tinha trabalhado. Quando surgiu o projecto deste filme, ainda não havia digital, era difícil fazer um filme sem apoios porque tinha de se pagar película, custos de laboratório... Não era tão barato como é agora. Mas ele tinha algum dinheiro e uma situação muito particular: tinha uma empresa associada à Tobis [laboratório nacional de cinema] que fazia os trabalhos de som. Ele já tinha, por isso, equipamento de som e materiais consumíveis, como as fitas, etc. Tinha também amizades com muita gente, com o Acácio de Almeida [director de fotografia], que lhe emprestou uma câmara de 16mm.”

“Quando ele me falou do projecto, achei que era um bocado de loucos. Mas embarquei no filme por várias razões: ele já tinha feito som e, para além de realizar, ia fazer a fotografia. Era uma equipa de quatro pessoas e tínhamos quatro projectores de luz. Nunca tinha trabalhado com tão pouco material de iluminação, estava cheio de medo que a imagem não aparecesse na película. Mas o Joaquim tinha uma energia inacreditável e filmámos tudo em uma ou duas semanas. Como estávamos sempre a filmar, eu ia ver o material ao laboratório e lembro-me de lhe ligar, extasiado, a dizer que tudo funcionava. E o filme fez-se.”

“Um pouco graças ao Augusto M. Seabra [crítico], veio cá uma pessoa do Festival de Berlim para ver o *Tempos Difíceis* (1987) do João Botelho. Nós mostrámos-lhe o nosso filme e foi seleccionado. O Instituto Português do Cinema abriu um concurso que dava subsídios à finalização e conseguimos um subsídio para fazer o blow-up de 16mm, a película em que tínhamos filmado, para 35mm, a película em que o filme ia ser projectado. Grande parte do orçamento foi gasto nessa pós-produção.”

“Eu nunca tinha feito filmes com 4 ou 5 pessoas e nunca soube de ninguém que tivesse feito antes em Portugal. Talvez o João César Monteiro tivesse feito o *Quem Espera por Sapatos de Defunto Morre Descalço* (1970) com 7 ou 8 pessoas. Mesmo assim, ainda era o dobro. O *Belarmino* (1964), de Fernando Lopes, deve ter sido com umas 12 pessoas. Nós não tínhamos travellings, tínhamos cadeiras de rodas. Nem tínhamos electricistas. Foi uma experiência inacreditável, sobretudo porque não sabia que era possível fazer filmes assim. Com o Joaquim, foi possível, e muita gente falou deste filme quando saiu. A produção portuguesa de cinema estava muito estagnada, havia poucos filmes a fazerem-se. E o Joaquim impulsionou isso.”

## CAPÍTULOS DO FILME



1 – Genérico. Duas crianças pescam à beira-mar: uma imagem documental abre o filme. (00:00/01:10)



2 – Miguel chega à estalagem e é recebido com ternura pela tia D. Marta. (01:11/05:51)



3 – Miguel habita o quarto na estalagem com o seu universo. Na casa-de-banho, finge ser mais velho com espuma de barbear. (05:52/07:27)



4 – Da varanda, Miguel vê o pescador João pela primeira vez. No terraço, descobre Luísa a estender lençóis ao vento, pura e sensual. (07:28/10:19)



5 – Ao jantar, Miguel reage mal à conversa adulta da sua tia e amiga. De volta ao quarto, olha para as feições crescidas do seu corpo. (10:20/12:57)



6 – Miguel é acordado de manhã por Luísa e esconde-se, com vergonha, debaixo dos lençóis. (12:58/13:57)



7 – Miguel cruza-se com João, que lhe fala de mulheres e da tropa com a sua linguagem adulta. (13:58/17:08)



8 – D. Marta fala a Luísa da aparência crescida de Miguel e da importância de aproveitar a juventude. Parece marcada por uma passagem infeliz para a idade adulta. (17:09/18:13)



9 – João leva Miguel à pesca. Fala-lhe das raparigas com quem se diverte. Pede a Miguel para dar um golpe num peixe. Miguel hesita mas obedece. (18:14/25:44)



10 – Miguel encontra Luísa no terraço, fala-lhe das raparigas estrangeiras de João. Luísa quer saber detalhes mas Miguel não sabe explicar. (25:45/26:36)



11 – D. Marta reprova a companhia de João. Miguel levanta-se da mesa quando não o deixam beber café. Luísa vai à procura dele e vê-o a ouvir música. Os dois dançam. (26:37/31:42)



12 – Miguel vê Luísa a ir ter com João às escondidas. Sobe ao quarto dela e encontra uma carta de amor. (31:43/37:02)



13 – Miguel pergunta a João, fora da estalagem, o que fez na noite anterior. João mente. Miguel bate-lhe e os dois lutam. (37:03/39:22)



14 – Luísa repara na cara amuada de Miguel, que se recusa a falar com ela. À mesa, D. Marta conta a Luísa que Dr. Fernando chegou à estalagem sem a sua mulher. Miguel e Luísa fazem as pazes. (39:23/41:29)



15 – Miguel encontra um carro descapotável e finge guiá-lo. Põe um cigarro na boca. Passa a mão pelo outro assento. De volta à estalagem, João desafia-o a ir dar uma volta no carro. (41:30/45:15)



16 – Miguel diz a Luísa que não sabe o que fazer para perceber se alguém gosta dele. Põe o braço à volta dela. Luísa ri-se. (45:16/46:26)



17 – Miguel encontra Fernando, sozinho, a meio da noite. Fernando conta-lhe memórias tristes da infância. (46:27/48:25)



18 – Miguel fala a João do encontro com Fernando. Mais tarde, observa os dois juntos. Zangado, atira uma pedra contra o carro de Fernando. João encontra Miguel e desafia-o, outra vez, a andar no carro. (48:26/52:36)



19 – Depois de saber que Fernando traz um convidado misterioso para jantar, D. Marta olha para o pôr-do-sol: uma visão bonita mas tremida do tempo. (52:37/53:30)



20 – João aparece para jantar com Fernando. João finge não conhecer Luísa. Vê passar a amiga de D. Marta e levanta-se da mesa. Ao voltar, sugere a Fernando irem ao arraial no seu carro e convence Miguel a ir com eles. (53:31/59:47)



21 – Luísa tenta saber para onde vão todos. Miguel não lhe diz. Observa os três, fora da estalagem, a subirem a colina em direcção ao carro. (59:48/01:02:04)



22 – Apesar de não ter carta de condução, João tenta convencer Fernando a guiar o seu carro. Fernando recusa. Os três divertem-se no arraial. (01:02:05/01:03:47)



23 – O carro pára à beira da estrada. João pede a Miguel para esperar com Fernando enquanto vai ter com raparigas. Miguel adormece e Fernando põe o seu casaco sobre ele. Miguel acorda e foge. Apanha boleia de um camionista até à estalagem, a quem inventa uma história trágica de família, como aquelas que ouviu. (01:03:48/01:08:42)



24 – Miguel chega à estalagem e ouve D. Marta discutir com Luísa: alguém roubou a sua amiga. Luísa tenta impedir que ela chame a polícia e assume-se como culpada. D. Marta despede-a. (01:11:01/01:12:33)



25 – Miguel pede para ela lhe contar a verdade. Luísa não responde. Os dois sentam-se na cama e Luísa abraça-o. (01:12:32/01:14:19)



26 – Miguel rouba uma arma no escritório. Procura João na aldeia. Espera por ele em frente à sua casa. (01:14:20/01:16:25)



27 – Miguel conta que Luísa foi despedida e acusa João de roubar a amiga de D. Marta. João nega tudo. Miguel aponta-lhe a arma. João faz-lhe uma carícia e pede-lhe para se ir deitar. (01:16:26/01:19:24)



28 – Fernando pede desculpa a D. Marta por não ter trazido Miguel a casa. Defende a inocência de Luísa. D. Marta culpa João pelo roubo. (01:19:25/01:21:04)



29 – João conta um segredo a Miguel: foi ele quem roubou a carteira. Miguel pergunta-lhe por que é que Luísa se acusou. João diz-lhe que há coisas que ele ainda não consegue entender. (01:21:05/01:24:03)



30 – A rapariga que substituiu Luísa avisa Miguel que o seu autocarro vai partir. Despede-se de D. Marta. No topo da colina, olha uma última vez para o sítio onde passou as férias. (01:24:04/fim)

## QUESTÕES DE CINEMA

### 1 – O REAL NA FICÇÃO: AS FERRAMENTAS DO DOCUMENTÁRIO AJUDAM-NOS A CONTAR UMA HISTÓRIA

Quando escolhemos um filme para ver, perguntamos muitas vezes que tipo de filme se trata. Uma comédia? Um drama? Na verdade, todos os filmes são feitos de um pouco de tudo, sobretudo quando nos tentam trazer, mais do que um género, um simples pedaço das nossas vidas. Estas, por serem feitas de momentos diferentes, não nos oferecem emoções separadas mas emoções que se confundem. O dilema das personagens, por isso, passa por clarificar aquilo que elas sentem. *Uma Pedra no Bolso*, nesse aspecto, não é muito diferente de outros filmes, mas a direcção de Joaquim Pinto, na maneira como nos conta a sua história, passa por uma ideia essencial: ao filmar uma personagem — seja com alegria, tristeza, medo ou raiva —, nunca vai mostrá-la com se tivesse uma emoção apenas e ignorando as que existem ao seu lado.

