



Candor **Da Memória Oral ao Projeto Fílmico**

Rodrigo Ferreira Pinto

Relatório de Projeto para obtenção do Grau de Mestre em
Cinema
(2º ciclo de estudos)

Orientador: Prof. Doutor Francisco Alexandre Lopes Figueiredo Merino

janeiro de 2025

Declaração de Integridade

Eu, Rodrigo Ferreira Pinto, que abaixo assino, estudante com o número de inscrição M12842 de Cinema da Faculdade de Artes e Letras, declaro ter desenvolvido o presente trabalho e elaborado o presente texto em total consonância com o **Código de Integridades da Universidade da Beira Interior**.

Mais concretamente afirmo não ter incorrido em qualquer das variedades de Fraude Académica, e que aqui declaro conhecer, que em particular atendi à exigida referência de frases, extratos, imagens e outras formas de trabalho intelectual, e assumindo assim na íntegra as responsabilidades da autoria.

Universidade da Beira Interior, Covilhã 31 /01 /2025

A handwritten signature in black ink, consisting of several loops and a horizontal line, positioned centrally below the date.

Dedicatória

À minha bisavó Maria pelo amor inexorável e infindável; para além de ser fonte de inspiração para o filme, é também inspiração para uma forma de vida mais altruísta.

Agradecimentos

Como não podia deixar de ser, agradeço primeiramente aos meus pais, por estarem sempre do meu lado em todos os momentos da vida. Agradeço pela leniência, pelo pensamento progressivo (quer incutido, quer permitido), pelo carinho e acima de tudo pela paciência.

À restante família por dar significado à palavra para além do etimológico, em especial à minha irmã.

A todas as amizades criadas na Covilhã, pela moldagem de carácter mútua, pela companhia e pelas aventuras, em especial à Helena, à Sol, ao Lucas, ao Lucca, à Diana e à Malaca.

A todos os que me acompanharam nos projetos de vida e permitiram que os meus sonhos não fossem apenas sonhos.

Ao professor orientador Francisco Merino, pela paciência, pela compreensão, pelo paradigmatiso e pelo apoio.

Aos restantes professores e professoras da Universidade, pelos ensinamentos, pelas conversas e por todo o cinema que me foi mostrado.

Resumo

O presente relatório intenta descrever e refletir sobre o processo de criação da curta-metragem *Candor*, realizada no âmbito da modalidade de Projeto para a obtenção do grau de Mestre em Cinema pela Universidade da Beira Interior.

Candor trata-se de uma curta-metragem ficcional sem diálogos que retrata uma das vivências da infância de Maria Mendonça, onde, juntamente com o seu pai, procuram o irmão que havia desaparecido durante a noite em busca de um animal em fuga. A obra retrata ainda a permanência e importância que este momento carrega oitenta anos depois.

O relatório é composto por duas partes distintas, a primeira onde é desenvolvida uma reflexão sobre as relações do cinema com a memória e do cinema com a adaptação, e a segunda, onde são descritas as várias etapas percorridas durante a concessão da curta-metragem, englobando as fases da ideação do projeto, construção do guião, recolha de referências e inspirações, pré-produção, produção e pós-produção.

Palavras-chave

Cinema;memória;adaptação;oralidade;investigação em artes

Abstract

The report hereby written aims to describe and reflect on the creative process of the short-film *Candor*, developed according to the Project modality in order to obtain the Master's Degree in Cinema at the University of Beira Interior.

Candor is a fictional short film with no dialogue that portrays one of the experiences undergone by Maria Mendonça during her childhood, where, accompanied by her father, they ensue on a search for her brother that got lost during the night following a fleeting animal. Furthermore, the film portrays the permanence and importance that this moment still carries eighty years after it happened.

The report is comprised of two distinct parts, the first of which where a reflection on the relationships between cinema and memory and cinema and adaptation is developed, and the second portion, where the various steps undertaken during the making of the short film are described, encompassing the phases of project ideation, script writing, reference and inspiration gathering, pre-production, production and post-production.

Keywords

Cinema;memory;adaptation;orality;art research

Índice

Introdução	1
Estado da Arte: Estudar as Aves	4
1.1 - Cinema e Memória	4
1.2 - Cinema e Adaptação	8
1.3 - Referências e Inspirações	11
Ideia e Conceito: Olhar o Bis-Bis	16
2.1 - Gênese do Projeto	16
2.2 - Guião e Conceito	18
Pré-Produção: Escolher a Madeira	20
3.1 - Calendário Previsto e Suas Alterações	20
3.2 - Equipa	22
3.3 - Orçamento e Montagem Financeira	24
3.3.1 - Provisórios	24
3.3.2 - Finais	25
3.4 - Repérage	27
3.5 - Planificação (Adequando as Ideias aos Meios)	30
Produção: Esculpir o Pássaro	31
4.1 - Diário de Rodagem	31
4.1.1 - Dias Anteriores	31
4.1.2 - Dia 1	33
4.1.3 - Dia 2	38
4.1.4 - Dia 3	39
4.1.5 - Dia 4	45
4.1.6 - Dia 5	53
Pós-Produção: Envernizar a Escultura	58
5.1 - Montagem de Imagem	58
5.2 - Montagem de Som	67
5.3 - Correção de Cor	69
Conclusão	71
Bibliografia	74
Filmografia	76
Anexos	76

Lista de Figuras

Figura 1 – Frames de Ascensão (2016) de Pedro Peralta	12
Figura 2 – Frames de Zimna Wojna (2018) de Pawel Pawlikowski	12
Figura 3 – Frames de Casa de Lava (1994) de Pedro Costa	13
Figura 4 – Frames de Mirror (1975) de Andrei Tarkovsky	13
Figura 5 – Frames de Hidden Life (2019) de Terrence Malick	14
Figura 6 – Frames de A Árvore (2018) de André Gil Mata	14
Figura 7 – Cronograma de produção previsto	20
Figura 8 – Cronograma de produção final	21
Figura 9 – Décor Final e Casa de Referência	28
Figura 10 – Diferença na vegetação entre <i>repérage</i> e filmagens	28
Figura 11 – Plano 1.1	35
Figura 12 – Plano 5.2	36
Figura 13 – Plano 5.1	37
Figura 14 – Plano 3.1	39
Figura 15 – Plano 4.4	41
Figura 16 – Plano 4.2	42
Figura 17 – Plano 4.1	42
Figura 18 – Plano 4.3	43
Figura 19 – Plano 6.2	43
Figura 20 – Plano 6.1A	44
Figura 21 – Plano 6.1D	45
Figura 22 – Plano 2.1	47
Figura 23 – Plano 2.4	47
Figura 24 – Plano 2.3	48
Figura 25 – Plano 2.2	49
Figura 26 – Plano 7.1	50
Figura 27 – Plano 7.3	51
Figura 28 – Plano 7.2	51
Figura 29 – Plano 7.4	52
Figura 30 – Plano 8.1	54
Figura 31 – Plano 8.2	54
Figura 32 – Plano 9.1	55
Figura 33 – Plano 9.2	55

Figura 34 – Plano 10.1	56
Figura 35 – Diferença de enquadramento no início e no fim do plano 1.1	62
Figura 36 – Pré reenquadramento dos planos 2.2 e 2.3	63
Figura 37 – Pós reenquadramento dos planos 2.2 e 2.3	63
Figura 38 – Diferença de enquadramento no início e no fim do plano 3.1	63
Figura 39 – Pré e pós ajuste para preto e branco do plano 5.1	64
Figura 40 – Diferença de enquadramento no início e no fim do plano 5.2	64
Figura 41 – Pré e pós arrastamento de imagem no plano 6.1C	65
Figura 42 – Sequência alternada dos planos das cenas 8 e 9	65
Figura 43 – Correção de cor da face de Maria no plano 2.3	69
Figura 44 – Ajuste de Temperatura e Luminosidade no plano 7.2	70

Introdução

Comme toi, moi aussi, j'ai essayé de lutter de toutes mes forces contre l'oubli. Comme toi, j'ai oublié. Comme toi, j'ai désiré avoir une inconsolable mémoire, une mémoire d'ombres et de pierre.

Correm já doze minutos do filme *Hiroshima Mon Amour* (Alan Resnais, 1959) quando a personagem principal, uma mulher francesa deslocada no Japão, profere as palavras anteriores em resposta à contestação da sua memória do evento catastrófico em Hiroxima. Esta memória da personagem resulta da documentação da memória coletiva de uma nação, através dos museus, das captações em película e dos relatos individuais. Esta memória, não só não seria possível como continuaria a ser falível, não fossem os materiais guardados para a posterioridade.

Este é também o caso da minha bisavó, que, nascida na década de trinta na ilha da Madeira, nunca teve acesso à escolaridade. Pela sua idade avançada, é das últimas pessoas com capacidade de discursar sobre a vivência insular nas décadas da sua infância, mas, tal como a maioria dos outros com as mesmas condições etárias e socioculturais, por não ter tido acesso ao ensino, nunca conseguiu deixar registada a sua sapiência para proveito de outros. Para todos os que a rodeiam, é notória a sua natureza como contadora de histórias, como conversadora e como pessoa que insiste em lembrar constantemente as dificuldades de outros tempos e as soluções engenhosas que se iam desenvolvendo. É do seio destas histórias que surge *Candor*, uma curta-metragem ficcional, que reconta um dos momentos da infância desta senhora.

O projeto fílmico *Candor* propõe-se a perpetuar este momento através da sua ficcionalização, tentando simultaneamente representar um acontecimento individual e torná-lo representativo das experiências comuns de um grupo sociocultural mais abrangente. Para isso, a curta-metragem tenta libertar-se do diálogo como veículo narrativo; tenta apresentar o espaço rural como integrante fundamental da narrativa, pela sua influência sobre o contexto e sobre a ação; e ainda representar o ritmo lento de um espaço e tempo sem os estímulos constantes que definem a nossa época.

O mestrado em cinema encontra-se no campo da investigação em artes, onde a produção de conhecimento advém tanto dos processos como dos resultados da prática. Para isso, a metodologia de investigação segue o formato projetual fílmico que é, neste caso em específico, constituída pelas fases da recolha da narrativa original em formato

áudio, na tradução deste conto oral para um guião escrito, e, por fim, na realização de uma curta-metragem narrativa sem recurso à linguagem verbal.

Assim, a curta-metragem e o relatório que a acompanha pretendem responder às seguintes perguntas de investigação:

- Através da metodologia projectual, de que forma podemos representar cinematograficamente uma memória do outro?
- De que forma podemos adaptar o conto oral para cinema sem o uso de diálogos?

No relatório que aqui se inicia, pretende-se relatar e explicar todas as fases do processo de criação de *Candor*, desde a ideia até à conclusão da pós-produção.

Os capítulos receberam ainda uma designação que, por analogia, relaciona o processo de filmagens e o processo de esculpir o pássaro de madeira presente no filme.

O relatório inicia-se através das reflexões teóricas sobre a relação do cinema com a memória e com a adaptação. No caso da memória, o estudo centra-se na sua representação em imagens e na transladação para fora do contexto mental, bem como na influência que cada um deles exerce sobre o outro. Quanto à adaptação, o foco prende-se na mudança de um meio para o outro e nas especificidades próprias dos meios, incluindo também uma análise das principais teorias da adaptação.

Seguem-se as referências para a realização da curta-metragem, explicando o que motiva a sua inclusão e a forma como influenciaram tanto o processo criativo, como a obra final.

Na génese do projeto é relatada de que forma se chegou à ideia para a curta-metragem, as suas motivações e intenções.

Depois, discursa-se sobre a construção do guião, tendo em conta o material que deu origem à ideia, e de que forma a mesma foi adaptada para texto, incluindo ainda as várias fases de iteração e o porquê das mesmas terem acontecido.

No capítulo seguinte, seguimos para aspectos da produção, começando por explicar a construção da equipa, passando pela calendarização original do projeto, comparando-a com a calendarização final, e o modo como esta alteração afetou vários aspectos da curta metragem. Passamos ainda pelo processo de *repérage*, onde são explicadas as tomadas de decisão e complicações que se vieram a revelar. Nesta fase do relatório,

finalizamos com a montagem financeira, com as dificuldades em conseguir financiar a curta-metragem e por fim, com as alterações relativamente ao planeado.

Antes de passar à fase das filmagens, é referido ainda de que forma os meios disponíveis influenciaram as componentes técnicas da construção do projeto e quais foram as soluções encontradas.

De seguida, é relatada a forma como decorreram os dias da rodagem, detalhando os processos de tomada de decisões, a interação com os atores e com a equipa, os problemas que surgiram e, conseqüentemente, as alterações e soluções que se impuseram. Este capítulo é ainda subdividido por dias e lê-se quase como um diário de campo, escrito após a conclusão das gravações.