Reconhecem-se, no entanto, dois formatos na história do cinema: os filmes de ficção e os documentários. Os primeiros são os que contam histórias de ficção com actores profissionais, muitas vezes em estúdios, em terras imaginadas ou com nomes inventados. Os documentários, por outro lado, concentram-se em filmar aquilo que é verdadeiro, sem recorrer a actores, com cenas que não foram escritas e em sítios reais. O filme de Joaquim Pinto gere um equilíbrio difícil: usa as ferramentas do documentário, ou seja, o real, para fazer ficção. Como é que isso se faz?

No final da Segunda Guerra Mundial, com a Europa traumatizada por milhões de mortos e ideologias assassinas (também elas histórias de ficção), vários realizadores decidiram regressar à realidade. Para entender o que tinha acontecido, filmaram a vida como era, sem mentiras. Inaugurou-se, assim, o “neo-realismo italiano”, com realizadores como Roberto Rossellini (*Roma, Cidade Aberta*, 1945; *Paisà*, 1946), Vittorio de Sica (*Ladrões de Bicicletas*, 1948; *Umberto D.*, 1952) ou Luchino Visconti, que filmou pescadores sicilianos em *A Terra Treme* (1948), algo que Joaquim Pinto viria a repetir, com pescadores açorianos, em *Rabo de Peixe* (2003).

Desde então, muitos realizadores usam as ferramentas do documentário para contar as suas histórias. Apesar de inventadas, parecem mais próximas da vida. Como é que isso acontece em *Uma Pedra no Bolso*?



A primeira imagem do filme podia pertencer a um documentário: dois rapazes a pescar entre rochas verdadeiras. A imaginação nasce quando olhamos, de maneira diferente, para o que existe à nossa frente. Assim, **recorre-se ao documentário para “pescar”, entre lugares e pessoas verdadeiras, uma história de ficção.**

Joaquim Pinto mostra-nos o sítio que escolheu para a sua história: uma costa, uma escadaria e uma estalagem. É no cruzamento destes lugares que se vão tecer as ligações de uma história. Por acontecer **num sítio verdadeiro e não num estúdio**, ela poderia ter acontecido, na vida real, em qualquer outro momento. O cinema, aqui, apanha os detalhes da realidade para recriar, **numa geografia real**, a vida de personagens de ficção.

**Actores profissionais misturam-se com actores não profissionais** (aqui, Luís Miguel Cintra, actor e encenador e Manuel Lobão). Ambos são filmados da mesma maneira, **sem distinções de nível**. Surgem algumas riquezas do filme: uma abertura à **improvisação** nos diálogos, **reacções genuínas** em vez de ensaiadas, e uma mistura de linguagens que acentua as **diferenças sociais** das personagens.

Os actores não-profissionais não possuem técnicas de representação. Logo, o seu jogo é mais instintivo e reactivo. As suas **emoções naturais** saltam à vista, como a tensão dos **gestos verdadeiros** do jovem Bruno Leite na presença de Inês de Medeiros. A ficção, em contacto com a realidade, cria uma cena tão inocente quanto sensual.

É possível fazer cinema num barco à pesca? Com uma pequena câmara de 16mm e um pequeno gravador de som, é possível filmar duas pessoas em alto mar rodeadas de uma paisagem verdadeira e da luz natural do sol. **A simplicidade**, em *Uma Pedra no Bolso*, **é uma moral de trabalho** para toda a equipa e transforma-se, para o espectador, numa riqueza feita de detalhes pequenos mas verdadeiros.

## 2 - O SOM AJUDA-NOS A VER MELHOR

Quando o som chegou ao cinema nos final dos anos 20, muitos realizadores temeram pela regressão da arte visual do cinema. No cinema mudo, as histórias apenas se poderiam contar de forma visual, sem palavras. Se a maioria da acção, nos primeiros filmes sonoros, passava por aquilo que os actores diziam uns aos outros, alguns realizadores entenderam que o som, à semelhança da imagem, também podia ser uma ferramenta para contar uma história. E mostraram que o som, muitas vezes, revela-nos aquilo que existe nas imagens mas que é invisível aos nossos olhos.

Em *Uma Pedra no Bolso*, a banda sonora enriquece o que vemos na imagem e tenta revelar, ao espectador, o mundo interior das personagens e elementos escondidos à primeira vista — não fosse o mundo adulto feito de sentimentos dúbios e interesses escondidos totalmente estranhos ao olhar da infância.

Para além do recurso à banda-sonora, os **silêncios** entre as personagens (mais do que os diálogos) têm um papel igualmente importante para mostrar (ou não mostrar... explicitamente) aquilo que se passa entre eles. É algo sobre o qual nos iremos também debruçar nos capítulos seguintes com a análise de um fotograma, de um plano e de uma sequência de *Uma Pedra no Bolso*, um filme feito de relações secretas (João e Luísa), personagens misteriosas (Dr. Fernando) e uma personagem principal (Miguel) que tem dificuldade em entender os ditos e não-ditos da linguagem adulta.



Miguel chega ao terraço onde parece não estar ninguém. Uma flauta encantada parece chamar Miguel para uma zona misteriosa, tal como uma caverna onde se esconde um tesouro. Os nossos sentidos são alertados para a possibilidade de um encontro. É o som que nos vai preparar para a aparição de Luísa, anunciando, tanto em ternura como na inquietação da sua melodia, um amor demasiado fantasioso para a vida real.



Miguel passeia pelos campos enquanto se dirige à vila. De que forma se mostra a solidão de uma personagem? Primeiro, pela colocação de um corpo, numa escala pequena, dentro da paisagem que o rodeia. Mas é a banda-sonora que acentua, aqui, a sua frustração. O som da vara a bater no vento e nas folhas, tal como os seus passos, é feito musicalmente: com instrumentos tocados por músicos e acrescentados mais tarde à imagem.



João pede a Miguel para dar um golpe mortal num peixe. Miguel hesita, mas obedece. Mais do que a sua hesitação, é a música que nos mostra a "fachada" que não vemos no ecrã. E que nos diz que, mais do que matar um peixe, o mesmo golpe toca na inocência de Miguel.



A visão do pôr-do-sol costuma ser das imagens mais pacificadoras. No entanto, o som grave de um violoncelo torna-o, por outro lado, num momento que anuncia uma ameaça, sugerindo que a noite que vai dar início, depois da luz desaparecer, poderá trazer um período de agitação sobre as suas personagens.



Miguel sente que João foi o culpado do roubo que provocou a expulsão de Luísa da estalagem. Corre à sua procura, pelos campos, com uma arma. Se a sequência anuncia um momento de confrontação, é a música que nos leva, de novo, para agitação do seu mundo interior: alguém que, mais do que zangado, sente-se confuso com os motivos de um mundo adulto que fá-lo reagir a quente.

## ANÁLISE DE UM FOTOGRAMA

### UMA IMAGEM NUNCA ESTÁ SOZINHA

(00:10:39)

A análise de um fotograma não pode existir sem falarmos do que vem antes e depois dele. E por uma razão muito simples: um filme é uma projecção constante de imagens, logo, ao contrário de uma fotografia, estas não existem sozinhas e não foram criadas, pelo realizador e pela sua equipa, para serem vistas dessa maneira. Em cinema, uma imagem vive, por isso, em relação a muitas outras numa projecção constante, de forma a que o espectador, no seu olhar, receba as suas ligações e veja o filme numa ilusão: a de que uma história real e verdadeira está a acontecer à frente dos seus olhos.

O fotograma escolhido mostra-nos a personagem principal de *Uma Pedra no Bolso*: Miguel, um rapaz com voz de criança e corpo de adolescente, depois de chegar à estalagem onde irá passar as suas férias. Miguel percorreu o campo, até à beira-mar, chegou à estalagem, cumprimentou a sua tia, ambientou-se ao seu quarto, viu os pescadores junto ao mar e subiu ao terraço vazio. Aí, o som de uma flauta anuncia um novo encontro. Miguel irá chegar, pouco depois, a um sítio escuro onde irá vislumbrar, sozinho, atrás da grade de uma janela velha, uma nova aparição: Luísa, a empregada de D. Marta, a estender lençóis ao vento, debaixo do sol e do céu azul, sem que ela saiba que está a ser observada.

O filme mostra-nos, aí, o seu primeiro grande plano: o rosto de Miguel, visível ao lado da grade mas ainda atrás dela, olhando para Luísa, em silêncio, enquanto ela se move entre lençóis que dançam ao vento, debaixo da luz do sol de Verão e de um céu limpo e quente. Miguel, do ponto de vista de um observador secreto, descobre, perante essa imagem pura, doce e feminina, uma nova sensação: o desejo pelo outro e o nascimento de sentimentos secretos, mas universais, que nos fazem apaixonar tanto por uma pessoa (longe e inacessível, como é próprio da diferença de idades entre os dois) como pela sua imagem (próxima e encantadora). Esta dualidade de distâncias reflecte-se, por um lado, na posição longínqua da câmara em relação a Luísa e, por outro, numa proximidade a Miguel que nos mostra a dimensão dos seus sentimentos: grandes como a escala de um rosto que enche todo o ecrã.

### O ROSTO É UMA JANELA PARA OS SENTIMENTOS

Quando o realizador opta por mudar a escala do filme e a câmara se concentra no rosto de uma personagem significa que nos está a dizer algo em relação aos sentimentos da personagem. Aqui, o grande plano de Miguel, sem recorrer ao uso da palavra, fala-nos dos seus sentimentos secretos em relação a Luísa, que irão atormentá-lo, com a mesma intensidade com que a câmara se foca no seu rosto, durante o resto do filme. O grande plano é, por isso, uma janela que se abre sobre os sentimentos que Miguel nunca irá querer confessar. Não é por acaso que este é o primeiro grande plano do filme, e que esta mesma escala surgirá apenas noutros momentos de igual importância para Miguel. Caso contrário, o seu efeito, no olhar do espectador, seria muito atenuado.



Esta diferença de escalas -- a proximidade da câmara, no rosto de Miguel, para nos oferecer um grande plano, e a distância física que existe, apesar disso, entre Miguel e Luísa -- é uma "perturbação" que vai acompanhar a personagem principal durante todo o filme: apesar de Miguel sentir grandes sentimentos de proximidade com Luísa, esta será sempre alguém inacessível para ele. Sentimos, por outras palavras, duas idades que resultam em duas formas irreconciliáveis de estar no mundo. A "perturbação" de Miguel cairá, por isso, na indecisão entre ser um rapaz (que é aquilo que é) ou tentar ser um homem (que ainda não é). Este plano revela esse seu lugar indefinido: uma divisão escura e secreta onde deixou para trás um caminho (a infância) e que se encontra, agora, perante uma idade adulta que deseja, que observa em segredo (sem ser visto) mas com a qual ainda não sabe lidar.

## ANÁLISE DE UM PLANO

(01:13:31/01:14:20)

Ao acordar à beira da estrada, apenas com Fernando ao seu lado, Miguel, sentindo-se abandonado por João (que se serviu dos dois para se ir divertir com raparigas), foge e apanha boleia até à estalagem. Aí, ouve a sua tia, D. Marta, a discutir com Luísa. A carteira da sua amiga, D. Cândida, foi roubada essa noite, durante o jantar. D. Marta corre para o telefone para chamar a polícia, mas é impedida por Luísa. Ambas pensam no mesmo: foi João, o elemento estranho ao mundo da estalagem (e que, até então, nunca tinha entrado nela), que cometeu o roubo. Luísa, secretamente apaixonada por ele, sacrifica-se: num gesto de desespero, assume-se como culpada do roubo. D. Marta, chocada, expulsa Luísa da estalagem por sentir a sua confiança quebrada.

É neste momento que Miguel sobe, uma última vez, ao quarto de Luísa. Desta vez, não está vazio: Luísa faz a mala para abandonar a estalagem e obedecer, assim, às ordens de D. Marta. Miguel aproxima-se dela e pede-lhe para lhe contar a verdade sobre aquilo que aconteceu. Luísa, sabendo que Miguel não conseguirá compreender os seus motivos — por saber que não tem ainda maturidade para entender as razões do mundo adulto, mas também por não querer desiludi-lo —, fica em silêncio. Miguel insiste, dizendo que abandonará a estalagem se ela o fizer. É nesse momento que os dois se sentam na cama. As imagens seguintes compõem o plano escolhido:



Luísa abraça Miguel e encosta-o ao colo. A câmara aproxima-se lentamente das personagens, tão suavemente quanto a música de embalar que toca na pequena caixa de Luísa onde ela guarda as suas cartas de amor — como as músicas que ouvíamos, na infância, antes de fecharmos os olhos e adormecer. Luísa segura em Miguel tal como uma mãe segura um filho: como se quisesse fazê-lo adormecer e protegê-lo de um mundo real onde as coisas não acontecem segundo os nossos sonhos. Um mundo adulto onde ela já vive, sabendo que nunca poderá voltar à sua inocência. Uma inocência, por sua vez, à qual se agarra nos braços de Miguel, de quem se despede definitivamente.

### O SILÊNCIO FALA-NOS MAIS DO QUE AS PALAVRAS

A ausência de respostas de Luísa, tal como a ausência de diálogo em todo o plano, responde, na verdade, à incapacidade que as palavras têm para explicar as emoções, tal como a incapacidade que os diálogos têm, em cinema, para nos fazer ver o mundo interior das suas personagens. A única intervenção oral neste plano surge, aliás, pela voz-off de Miguel, já adulto: não por uma descrição de imagens, mas por uma recordação de sensações, gestos e odores. E mostrando, mais uma vez, a incapacidade que ele tinha, em criança, de encontrar as palavras certas para que Luísa mudasse de ideias, tal como para que as personagens adultas que conheceu, neste mundo, vivessem em paz umas com as outras.

O gesto de proximidade de Luísa para com Miguel — o mais forte em todo o filme — responde, por isso, à contradição dos seus sentimentos. Luísa, de coração partido por um rapaz que traiu a confiança de toda a gente, ainda se sente apaixonada por ele (como provou o seu gesto de defesa). Ao sentir a sua inocência esvoaçar-se, Luísa agarra-se àquela que encontra nos seus braços — a de Miguel —, que se deixa repousar neles como quem se refugia de um pesadelo, não compreendendo as razões por ele ter acontecido. São as razões, na verdade, que vivem nos códigos de linguagem e nas relações do mundo adulto. Um mundo estranho para Miguel mas atrás do qual, ainda assim, corre constantemente nos dias que vive na estalagem.

Por um mero movimento de câmara de aproximação aos actores, pelo som de embalar de uma caixa de música, e pelo silêncio que existe entre as personagens (e a sua interpretação física: um abraço), o cinema, enquanto linguagem visual, leva-nos, por este meio, ao mundo interior delas. E revela-nos, também, aquilo que as prende: um lugar que vive entre um tempo que já abandonaram — a infância — e o tempo que espera por eles lá fora — a vida adulta.