O capítulo seguinte relata o processo de montagem, começando pelas tomadas de decisão iniciais e o seu distanciamento do planeado, passando para a revisão narrativa e estilística do filme durante a pós-produção e por fim para a finalização.

Seguem-se os processos após o *picture lock*, nomeadamente a pós-produção de som, que contribuiu largamente para estabelecer a relação do espectador com a narrativa do filme, e da correção de cor, que serviu principalmente para criar uma coesão espacial e temporal mais clara.

Estado da Arte: Estudar as Aves

What served in place of the photograph; before the camera's invention? The expected answer is the engraving, the drawing, the painting. The more revealing answer might be: memory. What photographs do out there in space was previously done within reflection.

—John Berger, *Uses of Photography*

1.1 - Cinema e Memória

Os estudos sobre a relação entre o cinema e a memória tendem a estabelecer relações e comparações com estudos anteriores que visaram as restantes artes, principalmente a literatura e a fotografia, deixando regularmente de parte aquelas que Mary O'Neill (2007) classifica como artes efêmeras. Esta parece ser uma tendência recorrente sempre que o cinema se ocupa de grandes temas da filosofia e psicologia, ou das ciências sociais e da antropologia, que tenham também atraído a atenção de artes mais antigas.

Apesar do cinema ser considerado um fenómeno sociocultural complexo, um sistema de linguagem (Metz, 1974), é certo que a sua existência é apenas tangível através do objeto, quer seja a película, a câmara de filmar, o projetor, ou qualquer um dos seus sucessores e alternativas contemporâneas. Para conseguir relacionar a memória com a sua exteriorização relativamente à psique, torna-se importante começar por refletir sobre a sua impressão em objetos para então chegar à relação da memória com os *media*. Para compreender que o pensamento sobre o objeto como preservante da memória não é algo recente, basta seguir que Platão (1921 [ca. Séc.4 B.C.E]) em *Theaetetus*, já relaciona a memória com a possibilidade da sua impressão em cera ao dialogar sobre a falibilidade da mesma.

Na atualidade, e de acordo com Astrid Erll (2011), a memória cultural é impensável sem os *media*. Para a autora, os *media* representam um papel importante em ambos os níveis da memória, a individual e a coletiva.

No nível individual, a moldagem sociocultural das memórias orgânicas recai significativamente sobre a mediação: conversa sobre a memória entre uma mãe e a sua criança, comunicação oral dentro de uma família, a significância de fotografias para uma (re-)construção das nossas infâncias baseadas nos *media*,

a influência dos *mass-media* e os seus modelos na maneira como codificamos as experiências da vida.¹

Quanto ao nível coletivo, definido como “construção e circulação de conhecimento e versões de um passado comum nos contextos socioculturais” (p.135), a autora defende que este só é possível através do auxílio dos *media*:

Através da oralidade e literacia como *medias* da antiguidade para o armazenamento de mitos fundamentais para futuras gerações; através da imprensa, rádio, televisão e da internet para a difusão das versões de um passado comum em largos círculos da sociedade; e, finalmente, através de *medias* carregados de simbolismo, como são os monumentos que servem como motivos para lembrança coletiva, rotineiramente ritualizada.²

Passando para a relação entre o cinema e a memória, serve-nos a síntese de Susannah Radstone (2010) em “*Cinema and Memory*”, capítulo do livro *Memory: Histories, Theories, Debates*, que descreve como a própria linguagem deste meio assume termos que por si só remetem para a memória, como são os casos do *flashback* e do *fade*; e que estes acabam por criar a assunção de que existe uma ligação automática e inerente entre o cinema e a memória. Discursando sobre esta relação e aproveitando-se do conceito de transindividualidade – a relação entre o individual e pessoal e o social e cultural - Radstone descreve ainda três paradigmas: memória como cinema; cinema como memória e por fim cinema/memória.

Memória como cinema aborda a natureza visual da memória, partindo dos modelos para-óticos de pensamento (Draaisma, 2000), e, por conseguinte, a relação direta que a fotografia e posteriormente a sequência de fotogramas tiveram na captação de um momento no tempo. Esta cópia quase-exata permite que a memória exista fora do intelecto e faz com que a luta contra o seu possível esquecimento seja posta de parte desde início. Esta transladação é muitas vezes apontada como enfraquecedora da memória por vários gurus dos novos *media* que nos avisam contra o excesso de dependência em “tecnologias prostéticas” (Lury, 1998), referindo ainda que estes *medias* podem levar à perda do controlo sobre a memória pessoal e cultural (Shevchenko, 2017).

¹ “On the individual level, the sociocultural shaping of organic memories rests to a significant extent on mediation: memory talk between a mother and her child, oral communication within a family, the significance of photographs for *media*-based (re-)constructions of our childhoods, the influence of mass *media* and its schemata on way we code life experience.”

² “Through orality and literacy as age-old *media* for the storing of foundational myths for later generations; through print, radio, television and the Internet for the diffusion of versions of a common past in wide circles of society; and, finally, through symbolically charged *media* such as monuments which serve as occasions for collective, often ritualized remembering.”

Cinema como memória aborda por sua vez a capacidade do cinema de disciplinar, realçar ou até substituir a memória. Faz ainda referência à percepção da memória como imagens fixas e como isto é refletido nos filmes que se relacionem com a temática. A autora recorre a *Hiroshima Mon Amour* (Alan Resnais, 1959), para discursar sobre os planos quase imóveis e prolongados que remetem para a fotografia e para a memória involuntária, e aos filmes *Distant Voices Still Lives* (1988) and *The Long Day Closes* (1992) de Terence Davies, para refletir sobre como composições similares às de fotos de álbuns de família também remetem para as memórias, colocando assim em parêntese as imagens diégéticas e o passado lembrado. Radstone refere ainda que Walter Benjamin (2007 [1955]) imaginou para o cinema o papel de uma subjetividade pensante. Apesar de se referir à erosão da memória quando confrontada com os choques da modernidade, Benjamin realça que o cinema é capaz de estender o alcance da *mémoire volontaire*, assumindo que esta captação permite gravar permanentemente sons e imagens, tornando-se assim num suporte tecnológico para a memória. Por outro lado, o autor sublinha que o cinema pode produzir pensamento (e conseqüentemente memória) para além do desenvolvido através da visão, como se pode verificar através da existência do *close-up* e do *slowmotion*, assim vistos como enaltecimentos do que virá a ficar gravado na mente. O conceito de memória prótica, utilizado por Alison Landsberg (1995), vê o espectador como um ser sobre o qual o cinema consegue implantar memórias que virão a influenciar as suas relações futuras com o mundo.

É na sequência desta disparidade na relação entre espectador e cinema que surge o terceiro paradigma, *cinema/memória*, onde a simbiose entre as duas conceções é clara, e as distinções são suplantadas pela sua mutualidade e inseparabilidade, relacionando o “interior e o exterior, o pessoal e o social, o individual e o cultural, o verdadeiro e o falso”³ (Radstone, 2010, p.336). Este conceito relaciona ainda as memórias pessoais e as memórias coletivas, e assume que ambas se mesclam e mediam o pensamento sobre o cinema. Radstone aproveita o texto de Annette Khun (1995) onde a autora refere como exemplo os filmes *Listen to Britain* (1942) de Humphrey Jennings e Stuart McAllister e *The Last of England* (1988) de Derek Jarman, para refletir sobre como as imagens criadas pela sua psique influenciam e alteram as memórias que a autora tem sobre os filmes mencionados acima. Assim, não só o pensamento é mediado pela memória criada pelo cinema, como a memória do cinema é mediada pelos devaneios do pensamento. Para Victor Burgin (2004), as memórias criadas através do cinema passam a existir no lugar de certas memórias pessoais, tornando-se assim memórias

³ “(...) inside and the outside, the personal and the social, the individual and the cultural, and the true and the false”.

barreira⁴. Burgin conclui então que esta mescla entre as memórias do cinema e as memórias pessoais criam na mente o “local da experiência cultural”⁵.

⁴ “Screen Memories” termo cunhado por Freud (1899).

⁵ “location of cultural experience”

1.2 - Cinema e Adaptação

Adaptação, nos campos de estudo dos media, é definida como uma transposição ou transmediação de uma ou mais obras. Esta “recodificação” pode envolver uma mudança de meio, de género ou apenas de contexto. Mais relevante ainda para a curta-metragem que este relatório acompanha, é a ideia que esta transposição pode também significar uma alteração ontológica entre o real e o ficcional, de um reconto histórico ou biográfico para um drama ou narrativa ficcionalizada.

Linda Hutcheon, em *A Theory of Adaptation* (2006), refere ainda que qualquer obra que seja chamada de adaptação assume de imediato uma relação direta com outra obra, justificando assim a prevalência dos estudos comparativos na investigação das adaptações (Cardwell, 2002).

Pertinente para a curta-metragem *Candor* é ainda a sugestão de Richard Dawkins em *The Selfish Gene* (1976) que assume a existência de *memes* – unidade mimética ou unidade de transmissão cultural – que pode ser assimilada ao gene e à sua transmissão, apenas divergindo na ideia de que toda transmissão cultural assume automaticamente o processo de mutação. Isto indica ainda a tendência natural destes *memes* para se adaptarem a novos meios, assim garantindo a sua sobrevivência. No caso de *Candor*, uma memória transmitida oralmente será perpetuada através da sua mutação e transmissão para o meio audiovisual.

A adaptação da obra literária para cinema é regularmente julgada sob o pressuposto da superioridade do meio da obra original, quer seja pela sua senioridade, a que subjaz a ideia de que as artes mais antigas são necessariamente melhores, ou pela iconofobia e logofilia postulada por várias religiões e movimentos filosóficos (Stam, 2000).

Por outro lado, é relevante relembrar a possível multiplicidade de componentes que o cinema tem ao seu dispor para conceder informação ao utente. Assim, uma adaptação advinda da literatura passa de um meio que apenas se aproveita de palavras para um meio que se aproveita tanto da palavra (escrita e falada), como da performance teatral, da música, dos efeitos sonoros e da imagem em movimento (Stam, 2000), passando ainda por um outro meio intermediário - o guião - onde a adaptação, ainda no domínio da literatura, é apenas de contexto e de forma.

A fidelidade continua a ser um dos argumentos principais no que toca tanto às teorias sobre a adaptação como às críticas do público e espectadores (Hattner, 2013), mas, este endeusamento da fidelidade costuma ser deixado de parte quando a obra segunda

se torna num sucesso financeiro ou crítico (Bluestone, 1957), superando a original. Dentro deste campo servem-nos as teorias de Geoffrey Wagner (1975) que enquadra as adaptações em três categorias: transposição, onde o texto original é replicado no filme; comentário, onde o original é alterado em algum aspeto; e, analogia, onde a obra original é usada como ponto de partida para o desenvolvimento de outra obra. Para Dudley Andrew (1984), outras três categorias foram definidas: transformação, onde há uma tentativa de recriar o “essencial” do texto original; interseção, onde há a tentativa de recriar os pontos fulcrais do texto original; e empréstimo, onde não há qualquer tipo de intenção de manter fidelidade. Esta tendência taxonómica é criticada por Thomas Leitch (2007) que contesta a criação de juízos de valor gratuitos baseados nesta taxonomia, e afirma que estes estudos da adaptação procuram criar categorias muito vinculados à literatura.