## ANÁLISE DE UMA SEQUÊNCIA

Costuma-se dizer que a primeira sequência de um filme marca o tom que vamos sentir em toda a história, tal como a primeira nota de uma peça musical marca o tom que iremos ouvir até ao fim da música. Por isso, se olharmos para a sequência introdutória de *Uma Pedra no Bolso*, vemos que Joaquim Pinto optou por filmar, simplesmente, dois rapazes a pescar no mar entre as pequenas ondas que batem nas rochas, junto à costa. Esse gesto, de certa forma, simboliza todo o gesto que tentou colocar na realização de *Uma Pedra no Bolso*: a escolha de um lugar verdadeiro, com actores não-profissionais, onde procurou, através do olhar da câmara, uma possibilidade de encontrar uma história de ficção.

(00:01:11/00:10:19)

No tom da sequência que abriu o filme, Joaquim Pinto filma outro pormenor da realidade: uma placa que indica uma **geografia real** onde o filme irá acontecer.



### UM RAPAZ SEM SÍTIO QUE ATRAVESSA TODOS OS LUGARES DO FILME

É a sequência seguinte, no entanto, que acaba por nos apresentar todos os lugares onde vamos viver o filme. E o seu protagonista principal, o jovem Miguel, será a única pessoa a conseguir atravessá-los todos, repetindo, até ao fim do filme, o seu gesto nesta sequência. Do mesmo modo, se Miguel atravessa, repetidamente, os lugares do filme, não significa que seja a única personagem a chegar a algum lado. Significa, pelo contrário, que nenhum desses lugares o vai levar a algum sítio — daí a repetição do seu gesto. Tal como iremos entender pela leitura desta sequência, cada adulto vive em territórios e níveis diferentes: lugares de onde raramente saem e cuja distância sublinha, aos olhos de Miguel, as estranhas incompatibilidades que existem entre eles. Miguel, por ser uma personagem ainda situada entre a infância e a idade adulta — logo, num lugar indefinido —, é a única que os vai poder atravessar.

Observemos, então, como Joaquim Pinto traça o mapa geográfico de *Uma Pedra no Bolso* e, da mesma maneira, lança as primeiras pistas para que o espectador possa entrar no seu filme.



Miguel atravessa o **campo**: o mundo que pertence à classe de João e onde o virá a encontrar, longe da estalagem. Ao fazê-lo, anda pela **estrada**: o território dos automóveis e do carro de Fernando (vindo de uma **cidade**, lugar que nunca aparece no filme, daí o mistério da personagem de Fernando). No fim do filme, depois de Luísa ser despedida, Miguel chegará à **aldeia**, procurando João pelas suas ruas.



Miguel vê o **mar** e o seu horizonte: a visão de um futuro ainda desconhecido e de um sítio onde “nada acontece”. Irá também descobrir, no entanto, que se trata de um lugar vivo: um território de trabalho para João e os outros pescadores.



Miguel desce os **degraus** que o levam à estalagem. Trata-se de uma estrutura de valor simbólico elevado, pois Miguel irá subir e descê-la constantemente para chegar a cada adulto. É também, por isso, a travessia esforçada entre a infância e a idade adulta. Mais do que subir degraus, é por não ter ainda vivido nesses níveis diferentes que Miguel não compreende os motivos das acções dos adultos.



Miguel entra na estalagem onde irá passar os próximos dias, um tempo que ficou guardado na sua memória para sempre, como revela a voz-off de Miguel adulto. No topo da estalagem, vemos o **terraço** onde Miguel irá encontrar Luísa, sozinha, com os seus pensamentos.



Miguel olha para o mundo exterior, através da janela. Será esta a sua posição ao longo de todo o filme: alguém afectado por aquilo que acontece dentro da estalagem, mas que olha em permanência lá para fora, esse mundo distante que o aguarda no fim das férias. Nesse momento, com tudo o que viveu, terá deixado definitivamente a infância para trás.



A sua tia **Marta**, proprietária da estalagem, sai da cozinha para vir ao seu encontro. O nível do **rés-do-chão** é o nível do trabalho e da sua dedicação laboral. Alguém que irá funcionar, para Miguel, como um exemplo de protecção familiar nem sempre compreendido por ele, tal como é próprio das crianças.



Miguel instala-se, num nível **intermédio**, no que deverá ser o seu território: o seu **quarto**, lugar que irá habitar com o seu **jovem universo** (a aparelhagem, os lápis de cor). No entanto, este será “invadido” pela paixão que ocupa a sua cabeça: Luísa, a empregada de D. Marta, que virá acordá-lo na manhã seguinte, tal como de um sonho, e também durante a noite, apesar de estar à distância.



Da **varanda** da estalagem, Miguel olha para baixo, junto ao mar, e encontra **João**, uma personagem que habita o **mundo exterior**, fora dos confins da autoridade da sua tia. João entrará apenas uma vez na estalagem, sem que D. Marta estivesse avisada disso.



Miguel sobe até ao **terraço**, procurando conhecer o que lhe falta ver do espaço. Passa por entradas e saídas e toca nas paredes. Anda em direcção à vista do mar, mas vira-se para trás — já teve conhecimento dessa imagem. Uma música anuncia um acontecimento **misterioso**. A escuridão de um espaço interior chama-o, tal como uma caverna secreta onde se escondem tesouros e desejos encantados.



Encontra **Luísa**, sozinha, a estender lençóis ao vento no **terraço**. Uma imagem pura e inocente, onde sobressai a cor branca e a proximidade do céu, que irá marcá-lo para o resto do filme.

Depois deste momento, o mundo e os níveis de cada personagem estão situados. Tudo está em marcha para acompanharmos Miguel, nos dias seguintes, a viver as suas férias no encontro com as outras personagens.

## IMAGENS EM ECO

Esta rubrica é uma livre associação de imagens à volta dos motivos e personagens do filme

- 1 - *Femme assise, le dos tourné vers la fenêtre ouverte* (1922), Henri Matisse; *The Montreal Museum of Fine Arts*
- 2 - *Pedro o louco* (1965), Jean-Luc Godard
- 3 - *The Fighting Temeraire tugged to her last berth to be broken up* (1838), J. M. W. Turner; *The National Gallery, Londres*
- 4 - *Uma Pedra no Bolso* (1988), Joaquim Pinto



1



4



2



3

## DIÁLOGO ENTRE FILMES DO CATÁLOGO CINED

UMA PEDRA NO BOLSO (1988), JOAQUIM PINTO;  
PEDRO O LOUCO (1965), JEAN-LUC GODARD;  
O EMPREGO (1961), ERMANNOLMI



A ESTÉTICA DA VERDADEIRA VIDA  
EM PEDRO O LOUCO (1965), JEAN-LUC GODARD

Tal como descrevemos em capítulos anteriores, o método de trabalho da *nouvelle vague* francesa — equipas pequenas, filmagens rápidas, material portátil —, foi uma influência central em *Uma Pedra no Bolso*, algo que se estendeu à criação da estética do filme. Ou seja: a recusa de filmar em estúdios, a opção por uma geografia verdadeira no mundo, a utilização de luz natural e a influência de ambientes reais na construção da história do filme. Estabelecia-se, assim, e para estarmos mais próximos da vida, uma diferença em relação ao peso das grandes equipas de cinema, optando por uma abordagem artesanal no momento de se fazer o filme.

Se a recusa dos métodos tradicionais de filmagem já foram explicados, resta falarmos da linguagem sonora do filme. Nas palavras de Joaquim Pinto, “usámos um equipamento que, na altura, já era antigo, pois era equipamento de fita”. “Tínhamos o mesmo modelo de microfone utilizado em *Pedro o louco* e em praticamente todos os filmes da *nouvelle vague*”. Mas a sua opção não se reduziu aos poucos meios financeiros. “Insisti que se usasse um microfone que tivesse uma forma de traduzir o som mais próxima da impressão subjectiva que o espectador tem”. Ou seja, tudo aquilo que o espectador vê no ecrã chega também aos seus ouvidos, sem apagar os ruídos “indesejáveis”, na pós-produção do filme, ou limpar ambientes imperfeitos e sujos (pessoas a falar, buzinas ou outros barulhos). Ouvia-se, assim, a verdadeira vida e não uma amostra limpa de sons. Segundo Joaquim Pinto, “o microfone ouve aquilo que nós, no sentido da perspectiva da imagem, ouvimos, e se alguém precisa de gritar, no filme, para se fazer ouvir, então que grite”. Tal como João grita para que a sua voz se ouça, junto ao mar, ou como apenas ouvimos aquilo que Marianne diz, junto à água, e de forma clara, à medida que ela se aproxima de nós.

UM CORPO JOVEM PRESO À VIDA DOS ADULTOS:  
O EMPREGO (1961), ERMANNO OLMI



Situado entre as influências do documentário e do neo-realismo italiano (abordado em *Questões de cinema*), Ermanno Olmi filmou, em *O Emprego* (1961), um jovem adolescente também “de castigo”. Ao ser obrigado a sustentar a sua família, o jovem Domenico faz uma série de entrevistas de emprego entre as ruas e os corredores de um mundo adulto cinzento, burocrático e inexpressivo. Com um fato demasiado largo e um rosto demasiado jovem, é esperado que cumpra as funções de um emprego adulto com responsabilidades demasiado acrescidas para uma vida jovem, livre e apaixonada. Depois de conhecer a jovem Antonietta, Domenico vê-se preso nesse mundo dos adultos e entristecido pelo seu funcionamento: um mundo onde as pessoas, cada uma enfiada no seu escritório (ou território), não comunicam de forma clara entre elas, e onde as palavras e os gestos são feitos de segredos que um jovem não consegue decifrar. Por estar deslocado num mundo que não é o seu, Domenico, tal como Miguel, apenas a espaços, e sempre antes dos outros, consegue compreender aquilo que sucede à sua volta. Também Ermanno Olmi, à semelhança de Joaquim Pinto, coloca a perspectiva do filme do ponto de vista do seu jovem protagonista: alguém que observa os adultos em permanência, que não deseja ser como eles, mas que se esgota em tentar compreendê-los. Um rapaz que, apesar da sua idade, já vive no meio de adultos, de “castigo”, contra a sua vontade e desejos.

Para além do paralelo temático, realçamos também a importância, de novo, da utilização do som: aqui, pela utilização do silêncio, não como uma ausência mas como um veículo para o mundo interior das personagens, dos seus sentimentos, e para mostrar como a comunicação (ou a falta dela) entre jovens e adultos revela as diferenças entre dois mundos irreconciliáveis.



## DIÁLOGOS COM OUTRAS ARTES A MÚSICA

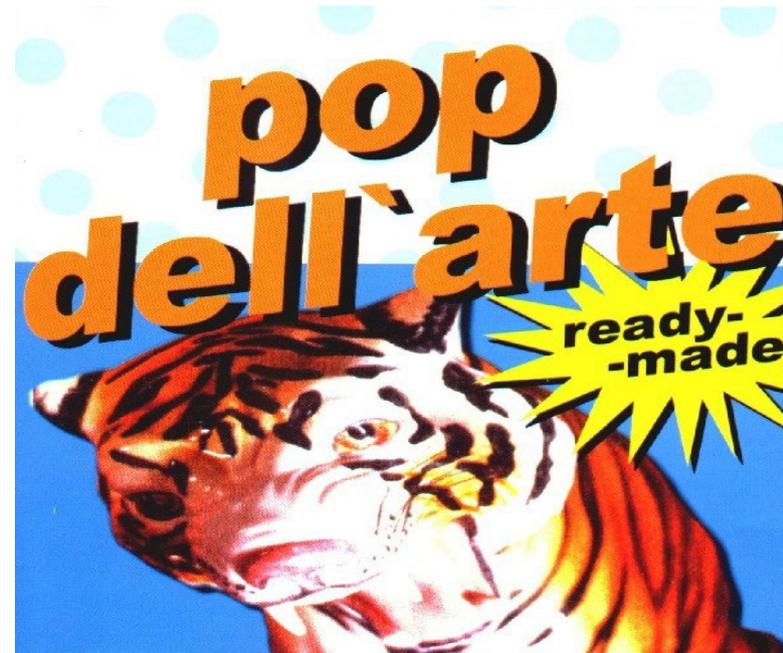
Por procurar uma ligação directa com a vida, todas as etapas de criação de *Uma Pedra no Bolso*, seja na imagem como no som, tentam partir de uma base que, ao contrário das produções tradicionais em cinema, não está assente em diálogos escritos, em lugares onde a iluminação é feita de forma artificial, ou numa linguagem sonora sem elementos e barulhos que são considerados “feios” ou indesejáveis. Por outras palavras, uma boa parte do trabalho de *Uma Pedra no Bolso* passou por chegar a um lugar, saber reagir e, sobretudo, interagir com ele. É esse, portanto, o diálogo que o filme acaba por estabelecer com a verdadeira vida, recusando, até ao limite, os artifícios que se julgam naturais ao cinema.

### O ESPÍRITO DE UMA ÉPOCA

De todas as inovações e influências que se escondem por trás de *Uma Pedra no Bolso*, uma outra exerce uma particular relevância: a música. Também ela, na música pop, existe com uma equipa pequena (entre dois a cinco músicos), também ela abre a composição de uma música (tal como a realização deste filme) à improvisação, também ela vive de uma interação de sentidos entre várias pessoas para contar uma história e tocar, secretamente, nas emoções de quem está a ouvir.

As músicas que ouvimos em *Uma Pedra no Bolso* revelam a proximidade de Joaquim Pinto a alguns dos grupos mais inovadores da música pop portuguesa dos anos 1980: os Croix Sainte, responsáveis pelo disco *The Life of He* (1985), e os Pop Dell'Arte, banda à volta da qual girou grande parte da música popular e de vanguarda feita em Portugal na época. Joaquim Pinto conhece-os, curiosamente, enquanto trabalha na gravação de música para *Os Canibais* (1988) de Manoel de Oliveira. Entre as pausas da gravação do coro (feita individualmente, cantor por cantor), o realizador visita as gravações feitas, no piso superior, de um grupo que está nos seus inícios, observando os seus métodos pouco ortodoxos para conseguir um som menos cristalino e mais verdadeiro (um pouco à semelhança de Joaquim Pinto na composição do som do seu filme).

A história é-nos contada pelo realizador: “Antes da rodagem do filme, tinha estado em estúdio a gravar a música de *Os Canibais*. No andar de cima, havia uma banda que estava a gravar e que andava aos saltos em cima da fita para ver se conseguiam fazer uma mistura ‘suja’. Comecei a visitá-los e a dar-lhes algumas ideias. Eram os Pop dell'arte. Os processos foram mais ou menos paralelos. Também na banda sonora, há outra banda que está mais ou menos esquecida: os Croix Sante. Estou convencido que o espírito dessa época, através da música, passou também para o filme.”



É a música destes dois grupos que o jovem Miguel vai ouvir quando está sozinho, algo que ajuda a colocar *Uma Pedra no Bolso*, por isso, num determinado período da história portuguesa e que entrega, à banda sonora e ao seu filme, um traço de contemporaneidade no ano da sua estreia.



## COMPÔR UMA MÚSICA COMO SE COMPÕE UM FILME

É na composição da música do filme (algo diferente da banda sonora, que é composta por músicas de outros grupos criadas para os seus discos e depois usadas no filme) que vai surgir um trabalho de reacção. Ou seja, a música não serve para confirmar aquilo que vemos na imagem mas existe, por outro lado, para contradizer aquilo que o espectador acha que vê à primeira vista — tal como os diálogos entre os adultos do filme e o jovem Miguel, na verdade, escondem os seus próprios segredos detrás daquilo que dizem.

Ao contrário da maioria das produções de cinema, a música de *Uma Pedra no Bolso* não foi composta previamente, por uma encomenda do realizador, para ser integrada na montagem final do filme. Joaquim Pinto decidiu convidar o grupo Miso Ensemble (Paula e Miguel Azguime) a reagir ao filme, mostrando-o num estúdio onde os dois músicos tocavam, em directo, enquanto viam as imagens à sua frente. O realizador explicou-nos: “Em termos de música, na altura, não havia um estúdio onde era possível gravar música com imagem projectada. Em Portugal, quando se gravava música para filmes, gravava-se a música sem se ver a imagem. Acabei, então, por usar uma técnica muito simples. Nos anos 80, aparecem as primeiras câmaras de filmar com video-assist [que permitiam, à equipa, ver aquilo que se estava a filmar num televisor]. É também nesta altura que aparecem os gravadores de vídeo portáteis, ainda antes do VHS. Eu tirava uma saída do som do que estava a fazer e gravava uma referência de imagem, juntando-a a esse som directo. Via-se sempre a perche no video-assist, porque a imagem que aparecia era sempre maior do que aquela que vinha no filme, o que dava uma indicação de onde os sons vinham. Para gravar a música, projectava estas sequências para que tudo sincronizasse com a imagem.” À semelhança do seu restante método de criação para este filme, Joaquim Pinto conseguiu, assim, contornar as normas de produção habituais.