Em discordância com as teorias da fidelidade, surgem as correntes da intertextualidade, onde a adaptação é observada a partir do diálogo entre as duas obras, ao invés do seu confronto ou comparação. Para Stam (2000, pp.25-26), este conceito agrega a relação com o leitor/espectador e ainda a relação com todos os textos suplementares, evocando o conceito Bakhtiniano de dialogismo, referindo então que todos os textos que se relacionem de alguma forma com uma obra relacionam-se automaticamente com a adaptação desta mesma obra. Stam aproveita ainda o conceito de transtextualidade cunhado por Gérard Genette (1982) que, apesar de não abordar o cinema, pode ser extrapolado para o mesmo no contexto da adaptação. Assim, a transtextualidade refere-se a tudo o que põe um texto em relação com outros, quer seja de forma intencional ou não. Genette define cinco tipos de transtextualidade: intertextualidade, onde a presença conjunta de dois textos é o ponto fulcral, quer seja através de citação, plágio ou alusão - é ainda nesta subdivisão que Genette enquadra a oralidade (e a tradição oral) como fonte para adaptações - ; paratextualidade, onde apenas é clara a relação entre um texto e os seus paratextos, sejam eles os títulos, posfácios, epígrafos, dedicatórias ou qualquer das componentes gráficas e acessórias ao texto, extrapolando ainda para o caso do cinema, o material extra que costuma acompanhar os DVD's dos filmes ou os materiais hoje em dia criados exclusivamente para as redes sociais das obras; metatextualidade, a relação crítica entre um texto e outro, quer seja através do comentário explícito ou apenas evocativo, um exemplo recente, mas extremamente pertinente é o caso do filme *Barbie* (2023) de Greta Gerwig, onde o “texto original” é todo o contexto envolvente à boneca (e marca/símbolo) Barbie, que seja pela sua relação com os estereótipos da beleza feminina, com o capital ou com a inocência típica da juventude, quando confrontados com a realidade de um mundo machista, capitalista e por de mais problemático;

arquitextualidade, onde apenas os títulos ou subtítulos de uma obra são usados noutra, evocando uma relação mesmo quando a mesma não existe, ou o caso exatamente contrário, onde a relação é clara e não há qualquer tipo de indício no título e subtítulo da obra, serve como exemplo o caso de *Blade Runner* (1982) de Ridley Scott, que é uma adaptação da obra *Do Androids Dream of Electric Sheep?* (1968) de Philip K. Dick.; por fim, temos hipertextualidade, provavelmente o conceito mais relevante no que toca à adaptação, onde existe a relação entre um hipotexto, a obra primeira, e o hipertexto, a obra segunda que é alterada, elaborada ou estendida, neste caso serve de exemplo o caso de *Madame Bovary* (1857) de Gustave Flaubert, adaptado por Augustina Bessa-Luís como *Vale Abraão* (1991) e mais tarde trazido para cinema homonimamente por Manoel de Oliveira em 1993.

Especialmente no cinema, é natural que a adaptação exerça uma contração sobre o material original, quer seja pela extensão da primeira obra, quer seja pelas necessidades de produção muito maiores para desenvolver uma obra cinematográfica do que uma obra literária. Isto implica ainda que muita informação seja retirada ou transformada na diegese. Apesar de esta ser a conversão mais comum, o contrário também é possível. *All About Eve* (1950), de Joseph L. Mankiewicz, é uma adaptação de uma narrativa com apenas 9 páginas, de um conto de Mary Orr, publicado em 1946 na *Cosmopolitan*. Esta expansão do material cria então a necessidade de adição de informação e desenvolvimento das personagens para além da intenção original.

1.3 - Referências e Inspirações

No último ano do ensino secundário, numa das últimas aulas de inglês, com o programa curricular já todo dado, os alunos sugeriram que vissemos um filme. A professora, muito acarinhada por todos, indicou-nos o filme *There Will Be Blood* (2007), de Paul Thomas Anderson e anuímos com todo o agrado. Passadas as quase três horas de filme, vi-me perplexo com a portentosidade dos três principais catalisadores da obra: os dois atores principais e o realizador. Era difícil para mim compreender como se podiam criar e interpretar em ecrã personagens tão apelativas e grandiosas apesar da sua natureza vil e desprezível, como nos diz Luís Miranda na sua crónica sobre o filme:

Paul Thomas Anderson faz incumbir a toxicidade a duas personagens que tanto lutam entre si: Daniel Plainview (Daniel Day-Lewis) e Eli Sunday (Paul Dano), eles que são exemplos – negros e viscosos, mas por tal cristalinos e líquidos nesse negrume que os faz – de um mesmo mal absoluto: o do querer também absoluto, aquele que é corruptor e desmantelador, fazedor de orgulhos e invejas obtusas, de golpes e contragolpes, ataques e humilhações. (Miranda, 2022)

Quando ingressei no primeiro ano do curso universitário, tinha como objetivo fazer este tipo de cinema, onde as personagens são extravagantes e cativam pela exuberância, independentemente da sua moralidade. Depois de um verão recheado de filmes, comecei este ciclo tendo como principal referência cinematográfica o filme *Trainspotting* (1996), de Danny Boyle, que partilha a maioria destas características do filme referido anteriormente.

Ao longo do curso, as intenções sobre o cinema que pretendia fazer foram-se metamorfoseando devido ao leque sempre crescente de filmes e ideias de cinema que me foram mostrados ou que encontrei por vontade própria. Agora, passados cinco anos de estudo, vi a minha intenção, que antes era tão concreta, dissipar-se: tanto quero fazer cinema que se aproxime das obras de Rainer Kohlberger, como das obras de Filipa César, das de Krzysztof Kieślowski ou de Chantal Akerman. Descobri que gosto de fazer cinema de todos os tipos, desde que a forma concorde com a matéria.

Apesar desta maior abrangência, criaram-se referências muito claras, principalmente no que toca ao cinema ficcional. Uma das coisas (embora possa parecer óbvia) que só me apercebi durante o mestrado, foi a importância de recolher referências mais parecidas ao projeto que pretendo desenvolver, não apenas no que toca ao conteúdo e à forma, mas também aos meios de produção e principalmente à duração do filme.

Assim, a curta-metragem *Ascensão* (2016) de Pedro Peralta tornou-se então a principal referência, por se debruçar sobre o mesmo tipo de pessoas oprimidas e vivências escondidas, por ter uma estética da ruralidade próxima do que imaginava fazer sentido para esta estória, porque é gravada apenas no exterior, com um ritmo lento e planos com movimentos subtis tanto da câmara como dos intérpretes, onde o corte é esporádico e medido e porque o trabalho com não atores é exímio.



Figura 1 - Frames de *Ascensão* (2016) de Pedro Peralta

Apesar desta referência ser muito objetiva e transversal aos vários campos que compõem a curta-metragem a ser realizada, tem ainda de ser complementada por várias outras mais específicas e direcionadas.

No que toca à fotografia, as referências podem ainda ser subdivididas em características mais específicas: a obra *Zimna Wojna* (2018) de Pawel Pawlikowski serviu como referência para o enquadramento das personagens isoladas, principalmente nas suas cenas iniciais onde o grupo de investigação da diáspora musical grava e encontra-se com imensas pessoas do meio rural.



Figura 2 - Frames de *Zimna Wojna* (2018) de Pawel Pawlikowski

Ainda relativamente à representação das personagens isoladamente, são também referência os planos iniciais do filme *Casa de Lava* (1994) de Pedro Costa.



Figura 3 - Frames de *Casa de Lava* (1994) de Pedro Costa

Como as figuras anteriores demonstram, a intenção inicial seria a de dirigir as personagens infantis para olharem diretamente para a câmara na primeira cena, com o intuito de lhes imbuir algum tipo de capacidade reacionária sobre quem as está a ver, desconcertando o espectador do espaço escopofílico e unilateral em que se encontra (Mulvey, 1975). Isto serviria ainda para criar algum tipo de misticidade, de “potencial escondido” nestas personagens tradicionalmente retratadas como auxiliares.

O filme *Mirror* (1975) de Andrei Tarkovsky é uma referência importante pelo uso alternado entre cenas a preto e branco e cenas a cores com o objetivo de criar uma maior separação narrativa entre dois momentos distintos e, no caso da curta a ser desenvolvida, ainda de diferenciar entre os momentos claros e menos claros na memória da personagem.



Figura 4 - Frames de *Mirror* (1975) de Andrei Tarkovsky

Para os planos gerais, as obras de Terrence Malick floresceram sempre na consciência enquanto o filme era planeado, principalmente por influência do diretor de fotografia que colaborou nesta fase do processo criativo. O realizador usa os planos gerais (preterindo Mascelli⁶) para criar simultaneamente uma ligação clara entre os espectadores e os sujeitos, conseguindo ainda, no mesmo *frame*, isolá-los no seu panorama (Keeley, 2017).

⁶ Joseph V. Mascelli (1965) defende que os planos gerais apenas devem contextualizar o espaço e a ação que se segue, mantendo-se em ecrã por pouco tempo.



Figura 5 - Frames de *Hidden Life* (2019) de Terrence Malick

Para as cenas noturnas, especialmente pelo contraste entre as personagens e o fundo completamente a negro, servem como referências o filme *A Árvore* (2018) de André Gil Mata e grande parte da obra de Pedro Costa. Esta mancha negra serve para desenvolver uma incerteza na temporalidade e espaço que as personagens ocupam (Júnior, 2021).



Figura 6 - Frames de *A Árvore* (2018) de André Gil Mata

Quanto às referências para a construção de personagens e conseqüentemente para a atuação, principalmente no que toca ao tratamento dos atores infantis, são referências principais as obras *YI YI* (2000) e *A Brighter Summer Day* (1991) de Edward Yang, e *Petit Maman* (2021) e *Tomboy* (2019) de Céline Sciamma. A infância é regularmente representada no cinema como um projeto para uma futura maioridade, preocupada com o que poderá vir a ser, e não com o que é no momento (Bushati, 2018), enquanto nas obras mencionadas acima, a vivência, as preocupações e relações das crianças tomam primazia e assumem as rédeas da narrativa.

Ainda sobre a realização, quanto ao trabalho com não-atores, são referências as curtas-metragens *Atlantiques* (2009) de Mati Diop e *Noite Perpétua* (2020) de Pedro Peralta, e ainda a longa-metragem *La Terra Trema* (1948) de Luchino Visconti, pela forma como se aproveitam das características emocionais, físicas e culturais dos não-atores para imbuir os filmes de realismo. No caso de Visconti, entrevistas a intérpretes do filme revelaram que o realizador não só pediu o seu contributo para reescrever os diálogos, passando-os do italiano para o dialeto Siciliano, como ainda acompanhou os personagens nas suas vivências diárias, recolhendo momentos e expressões para serem usados posteriormente em frente às câmaras (Kiss, 2015).

No que toca à montagem, os filmes que serviram como referências principais para o ritmo e metodologia de preparação do filme já com a montagem algures no imaginário foram *World of Glory* (1991) de Roy Andersson, onde todas cenas são constituídas apenas por um plano e a direção, composição e o ritmo são já subjugados a uma futura montagem; e *A Ghost Story* (2017) de David Lowery onde os planos são estendidos para demonstrar uma vivência contínua e demorada, onde o tempo que passa é parte integral da narrativa.

As principais referências para a sonoridade do filme, vêm de filmes que apresentam os mesmos ambientes que o desejado para a curta-metragem. Servem como exemplos claros *Altas Cidades de Ossadas* (2017) de João Salaviza, *Lá Fora as Laranjas estão a Nascer* (2019) de Nevena Desivojevic, e *O Movimento das Coisas* (1985) de Fernanda Serra, pelas suas representações do ambiente campestre.

Ideia e Conceito: Olhar o Bis-Bis

I'm curious. Period. I find everything interesting. Real life. Fake life. Objects. Flowers. Cats. But mostly people. If you keep your eyes open and your mind open, everything can be interesting. The secret is that there is no secret.

-Agnès Varda, The life and times of international treasure Agnès Varda

2.1 - Gênese do projeto

Passaram-se quatro anos desde que realizei a minha primeira curta-metragem como projeto final da licenciatura. Apesar de antes já ter realizado outros projetos, tanto académicos, como externos à academia, apenas considero *Arrepsia* como tendo sido a primeira curta-metragem de minha autoria, quer pela minúcia no planeamento, pelo tempo dedicado, pelo nível de seriedade com que toda a equipa encarou o projeto e pela ausência de limitações impostas.

O filme, realizado já posteriormente ao período letivo dos anos 2019/2020, devido a todas as vicissitudes que circundaram este ano e os anos que se seguiram, acabou por não ser avaliado pelos docentes, sendo um outro projeto alternativo o objeto de avaliação - um filme de animação, no qual desempenhei os papéis de montador e assistente de realização. *Arrepsia* continha uma história que mesclava partes da minha infância e da infância da minha irmã e, embutido com muita amplificação das comoções da infância, contava a narrativa de uma jovem que, coagida pela mãe, se viu obrigada a continuar na dança quando já não se sentia feliz ao fazê-lo.

Pelo meio de uma pandemia e com o revelar de muitas dúvidas pessoais, decidi nunca partilhar o filme para fora do meio académico, por achar que não representava o potencial que via naquela história e em mim próprio como realizador. A curta-metragem, claramente aquém das minhas expectativas, serviu então como “motor de ignição” para este segundo projeto, que por sua vez foi a razão para a ingressão no mestrado. Se por um lado temos o projeto anterior como “motor de ignição”, pelo outro temos a minha bisavó como a “gasolina”; fonte de energia para esta curta-metragem, tendo vindo dela a estória original da narrativa. Tal como no projeto anterior, decidi envergar pelo caminho de retratar uma história familiar, em parte por ir de encontro ao estilo de cinema ficcional que mais tenho intenções de continuar a desenvolver, em parte por achar que é quase sempre mais adequado trabalhar sobre aquilo que nos é conhecido e próximo.

Ainda como comparação à anterior, esta curta-metragem teve a vantagem de ter um período de pré-produção muito mais extenso, já que o guião começou a ser desenvolvido ainda antes de ingressar no mestrado, em vez de apenas começar no ano em que o filme seria produzido, como sucedeu na licenciatura. Em contrapartida, esta fase inicial do projeto resultou de um esforço muito mais individual e menos direcionado, por ser um projeto de índole individual, mesmo que com o auxílio de pessoas externas à universidade, ao invés de ser um projeto de grupo em que todos os membros são avaliados, como sucede nos projetos finais da licenciatura.

Para que se perceba a origem da narrativa, é importante refletir sobre o contexto da vida da minha bisavó, uma vez que é nela que o filme se baseia, e da nossa relação. Partilho casa com ela desde a altura em que as velas dos meus bolos de aniversário ainda só tinham um dígito. Nesta década e meia, vi os seus sentidos deteriorarem-se e percebi o quanto luta para que isso afete a sua vida o mínimo possível. Com o confinamento, e apercebendo-me cada vez mais da falência natural do ser humano, decidi que queria deixar registada de alguma forma a vida desta senhora que tanto fez por mim, aproveitando ainda este caso individual para refletir sobre toda a representação geronte. Durante toda a sua vida foi vítima direta do patriarcado, apesar do passar do tempo e da mudança de panoramas das pessoas que a circundam, é ainda hoje flagelada pela sua memória e pela autoimposição dos costumes da sua infância. Apesar da sua natureza recatada, adora recontar estórias e partilhar momentos de sabedoria com aqueles que define que os merecem receber.

Esta curta-metragem, embebida de toda a sabedoria absorvida durante a experiência anterior, intenta contar uma das estórias desta minha familiar, que muitas vezes ouvi durante a infância, mas que só realmente assimilei no fim da adolescência. Tem ainda como objetivo retratar de igual forma a singularidade da infância pacata de alguém que nasceu numa zona recatada de uma ilha (por si só já isolada), numa época de poucos recursos e ainda menos informação; e duas universalidades, o distanciamento dos parentes perante as necessidades e tendências naturais das crianças, e o patriarcado estrutural.

2.2 - Guião e Conceito

Usando o exemplo de alguém que me é querido, queria que o filme que surgisse deste guião retratasse de igual modo a força de vontade das pessoas desta faixa etária e os seus dilemas diários. A ideia inicial consistia em pôr em contraponto momentos similares da infância e do presente da minha bisavó, quase como se sintetizasse toda a vida de uma pessoa através dos seus pontos mais distantes. Vários são os exemplos destes momentos que foram escritos: enquanto na sua infância ia à igreja e não prestava muita atenção ao que o padre dizia, hoje em dia tem pena de não conseguir ouvir o que está a ser dito na missa transmitida na televisão, mesmo que o volume esteja no máximo; na sua infância deslocava-se durante horas a pé para se encontrar com os familiares, enquanto hoje tem de pedir aos vizinhos para ligar do telemóvel dela para conseguir falar com a sua irmã; enquanto na sua infância andava dentro dos caminhos de água porque tinha medo dos carros que surgiam pela primeira vez no interior da ilha, hoje em dia, adora a liberdade que os transportes públicos lhe permitem.

Depois de escrever algumas destas situações que pretendia ter no guião, mostrei-as a várias pessoas com ideias fílmicas que pudessem complementar as minhas, sendo que a maioria das pessoas comentou que a ação mais interessante era uma onde decorria o desaparecimento do seu irmão e de uma cabra da família. A justificação destes meus pares era que este excerto era mais cativante e adequado ao ecrã do que os restantes, quando analisados individualmente, para além de que esta ação, apesar da sua especificidade, refletia bem toda a vivência daquele grupo etário e do seu contexto socioeconómico e sociocultural.

Assim, e após muito tempo de reflexão, decidi que o melhor a fazer era deixar apenas este excerto da narrativa e abdicar de toda a restante. O guião passou de ser uma tentativa de agregar vários pedaços para contar a história de uma vida, para ser apenas um desses pedaços que alude a todos os restantes, permitindo que um grupo menos específico de pessoas possa ser representado.

Voltei a abordar a minha bisavó para me recontar mais uma vez este excerto da sua vida, prestando ainda mais atenção a todos os detalhes do que nas vezes anteriores, acompanhado de um bloco de notas e de um gravador. Para além de querer apreender todos os momentos desta história, queria ainda perceber o quão presentes estavam os detalhes na sua memória. Esta análise da permanência da memória, veio ainda, em fases posteriores, a influenciar a estética e montagem do filme. Agora, com esta nova

informação, e com alguns detalhes clarificados, pude redobrar os esforços em passar para texto a narrativa que me tinha sido contada, adaptando-a para ecrã da forma mais sóbria que conseguia. Para conseguir honrar esta memória, deixei-a por completo, sem exercer dramatizações comuns ao cinema. Optei ainda por evitar os diálogos, porque, da maneira que me foi contada, apenas as ações foram descritas de forma lata, já que a memória da minha bisavó não inclui as conversas durante aqueles dois dias. A descrição dos personagens foi concisa e concreta, por serem baseados numa só visão das pessoas que realmente existiram, enquanto a descrição dos espaços foi menos tangível, porque assim também era a recolção dos mesmos.

A versão final do guião tinha apenas dez páginas e projetava que a curta-metragem tivesse entre doze e dezasseis minutos.

Link para o visionamento da curta-metragem : https://bit.ly/Candor_screener

Palavra-Passe: UBIcinema2024

Pré-Produção: Escolher a Madeira

If it can be written or thought, it can be filmed.

—Stanley Kubrick, *Halliwel's Filmgoer's and Video Viewer's Companion*

3.1 - Calendário Previsto e Suas Alterações

No início do ano letivo, foi criado um cronograma com as datas previstas para as várias fases do filme. Este cronograma servia dois propósitos; o primeiro era organizar a produção do filme e criar uma hierarquização de prioridades, o segundo era garantir que a flora presente nos espaços em que pretendíamos gravar (já que as rodagens seriam na sua totalidade em *décors* exteriores) seria primaveril, onde os tons verdes fossem predominantes. Tendo em conta que o guião do projeto já havia sido concebido previamente, os meses de outubro e novembro serviriam principalmente para a sua revisão e finalização, para além de servirem ainda para consolidar as referências visuais e sonoras da curta-metragem. Os meses seguintes foram dedicados a tudo o que engloba a pré-produção do filme. A curta-metragem estava então planeada para ser gravada na segunda e terceira semanas do mês de abril.

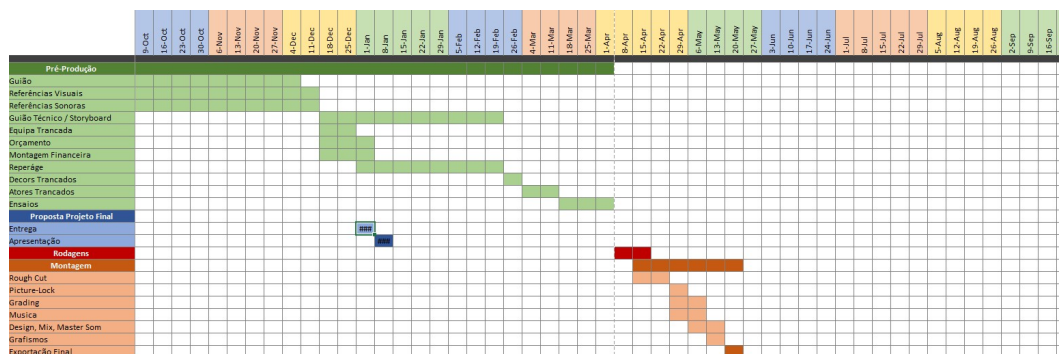


Figura 7 – Cronograma de produção previsto

Muitas das datas previstas tiveram de ser alteradas para acomodar a disponibilidade dos membros da equipa, de maneira a não atrapalhar os seus restantes compromissos laborais. No meio de vários atrasos, quer por impedimentos da equipa, quer por constrangimentos de produção, as rodagens acabaram por só decorrer na segunda semana de julho, três meses depois do previsto. O segundo maior impedimento para as rodagens decorreu mais cedo e derivava das dificuldades em conseguir ter todos os atores necessários ao filme. A metodologia de realização preparada (de acordo com as limitações pecuniárias do filme) tencionava, de antemão, que os atores fossem todos não profissionais, pelo que encontrar pessoas que conseguissem ter disponibilidade em

horário laboral para fazerem estes papéis revelou-se muito complicado. Em contrapartida, no que toca às personagens infantis, este atraso tornou-se uma mais-valia, porque as duas crianças que encararam os papéis principais não tiveram de conjugar a carga horária escolar com as rodagens. Quanto aos atores mais velhos, a equipa de filmagens adaptou os horários para que as suas cenas apenas fossem gravadas após os respetivos horários de trabalho. A calendarização final distribuiu-se então da seguinte forma.

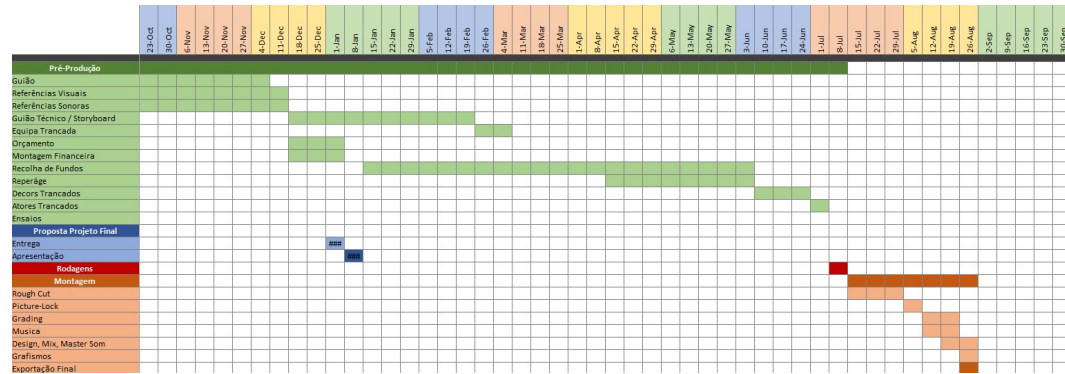


Figura 8 – Cronograma de produção final

3.2 – Equipa

Neste projeto de conclusão de mestrado (contrariamente ao que era possível na licenciatura) é-nos permitido trazer membros para a equipa de filmagens vindos de fora da esfera académica, e, sabendo disto de antemão, fiz os possíveis para que pudesse contar com os melhores profissionais que conheço, desde que estivessem dispostos a prestar auxílio ao projeto sem qualquer benefício imediato para além do seu nome constar na obra final.

Apesar do projeto ter tido a sua eflorescência no ano letivo de 2023, a sua conceção já vinha a ser desenvolvida há três anos, aquando da finalização da licenciatura. Durante este espaço de tempo, mantive-me em contacto com muitas das pessoas que vieram a fazer parte da equipa do projeto, partilhando e recebendo ideias para o filme. A primeira pessoa que assegurei foi o diretor de fotografia, Rafael Pais, com quem partilhei todo o primeiro ciclo do percurso universitário, e que, agora, já entrosado no meio audiovisual, continuou sempre a dedicar o seu tempo e a sua motivação aos projetos não remunerados que eu partilhava com ele. Deixei ao seu encargo a escolha da restante equipa de fotografia, por ele saber melhor do que eu os profissionais que necessitaria para o seu departamento. O Deivid e o Ricardo foram os escolhidos pelo Rafael para desempenharem os cargos de diretor de iluminação e 1º assistente de fotografia, respetivamente. Depois seguiram-se um núcleo de quatro pessoas que estiveram sempre envolvidas na construção do projeto desde o início: a Maria Malaca, que em outros projetos tinha sido minha assistente de realização e neste decidiu que o melhor seria desempenhar o papel de figurinista, por ter sido o ramo em que tem trabalhado profissionalmente nos últimos anos; a Ana Paula Junqueira, que sempre se mostrou uma voz da razão na minha vida académica, desempenhou o papel de diretora de arte do filme, pelas suas qualidades multifacetadas no cinema e em todo o restante mundo artístico; o Lucca Augusto e o Lucas Cruz constavam também da equipa do projeto desde cedo, pelas suas visões de cinema partilhadas comigo e por serem também capazes de cobrir várias lacunas na equipa, dependendo das necessidades do projeto, tendo ficado decidido que um deles seria assistente de realização e o outro assistente de produção. Seguiu-se a adição do Alessandro Lisboa para todo o trabalho de som (desde a rodagem à pós-produção), pela sua experiência e qualidade, bem como por ser também um antigo colaborador meu em vários projetos.