Ao verem o filme e poderem reagir a ele, os dois músicos funcionam, ao contrário de músicos profissionais de orquestra que seguem uma pauta (ou actores profissionais que seguem um guião), como criadores de uma nova linguagem, tal como os actores não-profissionais do filme que reagem, por emoção e instinto, ao mundo com o qual se deparam. Ao improvisarem com instrumentos simples (percussão e flauta), tal como os instrumentos simples de uma equipa de filmagem (uma câmara e um microfone), os músicos falam, por notas e sons, perante as imagens que lhes são projectadas, das tensões invisíveis entre as personagens, dos seus sentimentos secretos e das mentiras que circulam entre eles e que nunca se confessam.



Paula e Miguel Azguime falaram-nos sobre o seu processo de criação em *Uma Pedra no Bolso*: “Conhecemos o Joaquim, pela primeira vez, na gravação do *Soulier de Satin* do Manoel de Oliveira, em que ele estava a fazer som, e ele pediu-nos, depois de gravar discos nossos, se podíamos fazer a música para o filme dele. Falámos da estrutura do filme e entrámos em estúdio com algumas propostas já definidas, ou seja, já com alguma composições para algumas cenas. Mas depois adaptámos tudo ao tempo do filme no momento em que o víamos. Havia coisas que já sabíamos que seriam para música, outras só para ‘bruitage’ [sonorização] ou ainda silêncio. Muitas vezes, a ‘bruitage’ não era realista, era feito de forma musical, e isso era inovador, pois ia ao encontro da ambiguidade entre o lado realista e de ficção do filme.” Por outras palavras, “a música era mesmo criação, não era um pano de fundo para decorar a imagem. A linguagem que está lá é a nossa linguagem, porque aquilo que nos foi pedido foi uma leitura do que víamos através dos nossos sentidos.”



Miguel e Paula Azguime, Miso Ensemble

“Em termos práticos, definimos algum material, ainda que fossemos improvisar mais tarde. Ele disse-nos onde queria música e onde queria silêncio, mas isso, depois, até chegou a mudar. Depois foi: acção! O filme está a correr, e tocávamos. Barulhos, música, tudo. Muito foi feito em tempo real, ou seja, as nossas pausas também eram gravadas, o nosso silêncio está no filme. É uma reacção viva, em directo.” Este, curiosamente, é o método que se aplicava à sonorização dos filmes na altura do cinema mudo, em que os filmes eram projectados com um músico, uma banda ou uma orquestra a tocar ao vivo perante o público que o via.

Paula e Miguel Azguime contam que fizeram tudo “em dois dias.” E no fundo, qual é a diferença entre trabalhar dessa maneira e aquela que se costuma fazer mais, hoje em dia, em cinema? “Já nos aconteceu pedirem: aqui, queria uma peça como o Debussy. Aqui, queria algo que fosse algo como o Stravinski. Aqui, um pouco de Beethoven. E respondemos: nesse caso, é melhor ir buscar essas músicas todas. A coisa do ‘fazer uma canção assim’... Não se oferece aquilo que a pessoa procura. Não é um trabalho de criação nem responde àquilo que o filme pode ter. Com o Joaquim, é exactamente o contrário.”

Alguns exemplos do trabalho de criação musical, e que originam alguns dos duplos sentidos do filme, encontram-se expostos no capítulo **Questões de cinema** (na secção **O som ajuda-nos a ver melhor**).

## ACOLHIMENTO AO FILME: OLHARES CRUZADOS

### A recepção ao filme em Portugal e no mundo

Fruto da sua selecção para a secção Panorama do 38º Festival de Cinema de Berlim (um dos maiores festivais de cinema do mundo, juntamente com os festivais de Cannes, Locarno e Veneza), *Uma Pedra no Bolso* foi um dos filmes portugueses e europeus mais falados de 1988. Augusto M. Seabra, no Expresso de 20 de Fevereiro desse ano, descreve aquilo que torna o filme singular no cinema português: “Um tom inteiramente diferente surge no cinema português, um tom espontaneísta que alguns poderão confundir com improvisação ou com um modelo rohmeriano. Mas, mais que a invocação de um modelo, convém atender ao que é fundamental: a extrema intensidade nas circulações dos olhares e a ‘justeza’ com que aquela é organizada, entendendo-se por ‘justeza’ a capacidade de dar voz e pontos de vista a diferentes corpos e idades, num jogo eventualmente perigoso, mas sempre subtil. Se uma só adjecção pode ser nomeada, essa será a de ‘delicadeza’ (...). Sob as aparências de um ‘pequeno filme’, esta é uma das mais auspiciosas estreias da nova geração do cinema português.” O filme também não passou despercebido na imprensa internacional. A *Variety*, revista especializada da indústria cinematográfica, descreve o filme, na edição de 24 de Fevereiro, como “um primeiro filme sensível (...) um filme que marca a chegada de um jovem realizador sensível e obviamente dedicado” (5).

O jornalista de “O Independente”, a 27 de Maio do mesmo ano, recorda o percurso internacional do filme: “Desde Berlim, muitos outros festivais têm requisitado o filme. Para a semana estará em Hamburgo. O American Film Institute seleccionou a película para uma mostra de cinema em Washington e depois em Los Angeles (...). E haverá Itália, França, Espanha, Montréal, Toronto.”

Depois da estreia mundial, o filme percorreu, efectivamente, vários festivais de cinema, entre os quais o Festival Internacional de Cinema de Roterdão, o Festival Internacional de Cinema da Figueira da Foz (onde se exibiu em ante-estreia nacional) e o Festival de Cinema de Tróia (onde recebeu o prémio Melhor Primeira Obra). Aquando da sua passagem pelo Festival de Belfort — Entrevues (onde recebeu o Prémio Especial do Júri), os Cahiers du Cinéma realçaram a aptidão de um cineasta para vários campos do trabalho em cinema: “Um perfil de homem-orquestra que dá, a *Uma Pedra no Bolso*, uma coerência estética de um rigor simples e exemplar. (...) Se o tema não é, de todo, original, Joaquim Pinto dá-lhe uma verdade bonita e pessoal que acaba por revelar, no seu classicismo natural, um verdadeiro prazer em filmar” (6).

A distribuição comercial do filme, em Portugal, aconteceria apenas a 16 de Junho de 1989 pelas mãos de Paulo Branco, que abria, nessa altura, uma nova distribuidora e exibidora de filmes em Portugal (Atalanta e Medeia Filmes, respectivamente). Inaugurava-se, com *Uma Pedra no Bolso*, uma oferta de cinema que se desviava dos filmes da indústria norte-americana e que apenas a espaços se exibia em Portugal.

É por esta altura que o crítico Manuel S. Fonseca descreve, a 21 de Junho, na publicação “Face”, a riqueza detrás da estreia de Joaquim Pinto: “*Uma Pedra no Bolso* (...) é tanto mais bonito como quanto mais é verdadeiro. (...) O espectador descobre que o som (escasso e refulgente como um verso curto) não confirma as imagens, e que os actores não confirmam os cenários (...) é um filme de dissonâncias. (...) *Uma Pedra no Bolso* inaugura outra maneira de ser um filme português (...) redescobrimo a sensualidade da paisagem (...) fazendo os actores encarar as emoções num plano estritamente físico (...) reequilibrando a relação do filme com o espectador, dando a este, em cada plano, um interlocutor válido, que tanto pode ser um personagem, como um cenário (os degraus de uma íngreme escadaria, uma varanda riscada a vermelho), ou a luz azul e branca do litoral. (...) Há alguns anos que não havia uma primeira obra tão sensual, tão desenvolvida e ao mesmo tempo tão contida no cinema português.”