Já com a intenção final de ser eu a desempenhar os cargos de diretor de produção e montagem, faltava agora a função de chefe de produção. Durante o primeiro ano do

mestrado, algumas pessoas dos vários anos do curso de cinema ofereceram a sua ajuda e disponibilizaram-se para auxiliar o projeto em tudo o que pudessem, sendo que duas dessas pessoas, com experiência em produção, estavam dispostas a desempenhar o cargo em falta, mas na altura não me parecia que viesse a ser necessário. Agora, vejo que o mais correto teria sido aceitar estas ajudas. Outro dos membros que veio a integrar a equipa e que se demonstrou extremamente interessado pelo projeto desde cedo foi o Paulo Ferreira, que, pela sua inclinação para os vários departamentos relacionados com a imagem, aceitou desempenhar o cargo de assistente de iluminação, não só para absorver o conhecimento dos outros membros do departamento como para partilhar e criar relações de trabalho com pessoas até então desconhecidas. Por fim, e já bem perto da data de rodagens, o Francisco Ribeiro disponibilizou-se para desempenhar o cargo de chefe de produção, quando finalmente eu tinha compreendido que este seria indispensável. Apesar de nunca ter trabalhado com ele em projetos filmicos, conhecia muito bem a sua capacidade no que toca às relações interpessoais e a sua dedicação a todos os projetos dos quais fez parte. Por último, juntaram-se à equipa os dois alunos do primeiro ano que ficaram encarregues do making-of, mas que auxiliaram em tudo o que puderam durante o filme, sem nunca se tornarem um estorvo, algo que não posso dizer de mim próprio nos primeiros projetos em que participei.

Como o Alessandro Lisboa não pode estar presente durante as rodagens, o processo de gravação de som ficou ao cargo do Lucas Cruz, que já tinha desempenhado a função várias vezes e trabalhado com o Alessandro neste mesmo modelo em que um trata da captação e o outro da pós-produção.

3.3 - Orçamento e montagem financeira

3.3.1 – Provisórios

O orçamento do filme foi organizado sobre alguns pressupostos não negociáveis: por ser uma curta-metragem académica sem grandes apoios estatais ou intenções comerciais, nenhum dos membros da equipa será compensado financeiramente pelo seu trabalho, mas, por outro lado, tanto os membros da equipa como os atores não gastariam qualquer quantia em materiais destinados para o filme, tal como em bens essenciais para a sua estadia e dia-a-dia, fulcralmente a alimentação, as deslocações e a estadia; as pessoas que representassem as personagens seriam pagas pelo seu trabalho, apesar do valor ser apenas simbólico; o material de gravações que não proviesse do acervo universitário seria emprestado, já que o material da universidade não tem nenhum custo associado e seria mais do que satisfatório para a realização da curta-metragem.

Assim, a orçamentação provisória, que na altura correspondia a apenas três dias de rodagens, tinha um valor total de 2382,50 euros, sendo que cerca de três quartos dos custos correspondiam aos transportes, combustível e alimentação da equipa. O valor restante correspondia a figurinos, adereços, maquiagem, material sensível como um disco rígido para armazenamento dos ficheiros, material consumível, e pagamento dos não-atores.

No que toca à recolha de verba para poder realizar a curta-metragem, e após ter o orçamento idealizado e arredondado para 2400 euros, a intenção era que metade do valor total viesse do apoio concedido pelo Instituto do Cinema e Audiovisual aos cursos de cinema, um quarto do valor viesse de apoios de empresas privadas, de acordo com a lei do mecenato, um oitavo do valor viesse de apoios individuais, quer através de crowdfunding, quer através de rifas, e o restante oitavo do valor viesse de apoios de entidades públicas como câmaras municipais e juntas de freguesias, já que os apoios maiores destas entidades seriam logísticos e não monetários.

3.3.2 – Finais

O orçamento final sofreu bastantes alterações relativamente ao projetado (como é comum em todos os projetos fílmicos) mas os valores totais finais acabaram por não se distanciar assim tanto dos iniciais, para além de que todos os pressupostos não negociáveis foram mantidos. É também importante referir que as rodagens, inicialmente planeadas para totalizarem três dias, passaram para cinco dias devido à quantidade de trabalho diário planeado. Para se perceber algumas das mudanças no orçamento, é mais sensato começar por falar na montagem financeira final e de como esta veio a ser. Quanto ao valor pretendido para o apoio do ICA, o valor recebido foi mais baixo, na casa dos 1000 euros ao invés dos 1200 euros desejados, por outro lado, o apoio recebido através do *crowdfunding* superou por larga margem o esperado, a previsão original era de 300 euros e o valor conseguido foi de cerca de 900 euros. O apoio das câmaras municipais e juntas de freguesia foi de apenas 100 euros, consideravelmente abaixo dos 300 pretendidos. O apoio das empresas privadas (que correspondia ainda a uma boa parte do valor total), acabou por ser nulo por duas razões: a primeira porque o contacto com as empresas foi feito no início do ano fiscal e a maioria das empresas não tinha qualquer verba disponível para o apoio imediato; a segunda razão prende-se com a nossa própria desistência em procurar apoios, uma vez que a integração de alunos de primeiro ano na equipa de rodagem foi feita ao abrigo de um programa que envolve a Universidade e que previa uma contribuição financeira de 1000 euros. Assim, a montagem financeira final atingiu o valor total de 3000 euros.

Com as rodagens planeadas para decorrer completamente na freguesia do Teixoso, foi encontrada uma casa que serviu para alojar os membros da equipa que não residem na Covilhã, e dois restaurantes na freguesia acabaram por ficar responsáveis por quase todas as refeições da equipa. Assim, os custos de alojamento totalizaram apenas 80 euros excedentários ao apoio referido anteriormente e os custos de alimentação para a equipa e atores, que estavam planeados para rondarem os valores na casa dos 620 euros, apenas custaram 330 euros para além do apoio prestado. O valor total planeado para o aluguer de duas viaturas, uma para transporte da equipa e outra para transporte do material totalizava os 540 euros e, devido ao empréstimo de uma carrinha por parte da junta de freguesia do Teixoso, o valor destes alugueres totalizou apenas 300 euros. O valor dos figurinos, planeado para 180 euros acabou por ser completamente gratuito, porque as roupas dos figurinos foram emprestadas pela figurinista Miss Suzie, à qual a equipa demonstra um apreço enorme. O valor almejado para o disco rígido era de 110 euros, mas ao perceber que a capacidade teria de ser maior do que a pensada anteriormente, o valor total acabou por ser 160 euros. O valor gasto com os atores foi

igual ao planeado, apesar de as rodagens durarem mais dois dias do que o orçamentado inicialmente, o total de dias que cada ator esteve em décor acabou por não ser alterado. Muitos foram ainda os gastos não planeados, como exemplo servem as imensas viagens durante a *repérage*, as deslocações em lisboa aquando do levantamento do material, o maior número de deslocações por parte da equipa nos dois dias a mais, deslocações dos atores não planeadas anteriormente, e por fim, o valor de portagens acima do espectado.

No total, foram arrecadados 3000 euros e gastaram-se perto de 2800, sobrando agora cerca de 200 euros para serem utilizados na futura distribuição do filme.

3.4 – Repérage

A estória original passa-se na freguesia do Ribeiro Frio, zona rural no interior da ilha da Madeira, rodeada por montanhas em todas as direções, onde a flora, pertencente à floresta Laurissilva, é composta maioritariamente por loureiros e urzes. A vegetação é assim perene e primordialmente verde-escura, já que a temperatura é amena o ano inteiro e a humidade é bastante elevada. A estória original conta ainda com a presença de um espaço amplo onde a cabra pudesse pastar, para além de um outro espaço ocupado por uma das casas típicas da ilha à época da narrativa.

Numa fase ainda embrionária do projeto, a ideia de gravar na ilha da Madeira foi posta de parte. Apesar do custo adicional das viagens de avião para todos os membros da equipa, muitos dos outros custos seriam abatidos por apoios locais e o orçamento total, apesar de superior, não seria incomportável. O que impossibilitou esta decisão foi o transporte do material de gravações, já que o equipamento desejado não está disponível no arquipélago, e o seu aluguer e subsequente transporte aumentaria significativamente a quantidade de dias que estaria na nossa posse, tornando o empréstimo sem custos adicionais impossível.

Depois de fazer um levantamento para identificar os espaços que seriam fulcrais à narrativa, comecei à procura de lugares próximos à Covilhã e que pudessem refletir estas mesmas características, tendo como principais pontos focais a casa e o espaço amplo. A primeira pesquisa foi feita através do recurso ao *Street View* do *Google Maps*, tendo um raio de procura que não excedesse uma hora de viagem de carro, para que, durante as gravações, a equipa não tivesse de ser toda alojada fora da zona urbana da Covilhã, o que aumentaria substancialmente os custos de produção. Dentro deste raio de ação, cerca de vinte e cinco lugares foram anotados como possibilidades, a maioria nas freguesias do Teixoso e Caria, mas tendo sido identificados lugares tão longe como Alcains, já posteriores à serra da Gardunha.

Agora, numa segunda fase da *repérage*, desloquei-me aos vários locais, começando naturalmente pelos mais próximos. Logo na primeira viagem, com destino a Belmonte, deparei-me com várias casas possíveis, mas apenas duas, no Teixoso, mereceram uma segunda viagem, sendo que uma delas acabou por vir a ser a casa final presente no filme. A casa encontrada apresenta dimensões próximas às casas que a narrativa menciona, tendo o telhado imponente em formato triangular como principal característica. A casa encontra-se em fase de degradação parcial, o que a faz parecer mais antiga, tal como o pressuposto. A fachada principal é ainda virada para sul, sendo

assim iluminada durante todo o dia. A maior diferença para a referência original centra-se no telhado ser composto por telhas em vez de colmo, algo que nesta zona não seria tão comum como na Madeira. É ainda relevante a sua inserção no terreno que a rodeia, tal como acontecia muitas vezes nas casas construídas na ilha, durante o século XIX. Esta casa é ainda rodeada por vegetação alta e árvores imponentes, auxiliando o seu enquadramento e a composição do plano.



Figura 9 – Décor Final e Casa de Referência

Futuras deslocações à casa revelaram que a flora à volta da casa mudara drasticamente - a vegetação, que na primeira visita não passava da altura dos joelhos, na segunda visita já se encontrava à altura do peito, impedindo parcialmente a vista sobre a propriedade. Depois de entrar em contacto com os donos do terreno e da habitação, foi acordado que por gravarmos tão perto da altura de maior incidência de incêndios, a vegetação selvagem seria toda cortada na semana anterior às rodagens, quer por precaução para com todos os integrantes da equipa de filmagem, quer por precaução para com os restantes terrenos em volta. Com este acordo, a tonalidade principal da primeira cena do filme deslizou dos verdes para os castanhos, mas a visibilidade sobre a casa aumentou drasticamente.



Figura 10 – Diferença na vegetação entre repérage e filmagens

Quanto ao campo aberto, espaços distintos, situados em várias localizações diferentes, apresentaram todas as características necessárias, sendo que o critério de seriação seguinte adveio da proximidade ao décor da casa, de forma a diminuir a quantidade de viagens da equipa e por consequência os custos de produção. O espaço preferencial encontrava-se num terreno privado, ocupado principalmente pela pecuária. Os contactos iniciais com os donos do espaço decorriam da melhor forma, até surgir o maior senão: não nos seria permitido gravar durante a noite nesse espaço, porque as vacas (principais e justas usuárias do espaço) sentiriam curiosidade com a iluminação noturna artificial e poderiam tornar-se agressivas, para além de que nenhum dos trabalhadores da quinta nos poderia auxiliar durante a noite. Depois de, sem sucesso, entrar em contacto com os responsáveis de mais três espaços, foi apenas no quarto espaço seleccionado que todas as condições foram aceites. Este terreno, apesar de mais pequeno do que os anteriores, recolhia todas as características necessárias para o que pretendíamos gravar. O espaço, aberto, era rodeado de montanhas a Norte e a Oeste, sendo que as outras duas direcções continham nos seus campos de visão casas ou infraestruturas muito mais recentes do que a narrativa permitiria. Assim, acabámos por apenas gravar em duas direcções os planos mais abertos, tendo sempre em atenção o horário em que estes planos poderiam ser gravados. Este espaço continha ainda algumas árvores imponentes e isoladas, tal como a narrativa previa.