O mesmo olhar de Joaquim Pinto sobre os sítios onde filmou é um dos focos principais da crítica de Jorge Leitão Ramos, a 8 de Setembro: “É bonito (...) ver um cineasta que sabe trabalhar os espaços, a cor, a luz, um cineasta que percebe que nem tudo passa pelos diálogos e pelos actores e que sabe, por exemplo, trabalhar um céu de Verão e pô-lo a caminhar da transparência luminosa e inconsciente para as gradações baças, à medida da aprendizagem rude dos sentimentos, à medida da iniciação de Miguel. Tal como é bonito ver a forma como Joaquim Pinto filma as falésias, a distância, a água, de um modo que faz com que as respiremos.”

A escritora Maria Teresa Horta falou, em “O Tempo”, a 20 de Julho de 1989, dos desejos não-confessados e do erotismo pudico com que Joaquim Pinto filmou os seus actores: “(...) Um novíssimo realizador português. Tão sereno quanto os seus filmes na abordagem delicada de uma certa sexualidade. E de uma certa ternura. De um certo modo de amar. (...) Com uma pureza sem sombra de pecado, diria... bordada, tecida na própria película, com uma mestria de que não se estava à espera. E é este outro olhar, esta outra fala, este outro modo de filmar, que Joaquim Pinto traz à cinematografia portuguesa.”

A exibição do filme na televisão pública (12 de Fevereiro 1991, RTP2) é feita, curiosamente, em paralelo a um outro tipo de cinema: 1941 de Steven Spielberg (RTP1). O jornal Público, nesse dia, e por Manuel Cintra Ferreira, retrata, justamente, esses “dois modelos de cinema”: “1941 independentemente das suas qualidades (e são muitas) é o exemplo acabado da aposta no prestígio, da acumulação de efeitos e do esbanjamento ao serviço da indústria; *Uma Pedra no Bolso*, por seu lado, é-o de um cinema artesanal, dependente apenas da vontade, da persistência e do amor pelo cinema”.

(5) “A sensitive first feature (...). Not a world-beater, but a film that marks the arrival of a sensitive and obviously dedicated young director.”

(6) “Ce profil d’homme-orchestre donne à *Uma Pedra no Bolso* (*Une Pierre dans la poche*) une cohérence esthétique d’une rigueur simple et exemplaire. (...) Si le sujet n’est guère original, Joaquim Pinto lui insuffle une vérité belle et personnelle qui révèle, dans un classicisme naturel, un vrai bonheur de filmer”. *Le journal des Cahiers, Cahiers du Cinéma*

## ITINERÁRIOS PEDAGÓGICOS

*Fazendo eco com os princípios pedagógicos enunciados na introdução deste caderno (página 2), incentiva-se uma abordagem intuitiva e sensível ao filme através das ferramentas que surgem no seu conteúdo. A rubrica **Capítulos do filme** serve de referência para os momentos sobre os quais estes itinerários pedagógicos se debruçam, para além de existir, no site do CinEd, um glossário com todo o vocabulário cinematográfico.*

### ANTES DA PROECÇÃO DO FILME

#### \* 1. Um trabalho sobre o cartaz (cf. p 3)

- Análise da sua composição e estética. Que cores são usadas? Que personagens aparecem nele? Que outras informações se tiram dele?

*A cor azul tem uma particular importância no cartaz: por remeter para uma paisagem do filme (o mar), por nos levar para a sua dimensão melancólica (um rapaz sozinho no cartaz, e na paisagem do filme, apesar de parecer estar a olhar para alguém), e porque ela nos remete não apenas para um determinado momento do filme (**capítulo 4; Análise de um fotograma**), mas para o seu último plano, quando Miguel olha para a paisagem onde passou as suas férias, de costas, frente ao horizonte.*

- O sentimento do cartaz: O que é que ele nos faz sentir quando olhamos para ele? Que olhar parece ter a personagem aí retratada? (cf. p 3).

*A escolha de ter uma personagem apenas no cartaz dá-nos logo a primeira informação sobre o filme, antes ainda de o vermos: é este rapaz que nos vai guiar por ele e é a sua perspectiva que vai marcar o seu rumo.*

#### \* 2. As personagens do filme

- Escolher fotografias do filme em que Miguel esteja sozinho com as outras personagens (D. Marta, Luísa, João e Fernando), mostrá-los aos alunos e perguntar que situação é que imaginam entre estas personagens: quem é que elas poderiam ser, em relação a Miguel e aquilo que Miguel poderá sentir em relação a elas.

*Esta sugestão poderá servir para lançar os alunos num dos temas mais interessantes do filme: as relações complexas entre as personagens do filme e se aquilo que elas parecem ser, à primeira vez, continuam a ser as mesmas depois de se ver o filme.*

#### \* 3. O universo de Miguel

- Mostrar o fotograma de Miguel a instalar-se no quarto da estalagem (**capítulo 3**) e perguntar que música ouviriam eles, na mesma situação (a chegada a um quarto novo, no Verão, num local de férias), e que desenhos pintariam eles nesse lugar (ou com que cores).

*Esta proposta pode servir para fazer uma ponte, também, entre as respostas dos alunos e as opções de Joaquim Pinto sobre a música e as cores que surgem no seu filme e nesse lugar. E serve também para mostrar como aquilo que data o filme é aquilo que, simultaneamente, aponta para a universalidade da história.*

### DEPOIS DA PROECÇÃO DO FILME

*Estas questões fazem directamente referência ao capítulo **Questões de cinema** e aos momentos de **Análise do filme**.*

#### \* 1. Os lugares do filme

- Quantos lugares diferentes se consegue identificar no filme? A que lugar cada personagem parece pertencer?

*Esta proposta remete para o capítulo **Análise de uma sequência**, servindo para os alunos identificarem os “territórios” de cada personagem do filme, de que forma eles são importantes para a construção das personagens, e entenderem que, para além dessas separações sublinharem o afastamento entre as personagens adultas, apenas uma personagem - Miguel - consegue atravessar todos os sítios (sem que nenhum seja verdadeiramente dele, pois até Luísa invade o seu quarto - **capítulo 6**).*

#### \* 2. As personagens do filme e a interpretação dos actores

- Que personagens é que aparecem no filme? O que são elas em relação a Miguel? Como é que elas se comportam com ele?

*O olhar dos alunos, face a estas questões, não deverá servir para distinções drásticas entre as personagens do filme e a maneira como as relações delas se gerem com Miguel. A orientação do exercício deverá servir, por outro lado, para que os alunos entendam que não existem personagens estritamente “boas” ou*

*“más” em cinema, mas que, na maior parte das vezes (e em filmes em ligação directa com a vida), as personagens conseguem ser simultaneamente “boas” e “más” devido à complexidade da natureza humana e dos seus sentimentos.*

- Diferenciar as interpretações dos actores a partir do **capítulo 20** do filme: dividi-los em dois grupos (profissionais e não-profissionais) e discutir, com os alunos, as diferenças que parecem existir no seu comportamento, na sua linguagem, na sua maneira de falar.

- Olhar para a personagem de João, no **capítulo 20**, e diferenciá-lo, em postura, aparência, conversa e linguagem, de como ele é no resto do filme.

*Esta proposta remete directamente para a secção “o real na ficção” do capítulo **Questões de cinema**.*

#### \* 3. O som e os silêncios do filme

- Mostrar as cenas **24** e **25**, quando Miguel descobre que Luísa foi despedida da estalagem, até ao momento em que Miguel entra no quarto de Luísa. Discutir com os alunos aquilo que aconteceu a Luísa.

*Tal como Miguel, os espectadores do filme, da mesma idade, apenas observam e adivinham a razão detrás do gesto de Luísa - assumir-se como culpada do roubo. É o seu olhar sobre o gesto de Luísa que adivinha as razões não assumidas por ela, verbalmente, no seu diálogo com D. Marta.*

- Projectar o plano em que Luísa abraça Miguel em silêncio. Discutir com os alunos a ausência de palavras de Luísa e o significado do seu gesto. Por que é que Luísa não diz nada a Miguel? Que tipo de música é que toca quando eles se abraçam e quando é que a ouvimos nas nossas vidas?

*Este ponto faz referência directa ao capítulo **Análise de um plano**. O gesto de Luísa, aqui, é um substituto para as palavras que ela não consegue dar. Em cinema, um gesto substitui, mais eficazmente, uma explicação, por palavras, sobre aquilo que uma personagem sente. O recurso a uma música de embalar é aquilo que nos “empurra”, por outro lado, para o mundo interior das personagens e um tempo perdido: a inocência que aqui terminou.*

#### \* 4. A música do filme

- Discutir com os alunos os instrumentos que eles ouviram tocar ao longo do filme. Em que momentos é que esses instrumentos aparecem?

Este ponto faz referência ao capítulo **Questões de cinema - o som ajuda-nos a ver melhor**. Alguns exemplos: a flauta que abre o filme, tal como quem anuncia uma história prestes a começar, ou um encontro quando Miguel está no terraço e descobre Luísa; a percussão que toca quando Miguel dá um golpe no peixe e na sua inocência, e que marca também a sua corrida, atrás de João, com uma arma na mão; o violoncelo que toca sobre D. Marta e o pôr-do-sol, colocando um tom de ameaça numa imagem que deveria ser de tranquilidade. A sua utilização não é, portanto, decorativa: serve para completar aquilo que a imagem nos diz ou revelar algo que ela nos esconde.

#### \* 5. A novidade que existiu em fazer este filme

- Voltar a olhar para os créditos do filme, pegar na sua ficha técnica, e discutir com os alunos quantas pessoas fizeram parte da sua equipa. É uma equipa pequena ou grande? Lembrar os créditos de filmes que se vêem em filmes que passam na televisão ou no cinema, hoje em dia. Pegar nas declarações de Joaquim Pinto e João Pedro Bénard no capítulo **Filiações - testemunhos** e em **Contextos - uma produção artesanal**.

#### \* 6. O retrato de um país

- A partir do capítulo **Contextos - Portugal no final dos anos 80**, discutir, com os alunos, a que tipo de classe social cada personagem parece pertencer. Entre elas, quem tem ainda o futuro pela frente? Quem já parece ter vivido muito? Em que épocas cada personagem viveu antes deste filme? Traçar um paralelismo com um país saído da ditadura (as personagens mais velhas) e aquelas que só conheceram um país em que a democracia nasceu ao mesmo tempo que elas (Miguel).

*Numa ditadura, as pessoas vivem em segredo e não confessam os seus sentimentos verdadeiros umas às outras (pois essa é a natureza própria de um regime ditatorial, onde não existe liberdade de expressão, logo, de sentimentos). A discussão sobre este ponto vai para além da interpretação narrativa e do estudo das personagens: estabelece uma ponte directa entre a maneira de viver de um país - Portugal - nos anos 1980, pouco tempo depois do fim da ditadura, e momentos antes da sua fase de maior crescimento económico e democrático.*

## INTERACTIVIDADE COM AS IMAGENS

### \* 1. Trabalho sobre imagens fixas

- A partir da rubrica **O que está em jogo neste filme**, identificar aquilo que está a acontecer nesse momento e que pontes se estabelecem com toda a história do filme. Que personagens estão envolvidas? Como são as suas relações entre elas nesse momento? Que acção é que decorre nessa imagem e de que maneira ela muda as relações entre as personagens no filme? Que significado terá, esse momento, para o que vai acontecer até ao final?

*Outras imagens poderão ser utilizadas para além da que está presente nesse capítulo (e serem escolhidas pelos alunos).*

- A partir da rubrica **Análise de um fotograma**, seleccionar uma imagem do filme e lançar uma discussão sobre a composição do plano: a escala da personagem filmada em relação ao espaço onde se encontra, para onde se dirige o olhar dela, de que forma ela se coaduna (ou contradiz) com a acção que ela toma nesse plano.

*O exemplo escolhido neste caderno poderá servir, por exemplo, para falar da natureza do grande plano em cinema: a opção de filmar o rosto de um actor, de forma muito aproximada, serve para dar importância, e mais espaço, aos sentimentos que um rosto guarda dentro dele.*

- A partir da rubrica **Imagens em eco**, escolher uma imagem do filme e desafiar os alunos a desenhá-la em papel, de forma a que o olhar deles introduza a sua própria leitura sobre ela. Estabelecer pontes para um trabalho ainda criativo, onde cada um desenha uma imagem que traduza aquilo que retirou do filme. Lançar uma possível discussão sobre referências e outras imagens, de outros filmes, outras artes, ou da vida dos alunos, que tenham surgido na sua mente durante o visionamento.

### \* 2. Trabalho sobre imagens em movimento

- Um plano é aquilo que existe entre dois cortes de imagem. Uma sequência, por outro lado, tem uma continuidade maior no tempo, pois junta vários planos e concentra, em si, um determinado momento do filme. Essa diferença pode ser discutida a partir dos capítulos **Análise de um plano** e **Análise de uma sequência**. A partir dos **capítulos do filme**, discutir, com os alunos, quais são as sequências do filme, segundo a sua leitura, e de que forma se podem dividir os momentos mais fortes da acção. *Esta proposta poderá ajudar os alunos a traçar um*

*mapa emocional do filme, fazendo com que a sua leitura não seja determinada apenas por gestos mas por aquilo que leva as personagens a cometer esses gestos.*

- A maior parte dos planos do filme são fixos. Mas existem excepções: nos capítulos **11** e **12**, a câmara move-se em travelling para acompanhar os passos silenciosos de Miguel e Luísa. Por que será que o realizador optou por esses movimentos? Que outros momentos revelam uma determinada escolha, do realizador, em colocar a câmara em movimento?

*O paralelo entre esses dois momentos, nos seus movimentos de câmara (quando Luísa procura Miguel e Miguel procura o quarto de Luísa), ajuda os alunos a entender que a linguagem de um filme está directamente associada aquilo que as personagens podem sentir uma pela outra, fazendo com que o olhar dos espectadores consiga criar uma maior ligação entre eles.*

### Créditos Fotográficos

p. 3: Cartaz português de *Uma Pedra no Bolso* © António Correia / p. 7: Fotografia Joaquim Pinto © Presente / p. 8: *Onde Fica a Casa do Meu Amigo?*, Abbas Kiarostami © Facets Multimedia Distributor; *Pedro o louco*, Jean-Luc Godard © CinEd; *Pauline à la plage*, Eric Rohmer © Gaumont/ Columbia TriStar Home Video (GCTHV); *Conto de Verão*, Eric Rohmer © MIDAS Filmes / pp. 22, 23: 2 *The Fighting Temeraire*, J.M.W. Turner © The National Gallery, Londres; 4 *Femme Assise, le dos tourné vers la fenêtre ouverte*, Henri Matisse © The Montreal Museum of Fine Arts / p. 26: *Ready-made*, Pop Dell'Arte © Candy Factory; Foto Pop Dell'Arte © Candy Factory / p. 28: Foto Miso Ensemble, Miguel e Paula Azguime © Miso Music Portugal

### Adaptação gráfica de conteúdos

Ana Eliseu e Patrícia Gomes

### Tradução para a versão francesa

Joana Cabral



## CINED.EU : UMA PLATAFORMA DEDICADA À EDUCAÇÃO PARA O CINEMA

### CINED PROPÕE :

- Uma plataforma com conteúdos multilingues e gratuitamente acessíveis em 45 países europeus, para a organização de projecções públicas não comerciais
- Uma colecção de filmes europeus dedicados aos jovens
- Ferramentas pedagógicas simples para acompanhar as sessões (cadernos pedagógicos com pistas de trabalho para o mediador / professor, ficha jovem público, vídeo pedagógico destinado à análise comparada de excertos

CinEd é um programa de cooperação europeia dedicado à educação para o cinema dirigido aos jovens. CinEd é co-financiado pela Europa Criativa / MEDIA da União Europeia.

INSTITUT  
FRANÇAIS

Co-funded by the  
European Union  Creative  
Europe  
MEDIA

 a bao a qu



ASSOCIETA CULTURALE  
MACONDO



LA  
CINÉMATHEQUE  
FRANÇAISE



as filhas de  
LUMIÈRE

 N&T

COOPERATIVA SOCIALE OET