3.5 - Planificação (Adequando as ideias aos meios)

Em projetos anteriores, sempre construí o guião técnico em conjunto com os diretores dos departamentos de fotografia e som, começando por indicar as intenções e direcções daquilo que pretendo para o filme, sempre auxiliadas por referências filmográficas muito claras. Normalmente, este processo funciona de maneira orgânica, onde, presencialmente, debatemos ideias, retiramos tempo para ajustar as nossas referências e perceber as dos outros, até conseguirmos chegar a consensos. Desta vez, pela indisponibilidade dos participantes, decidi que o melhor a fazer seria criar um documento que incluísse tanto o guião como referências imagéticas por cena, e que esta seria a base para depois desenvolver o guião técnico. Este documento foi ainda entregue no dossier de pré-produção, servindo ainda como alternativa ao *storyboard*. Nesta fase, o documento foi partilhado com o diretor de fotografia, que, por sua vez, adicionou alternativas a algumas das referências que eu tinha adicionado. Durante os meses seguintes, fomos iterando este documento até chegarmos a uma versão final que informou não só o guião técnico, como também muitas das restantes escolhas de fotografia e som.

Na primeira versão do guião técnico, escrita exclusivamente por mim, havia muitos planos gerais que seriam gravados com um travelling lateral, criando paralaxe⁷ entre as personagens e o fundo amplo do campo e introduzindo dinâmica aos planos sem ter de recorrer ao corte.

Após saber quais os recursos que estariam à nossa disposição e perceber que não teríamos acesso a todo o material que tencionávamos quando planeei a primeira versão do guião técnico, decidimos alterar a planificação para ir de acordo ao que seria possível. Agora em conjunto com o diretor de fotografia, decidimos que os planos que pretendíamos fazer com recurso a travellings passassem a planos fixos, para além de que acabamos por homogeneizar algumas ideias entre cenas ao diminuir a variação de escalas e ângulos. Esta versão do guião técnico, muito mais coesa que a anterior, foi a que adotei até às filmagens, onde foi novamente revista todos os dias.

⁷ Diferença na posição aparente de um objeto em relação a um plano de fundo.

Produção: Esculpir o Pássaro

10. *Before you say “cut,” wait five more seconds. (...)*
14. *Never expect dogs, cats, birds or any other animals to do what you’d like them to do. Keep your shots loose.*
47. *There are 10,000 other rules like these* 50.
49. *There are no rules.*

—Wim Wenders, *Things I’ve Learned:
Wim Wenders’ 50 Golden Rules of Moviemaking*

4.1 - Diário de Rodagem

4.1.1 - Dias anteriores

Para poder falar das filmagens é preciso começar pelos dias que as antecederam, onde muitas foram as tarefas que precisavam de ser finalizadas ao mesmo tempo. A mais preocupante e mais urgente de todas prendeu-se com, à altura, ainda não ter crianças para interpretar os papéis principais. Por outro lado, todos os papéis correspondentes a pessoas adultas já estavam garantidos. A meu ver, e de acordo com as intenções de realização e produção, as crianças (tal como as restantes personagens) teriam de ser atores não profissionais, que tivessem a aparência física próxima aos da narrativa original, indo ao encontro do estereótipo rural português. Para isso, a estratégia, após ter entrado em contacto com os grupos de teatro da região sem muito sucesso, foi a de abordar as escolas da região Beirã para ver se havia alunos interessados em participar nas rodagens, principalmente aqueles que já fizessem parte de núcleos e grupos estudantis artísticos nas vertentes de teatro e audiovisual. Começou-se por contactar escolas do concelho da Covilhã que tivessem alunos com as idades pretendidas. Por ser altura de exames escolares, a maioria dos responsáveis com quem eu falei manifestou de imediato que seria praticamente impossível arranjar tempo para passar a informação às crianças e ainda ter a aprovação dos encarregados de educação na data prevista para as filmagens.

No dia seguinte, dirigi-me à escola do Teixoso, no qual os mesmos problemas foram levantados, mas as soluções para os mesmos foram muito mais rápidas. Nesse mesmo dia, depois de falar com a diretora da escola, fui posto em contacto com a professora responsável pelo grupo de teatro, que me assegurou que iria contactar os pais de algumas crianças e que no dia seguinte, poderia voltar à escola e conhecer os alunos interessados. No dia seguinte, de volta à escola, fui posto em contacto com os jovens e depois de um processo de seriação, eventualmente foram escolhidas as duas personagens principais.

Neste dia, ainda tencionava arranjar a cabra junto dos pastores dos terrenos próximos dos locais onde iríamos gravar, sendo que comuniquei primeiro com o dono do espaço de gravação, que, prontamente, me informou que tinha ovelhas e que teria todo o gosto em permitir que uma delas fizesse parte do nosso projeto. Já com pouco tempo, e sendo que não é algo tão fulcral para a mensagem que o filme pretende passar, decidi que seria por melhor aceitar esta dádiva e assumir a ovelha em vez da cabra.

Tendo já os atores garantidos, na manhã seguinte fui para Lisboa levantar o material com o diretor de fotografia. Primeiro, levantámos a carrinha alugada para o transporte de material e depois, nos dois dias seguintes, fizemos as várias voltas necessárias para ir ao encontro das entidades e pessoas que nos iam emprestar o material - todo este processo aconteceu praticamente sem percalços e de acordo com o planeado. Fomos também ter com a figurinista, que já tinha tudo o que era necessário para este departamento em sua posse, e assim, todo o material externo à universidade e ao concelho da Covilhã estava dentro de um mesmo veículo. O tempo restante desses dois dias foi passado a procurar alguns dos objetos que eram necessários para a direção de arte, principalmente os pássaros de madeira, fulcrais à narrativa, que acabaram por ser encontrados numa loja de carpintaria e antiguidades.

Seguiram-se então as viagens da equipa de volta para a Covilhã, onde o diretor de fotografia, eu e a figurinista viemos na carrinha do material, enquanto os outros dois membros da equipa não residentes na Covilhã vieram em carro próprio desde o Porto. Ao chegar ao destino, ainda tivemos tempo de, no dia anterior ao começo das gravações, ir com alguns membros da equipa verificar todos os décors, já que os membros que não eram da Covilhã, apenas os conheciam através de fotos e vídeos. Este momento serviu ainda para que eu ficasse a conhecer melhor os dois membros do projeto com quem ainda não tinha trabalhado.

Foi também por volta desta altura que começamos a ver com alguma preocupação a rampante possibilidade de um dos dias de rodagem contar com chuva, permitindo-nos de antemão refazer o mapa de rodagens, caso este contratempo viesse a acontecer.

Por fim, este dia serviu ainda para a equipa que não é da Covilhã se instalar no alojamento que, por se situar no Teixoso, veio a cumprir um outro propósito durante as rodagens. Tornou-se então a base para o resto da equipa, em especial para os departamentos de maquiagem e figurinos poderem vestir e caracterizar os atores antes destes se dirigirem aos décors.

4.1.2 - Dia 1

Para o primeiro dia de rodagens estavam planeadas apenas duas cenas, ambas a serem gravadas no exterior da casa. A primeira foi gravada logo após o pôr do sol e a segunda foi gravada com o céu já em breu. Apesar da primeira só poder ser gravada a partir das vinte horas, a deslocação ao décor por parte da equipa ocorreu logo após o almoço. Tivemos assim cerca de cinco horas para preparar o décor, acertar enquadramentos e planear a captação de som. A duas horas da gravação da primeira cena, os atores deslocaram-se à base para serem maquilhados e vestidos, e cerca de uma hora depois estavam no décor.

Por ter arranjado os atores tão em cima das datas de rodagens, não foi possível ensaiar durante as semanas anteriores, como era a minha ideia inicial. Os atores apenas tiveram acesso ao guião de antemão, e, durante o tempo em que estavam a ser maquilhados, puderam dispor as suas dúvidas, e eu pude expor as minhas intenções. Naturalmente, a pessoa com mais dúvidas foi o ator que desempenhou a personagem de pai, por ter mais experiência como ator, sendo que queria perceber as minhas perceções sobre a vida e características da personagem que não se encontravam no guião, para moldar as suas interações com a restante família. Contrariamente ao esperado pelo ator, a minha intenção era a de criarmos em conjunto esta vida do personagem, baseando-se no pouco que sei sobre alguém que dista de mim quatro gerações. As condições invariáveis impostas por mim para a personagem eram que fosse um homem de poucas posses e nenhuns estudos, rígido e inflexível nos seus valores e educação, que fosse um homem trabalhador e exigente com todos à sua volta para que também o fossem, por fim, era um homem que gostava imenso da sua família, mas como muito do pensamento da sua época, achava que a melhor maneira de manter algum semblante de ordem seria através do medo e do respeito unilateral. Juntamente com o ator e com a atriz que fez de mãe, criamos a narrativa de que o casal havia perdido um terceiro filho, ainda muito infante, devido a doença. Assim, as reações do pai, ainda que não justificadas à luz da consciência social atual, faziam mais sentido para a personagem.

Esta conversa com o ator que fazia de pai serviu ainda para que os restantes atores, que se encontravam a ouvir no momento, pudessem perceber qual seria a minha intenção para a nossa relação de trabalho. Assim, em conjunto, acabamos por construir também o resto das personagens e as suas histórias de vida. A personagem que viu menos da sua história a ser construída, foi a da mãe, já que apenas estaria presente em duas cenas, ambas gravadas neste primeiro dia. A sua narrativa, para além da descrita no guião, foi

apenas a que era comum ao marido, onde a perda do terceiro filho tinha influenciado negativamente a sua forma de lidar com a vida daí em diante. O luto contínuo, a submissão perante o patriarcado e o amor e cuidado incondicional pela família tiveram de ser mostrados através de apenas duas cenas onde a ação da personagem é muito curta. Quanto aos filhos, muita foi a minha sorte em encontrar dois jovens tão inteligentes e dispostos a dialogar. Através do guião, tinham compreendido bem os contornos principais das suas personagens: a Maria, personagem principal, seria uma jovem extremamente contida e carinhosa, mas tenaz nas suas tarefas e intenções, que havia ainda imposto sobre si uma responsabilidade maior na vida familiar, visto ser a filha mais velha; como contraste, o filho mais novo seria muito mais extrovertido e rebelde e via a sua vida como algo a ser aproveitada à sua maneira. De alguma forma (e com muita sorte da minha parte), ambas as crianças demonstravam que a sua personalidade correspondia às intenções das personagens, se bem que de forma mais subtil.

Durante esta conversa com os atores, a Constança (que fazia o papel de Maria), num momento de sensatez muito à frente da sua idade, mencionou que faria sentido a morte deste terceiro filho ter acontecido quando ela já tinha quatro anos e o irmão ainda tinha apenas dois, o que faria com que ela tivesse uma perceção muito mais astuta do que se passava à sua volta, tornando-a mais contida e próxima da família, que na altura precisava de consolo e não de transgressão. O filho, por outro lado, muito novo ainda para perceber o que se tinha passado, viu na sua infância um maior distanciamento por parte dos pais, e por isso enfatizou a sua individualidade através da rebeldia. Criado este envolver das personagens, dirigimo-nos então novamente para o décor, e demoramos cerca de meia hora a fazer todo o *blocking*⁸, a preparar os atores e a equipa.

⁸ Posicionamento e movimentação dos atores num determinado décor.

Cena 1



Figura 11 – Plano 1.1

Esta primeira cena serve como introdução do espectador às personagens, à época, ao contexto sociocultural, à forma, ao estilo e ao ritmo do filme. Para isso, planeamos um plano geral, onde à entrada da casa, centrada no plano, está a família toda a partilhar uma batata e uma maçaroca, sendo que o pai corta a batata com a sua faca de bolso após a mãe e Maria terem trazido a panela de dentro da casa, enquanto o filho mais novo apenas se encontra à espera da comida, distraído com as ervas a seus pés. Inicialmente estava planeado haver uma fogueira neste espaço, onde a comida seria cozida, mas pela altura do ano tão próxima da de maior incidência de incêndios, não nos foi permitido, nem por lei, nem por boa consciência, que assim o fizéssemos. Foram gravados vários takes, todos com cerca de quatro a cinco minutos, até a luz natural não permitir mais repetições. Entre cada take, vários ajustes foram dados aos atores, sobre para onde olhar, quanto tempo demorar entre movimentações, sempre para que as suas interpretações fossem as mais naturais possíveis. Por ser um take tão demorado, e por os atores não terem propriamente noção de quanto tempo estava a passar entre as suas movimentações, foi complicado definir algum ritmo que era necessário à cena. Em conversa com o departamento de som, e após perceber que o som ambiente seria inutilizável pela quantidade de carros que passavam nas estradas próximas, decidimos que o melhor a fazer seria mesmo eu dar as indicações enquanto gravávamos a imagem, e o som seria tratado em pós-produção. Assim, lá conseguimos três takes onde o ritmo da movimentação dos atores funcionou muito melhor. Para além disso, a iluminação nestes *takes* finais fez mais jus à que havia sido pensada para a cena, pelo que começar a gravar um pouco mais cedo (por indicação do diretor de fotografia) foi claramente a decisão correta. Ficaram ainda por gravar alguns primeiros planos das caras das personagens, que faziam parte da *shotlist*, como planos de precaução e opção na montagem, mas a iluminação já não o permitia e após ver como ficou o melhor *take*, apercebemo-nos que não seriam necessários.

Cena 5



Figura 12 – Plano 5.2

Enquanto os atores e a restante equipa jantavam, a equipa de fotografia preparava a iluminação, que, apesar de seguir referências muito claras, ainda demorou cerca de uma hora a ser aperfeiçoada. Aqui surgiu ainda a segunda de algumas decisões difíceis do que veio a ser mudado relativamente à narrativa original: o departamento de direção de arte arranjou uma lamparina a petróleo, e, apesar de funcionar no dia anterior, no dia em que era necessária, ninguém da equipa conseguiu refazer o feito. De acordo com o planeado, esta lamparina que aparecia primeiro nesta cena, seria ainda a única fonte de iluminação para a outra cena noturna do filme. Foi decidido então que a iluminação desta cena seria, no sentido prático, apenas composta por uma fogueira falsa, que estaria coberta pelo muro à frente da casa, e pela iluminação que vinha de dentro da mesma. Do ponto de vista prático, haviam outras luzes a fazerem o papel da lua e a reforçar o contraluz que queríamos quando as personagens estivessem à frente da fachada da casa. Após a iluminação estar montada, houve uma espécie de troca de turnos, onde a restante equipa voltou ao set, o ator mais novo, que não estaria presente nesta cena foi levado a casa, e a equipa de fotografia foi jantar. Seguiu-se novamente o processo de *blocking* e ensaio com os restantes atores para o plano geral desta cena, que em si teve alguns senãos: o pai agora já não iria ao interior da casa buscar a lamparina e na primeira volta de ensaios, ele saía de dentro da casa já com o casaco vestido e o barrete na cabeça, fazendo com que o espectador passasse demasiado tempo a olhar apenas para o perfil da filha enquanto ela esperava o pai. Eu sentia que, por ser o início de um arco mais intenso para as personagens, não fazia sentido ter tanto tempo contemplativo naquele instante, quer pela natureza crescente da cena, quer pela ausência de algo para o espectador focar o seu olhar. A solução foi a de o pai trazer o seu barrete ainda por vestir para a rua, diminuindo a demora, para além de que, no guião e no planeamento era mencionado que ambas as personagens saíam de ecrã antes da mãe chamar novamente a filha, o que acabou por ser alterado, mais uma vez

pela questão do ritmo que queríamos imprimir na cena. Agora com o *blocking* feito e os ritmos acertados, foi tomada ainda outra decisão que já havia sido pensada, mas não estava de forma alguma confirmada. Apesar de no guião apenas haver uma ou outra fala esporádica, foi decidido no momento que nenhuma das personagens viria a ter falas audíveis no filme. Esta decisão foi tomada por duas razões; a primeira tinha a ver com a falta de naturalidade com que a atriz jovem conseguia transmitir as suas falas (algo natural, vista a sua inexperiência, a falta de ensaios e a minha incapacidade de transmitir no momento como o poderia fazer mais naturalmente), a segunda teve a ver com a minha intenção de tornar o filme o mais sensorial possível.

Foram gravados vários takes e num deles, a jovem atriz virou-se mais do que o planeado, ficando quase de perfil para a câmara, ao invés de ficar de costas, e a sua pose cabisbaixa auxiliou a transmitir o que queríamos que a personagem dela estivesse a sentir no momento. Por azar, o ator que fazia de pai tropeçou à saída do plano, tornando-o inutilizável. Feitos mais alguns takes, sempre com a pose final da atriz em perfil, e agora, novamente comigo a dar indicações enquanto a ação acontecia devido à impossibilidade de usar o som devido ao ruído dos carros, lá conseguimos que o plano ficasse tal como desejado e planeado.

Enquanto as atrizes que desempenhavam os papéis de Maria e da sua mãe foram levadas a casa, a equipa de fotografia ajustou a iluminação para o plano pormenor do pai a esculpir o pássaro, que antecederia a chegada da filha a casa.



Figura 13 – Plano 5.1

Com a iluminação preparada, e agora muito mais perto da personagem, gravamos continuamente vários minutos da personagem do pai a esculpir o pássaro de madeira. Este plano, apesar de bem conseguido, peca porque a faca que nós arranjamos não era

capaz de realmente lascrar a madeira, e por isso a decisão foi a de dar ênfase nas ranhuras e nos buracos dos olhos do pássaro, onde apenas alguma pressão seria feita para indentar a madeira, sem a lascrar. Quanto ao som, os mesmos problemas anteriores mantiveram-se, mas o som foi gravado na mesma para referência para pós-produção.

Dando como finalizadas as gravações deste primeiro dia, e despedindo-nos deste décor, a equipa ainda voltou toda à base para deixar o material e conversar um pouco sobre como tinha corrido o dia. Falamos durante algum tempo sobre os problemas de som e de que forma seriam resolvidos, sendo que entramos em contacto com a pessoa responsável pela pós-produção de som que nos disse que não seria grande problema e apenas pediu para alocarmos tempo num dos outros dias para regravar ambiências no espaço. Juntamente com o diretor de fotografia, verificamos os brutos para ter a certeza que nada teria de ser regravado num dos outros dias e após ter a certeza de que não, os ficheiros foram transferidos do disco da câmara para os discos de backup e deixamos o computador a fazer *proxies* durante a noite. Como depois se veio a tornar costume, fui até à casa do assistente de realização para confirmarmos os horários do dia seguinte, ter a certeza que a folha de dia estava correta e saber que documentação seria preciso imprimir para o dia seguinte. O dia foi assim finalizado.

4.1.3 - Dia 2

Para o segundo dia apenas tínhamos planeado gravar a outra cena noturna do filme, já que no dia anterior também tínhamos gravado de noite e por isso não era prudente gravar qualquer cena matinal neste dia. Este era o dia com o qual me sentia menos confortável com o planeamento, dado que o espaço que tínhamos para gravar não era tal e qual ao imaginado quando esta cena havia sido escrita. Decidi ir mais cedo para a base com o diretor de fotografia e voltar a pensar a cena por completo. Os planos mais abertos que tínhamos planeados seriam impossíveis com o material de iluminação à nossa disposição, e por isso optamos por variar a escala de planos apenas entre o plano de detalhe e o plano conjunto. Foi ainda decidido que não iríamos iluminar o espaço em volta das personagens, com o objetivo de que o espectador não tivesse qualquer referência de localização ou até mesmo de orientação, tornando-o tão ignaro das circunstâncias que circundam as personagens como as próprias. Decidimos ainda gravar apenas planos fixos onde as personagens entrariam e sairiam de plano com a urgência que a cena necessita, tornando-os assim uma espécie de vultos pela dificuldade de os identificar pelo pouco tempo em plano.

Quando faltava cerca de uma hora para a equipa se reunir, a previsão de meteorologia que vínhamos cuidadosamente a seguir, confirmou-se. Começou a chover no Teixoso, mas, apesar da pouca intensidade decidimos cancelar as gravações do dia, já que a flora molhada poderia provocar deslizos da equipa e dos atores, num terreno com alguma inclinação como era o que iríamos gravar (num contexto mais urbano, na ausência de vegetação, as gravações desse dia decorreriam de forma normal, tal era a diminuta pluviosidade no momento). Passada mais uma hora, a chuva cessou completamente, e apercebemo-nos que talvez fosse possível gravar, mas como já tínhamos cancelado com os atores, mantivemos a nossa decisão anterior. Como já me encontrava na base, eu e o diretor de fotografia estivemos ainda a perceber a direção da correção de cor com os planos que já tínhamos gravado no dia anterior.

4.1.4 - Dia 3

No terceiro dia foram gravadas três cenas: a cena do rapaz a deambular pelas árvores; a cena da sua irmã à espera do seu retorno; e a cena noturna que ficou por gravar do dia anterior. A ordem de gravação das mesmas dependeu exclusivamente da fase do dia e da posição solar que cada cena necessitava. Por sua vez, a primeira teria de ser gravada ligeiramente antes do sol desaparecer por trás das montanhas, a segunda aconteceria logo depois, já sem a presença do sol no céu, mas antes deste perder toda a sua tonalidade azul, e a terceira, como definido anteriormente, já sob escuridão total.

Cena 3



Figura 14 – Plano 3.1

Eu e a equipa de fotografia, acompanhados pelos dois alunos responsáveis pelo making-of, fomos mais cedo para o décor, para enquadrar o primeiro plano a ser gravado, enquanto a restante equipa preparava o ator jovem na base. Estes dois alunos,

muitas vezes dispuseram-se a ajudar no que fosse preciso, sendo que várias vezes fizeram de *stand-in* até à chegada dos atores. Para esta cena, onde no guião estava descrito que o rapaz deambulava por entre as árvores, acabamos por encontrar um lugar perto do campo amplo com um caminho criado pelas ovelhas do terreno, que primeiro é ladeado por plantas de médio porte e depois segue para o meio de árvores. Ao vermos este lugar, decidimos que gravar ali fazia mais sentido do que gravar exclusivamente debaixo das copas das árvores. O plano fixo da criança a seguir o caminho traçado pelas ovelhas e a desaparecer pelo meio da vegetação até faz mais sentido narrativo de acordo com a intenção da cena, do que o plano anteriormente pensado. O sentimento de que o rapaz se vai perder, é passado ao espectador de forma mais subtil e crescente, enquanto no planeado, o jovem apenas estaria à procura da ovelha, e ainda não estaria propriamente perdido. Definimos também que o plano seria fixo, porque este enquadramento estava em contraluz, e qualquer movimento faria com que o sol, tapado por uma árvore, aparecesse, criando *flares* desnecessários. Por outro lado, a vegetação, em parte translúcida, ganhou uma tonalidade verde muito mais interessante do que se o plano fosse gravado no sentido contrário. O posicionamento do sol, próximo da linha superior da montanha, serve ainda como indicador para o aproximar do ocaso.

Quando chegou o ator acompanhado da restante equipa, tanto o departamento de imagem como o departamento de som já se encontravam prontos a gravar, sendo apenas preciso dar algumas indicações à criança, mostrando o caminho que teria de percorrer, o ritmo de andamento e a natureza descomprometida. Passados cerca de 10 minutos gravamos o primeiro take, e após outros três, o sol já tinha saído de trás da árvore. Apesar de já termos gravado o que necessitávamos e já termos dois takes bons, por ter sido tão rápido e ainda termos tempo até podermos gravar a cena seguinte, decidimos procurar outro enquadramento próximo do anterior e acabamos por encontrar um ainda melhor.

Gravamos mais três takes sem que fossem necessárias outras instruções para o jovem, e acabamos rapidamente a cena.

Nas duas cenas ainda por gravar, este ator não estaria presente, pelo que foi levado a casa pela produção, que na volta, e após passar pela base, trouxe a atriz para a cena seguinte.

Cena 4



Figura 15 – Plano 4.4

Seguiu-se a cena em que Maria espera o retorno do irmão, enquanto se apercebe da passagem do tempo e eventualmente decide voltar a casa para pedir o auxílio do pai para procurar o irmão. Enquanto o departamento de produção fez as viagens, a restante equipa tratou novamente de testar e enquadrar os planos com os *stand-ins* de serviço, deixando já preparado o primeiro plano a ser gravado. Depois da pausa para lanche, e agora já com a restante equipa de volta, tiramos alguns momentos para que todos estivessem com a concentração necessária para gravar, e, de seguida, comecei a preparar com a atriz a movimentação que teria de fazer e as emoções que teria de transmitir. Nesta cena, o que era pedido dela era que chegasse da sua tarefa de recolher lenha, que a pousasse no chão, se sentasse e esperasse durante algum tempo pelo irmão enquanto apreciava longamente uma flor, que depois colocaria na orelha. Por fim levantar-se-ia, agarraria no molhe e sairia de plano, em direção a casa.

Começamos por gravar a totalidade da ação num plano geral, sendo que cada take teve a duração a rondar os cinco minutos. Apesar de toda a movimentação parecer natural, usar apenas este plano na montagem não faria sentido narrativamente, já que seria preciso dar a entender que muito mais tempo havia passado para além dos cinco minutos em que ela esteve sentada.



Figura 16 – Plano 4.2

Para o plano seguinte, aproximamos o quadro à cara da personagem, criando assim um plano mais fechado, sem tanta preponderância dada ao espaço que a envolve, e gravamos apenas a ação a começar desde a movimentação de pôr a flor na orelha e todo o esperar que se sucede até se levantar e sair de plano.

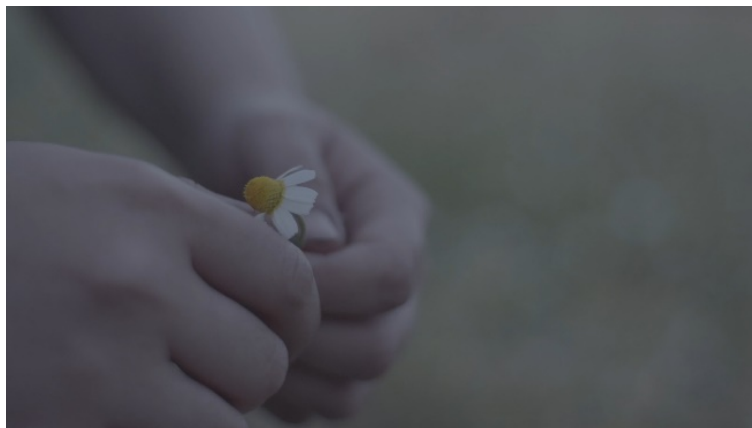


Figura 17 – Plano 4.1

Gravamos ainda um plano detalhe da flor a ser apreciada, antes de ser posta na orelha, com o objetivo de voltar a ser referenciado no fim do filme, como um símbolo do espaço e da memória. O plano teve de ser gravado com as mãos da diretora de arte em vez de com as mãos da atriz, já que a mesma tinha unhas de gel, que não faziam sentido nem para a época, nem para o contexto social da família.



Figura 18 – Plano 4.3

Gravados os três planos planeados, gravamos ainda alguns planos da vegetação em volta, para poder usar como planos que simbolizassem a passagem de tempo, após percebermos que apenas os anteriores não passariam essa ideia.

Cena 6

Agora com uma ideia muito mais segura de como seriam gravados os planos noturnos, e após o jantar em equipa, lá foi preparada a iluminação do único plano mais aberto desta cena, onde veríamos o pai e a filha a passar pelo mesmo caminho traçado pelo filho na sua demanda pela ovelha.



Figura 19 – Plano 6.2

A equipa não tinha ao seu dispor material de iluminação suficiente para emular a iluminação natural da lua, pelo que decidimos inclinarmo-nos para uma iluminação mais surreal, focando a luz intensamente em certas partes do caminho e das árvores, deixando o restante espaço na penumbra. Apesar do filme se distanciar consideravelmente dos mundos mais oníricos que o cinema permite, ainda assim a narrativa original, baseada em memórias com mais de oitenta anos, permite e até

inspira alguma liberdade criativa e conceptual. Neste plano, o pretendido era que o pai, a puxar a filha com algum vigor, parasse a certo ponto e assobiasse, ficasse à espera de resposta do filho (ou até do animal) e após não a receber, seguisse em frente, sem esperar ou confirmar que a filha ainda o seguia. Maria, sem hipótese de escolha ou maneira de justificar uma pausa, lá segue o caminho trilhado pelo pai. No decorrer da ação, ficamos todos mais do que satisfeitos com o ritmo e a intensidade com que ambas as personagens desempenharam a movimentação e até a relação entre ambos. Apesar do pai não saber assobiar, um dos outros membros da equipa assobiou todas as vezes que o pai imitou o movimento e pareceu-nos sempre verosímil, pelo que após cerca de cinco takes, estávamos felizes com o resultado.

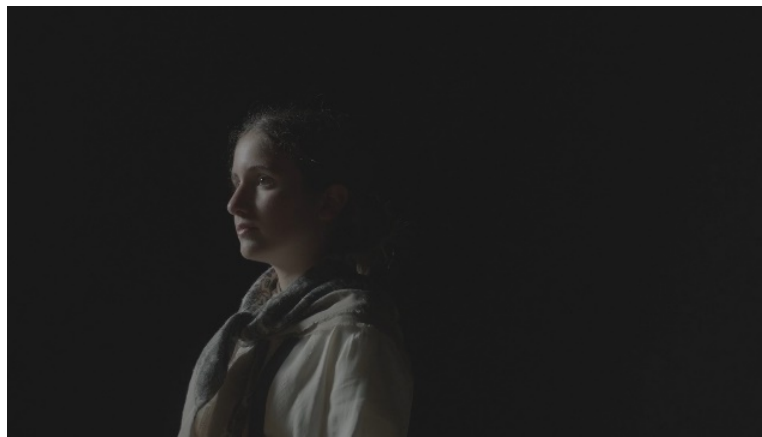


Figura 20 – Plano 6.1A

Passamos então para os restantes planos da cena, onde ambas as personagens apenas passariam à frente da camera em diferentes escalas, em diferentes direções e em ritmos variados, já com o objetivo de que a montagem desta cena fosse caótica e desorientante para o espectador. Começamos por definir a iluminação com as personagens paradas num certo espaço, e daí para a frente todos os planos teriam a mesma intensidade e direção de iluminação. Apesar da intenção caótica para a montagem, estes planos foram gravados de forma metódica e quase matemática. Gravamos sempre quatro a cinco takes em cada escala: um isolado do pai; um isolado da filha; um conjunto em que o pai puxa a filha e um em que a filha segue o pai sem que estejam de mãos dadas. Gravamos ainda as movimentações dos personagens em ritmos diferentes. Por fim gravamos ainda takes de ambas as personagens (tanto isolados, como em conjunto) sem que entrassem e saíssem de plano, mas apenas olhassem em volta, em procura.



Figura 21 – Plano 6.1D

Enquanto gravávamos estes planos, o assistente de imagem chamou-me à atenção para as mãos inquietas do pai, e apercebemo-nos aí que seria interessante retratar este momento também através dos movimentos dos membros de ambas as personagens. Apesar de termos tantas ações gravadas, o processo não foi tão demorado como se podia prever, já que gravamos todas as movimentações com a mesma escala sem cortar o take.

Finalizadas as gravações do dia, toda a equipa voltou à base, e os mesmos procedimentos do primeiro dia foram seguidos. Durante a conversa com a equipa, o maior ponto de discussão prendeu-se mesmo com a passagem do tempo na segunda cena gravada e o que todos percebemos é que seria muito complicado ter tanto a entrada como a saída de Maria em plano, de forma que o espectador conseguisse perceber que algumas horas haviam passado. O consenso a que chegamos é que tendo de escolher um dos dois, fazia mais sentido manter a saída da personagem do espaço, para conectar com a cena seguinte onde ela chegaria a casa.

4.1.5 - Dia 4

Neste dia gravamos as duas cenas que se previam mais complicadas, ambas por serem gravadas com o animal, mas especialmente a segunda, por ser preciso que a ovelha não só estivesse em plano, mas que se levantasse e se dirigisse à personagem Maria no tempo correto, enquanto as restantes personagens também estariam em movimento e com ações concretas e complicadas.

Cena 2

Na primeira cena a ser gravada, a narrativa ditava que Maria estaria sentada no campo enquanto a ovelha pastaria a seu lado, até que o irmão chega e assusta o animal, que, exasperado, foge da vista de ambos os irmãos. Sabendo que a perda da ovelha seria algo mal visto pela família, Maria, apenas com uma movimentação da cabeça, ordena que o irmão siga a ovelha para a trazer de volta.

As gravações neste dia começaram já durante a tarde, sendo que a equipa se deslocou ao décor pelas quinze horas. Ao chegar, a produção foi ter com os donos do terreno que nos tinham garantido de antemão a presença de uma ovelha para a gravação da cena. Entretanto a parte da equipa responsável pelo guarda-roupa e maquiagem tratou dos atores, enquanto os restantes membros prepararam o enquadramento do primeiro plano, o plano geral, onde um master da ação por inteiro seria gravado. Os atores chegaram ao décor e ensaiamos os seus movimentos, sendo que ainda tivemos de esperar cerca de uma hora para que o membro da produção e o dono do terreno conseguissem trazer a ovelha até ao espaço. Nesse momento apercebemo-nos da necessidade social da ovelha, que se sentia muito confusa ao ser afastada do rebanho. Mal tivemos a ovelha no décor, preparamos os últimos ajustes e comunicamos o que tencionávamos fazer ao dono do animal, para perceber se havia algo que pudesse ser impossível. Dois foram os contratemplos manifestados pelo dono: o primeiro era que, se queríamos assustar a ovelha para que ela fugisse, apenas o conseguiríamos fazer uma vez, já que ela iria logo ter com o resto do rebanho, e para a trazer de volta demoraríamos novamente cerca de uma hora; o segundo contratempo prendia-se com o facto de que o dono teria de abandonar o décor mais cedo do que o combinado, tonando impossível gravar a segunda cena com a ovelha. Pelas dificuldades que se seguiram, este segundo acabou por ser uma mais-valia.

Decidimos então que apenas afugentariamos a ovelha no último plano a ser gravado com ela, um plano pormenor do seu olho, até porque se gravássemos a ação no plano geral, corríamos o risco de o jovem ser magoado pelo animal.



Figura 22 – Plano 2.1

Começamos por gravar a ação no plano geral apenas até à corrida do rapaz em direção à ovelha, e, em muitos dos takes, a ovelha saiu do lugar onde a tínhamos colocado, para pastar um pouco mais à frente onde o pasto com certeza seria mais do seu agrado. Apenas ao quinto take conseguimos que ela não saísse do lugar enquanto a ação decorria, apesar da sua cabeça estar coberta pelo corpo da atriz. Antes de tentarmos mais um take, revimos este e apercebemo-nos que talvez até fosse melhor que a cabeça não estivesse à vista neste plano, já que, por ser um ponto focal para o olhar do espectador, distrairia da restante ação do rapaz a chegar em segundo plano. Assim, acabamos apenas por repetir mais algumas vezes o take, agora com este novo posicionamento da ovelha, algo coberto pela atriz. Nesta cena, tanto o tilintar do sino que a ovelha trazia ao pescoço, como os passos do rapaz necessitavam de ser captados de forma clara, sendo que após os primeiros dois takes, os posicionamentos dos tripés de som tiveram de ser reajustados.



Figura 23 – Plano 2.4

O próximo plano a ser gravado foi o plano da cara da ovelha, mas pela primeira e única vez durante o filme, a metodologia de ter o enquadramento preparado de antemão e trazer os representantes depois teve de ser alterado pela relutância em colaborar do

animal. Desta vez, deixamo-la encontrar um lugar onde se sentia confortável a pastar e após uma troca de lentes para uma de menor ângulo, procuramos várias perspectivas até encontrar a que nos parecia melhor, e que se aproximava mais às referências recolhidas anteriormente. Gravámo-la durante cerca de três minutos e depois, com a ajuda do dono, simulamos o susto. Enquanto um de nós puxava pela coleira, o dono empurrou até que o animal se sentisse coagido a mover. Pela falta de experiência tanto do senhor, como da equipa no que toca a prever que isto acontecesse, mal a ovelha saiu do campo da objetiva, o dono ocupou o seu lugar, tornando o plano inutilizável. Por sorte, a ovelha, provavelmente contente com a exclusividade do terreno para ela, decidiu não voltar de imediato para a companhia dos seus familiares e apenas se dirigiu mais à frente e voltou a pastar. Voltamos a repetir tudo o que havíamos feito até então, neste novo espaço, e, desta vez, sem que o dono entrasse em plano. O plano estava então gravado, mas mais uma vez, sem som utilizável, já que tivemos de falar enquanto a ação acontecia para conseguir coordenar com o dono do animal. O arranque da ovelha foi mais lento do que teria sido caso tivesse sido realmente assustada, mas vimos em câmara que seria possível acelerar ligeiramente o plano em pós-produção.



Figura 24 – Plano 2.3

De seguida, gravamos o plano de reação de Maria ao que tinha acontecido e por trás dela vemos o irmão a ir na direção que a cabra teria ido também. Tivemos de fazer imensos takes por diversos motivos. O primeiro dos quais relacionou-se com a atriz conseguir demonstrar a assertividade que necessitava perante o irmão, os outros foram maioritariamente relacionados com a luz, pela intensidade e direcionalidade do sol na altura, sendo que foi necessário usar vários difusores para colmatar o problema e, com o vento que se fazia sentir, os ceferinos que seguravam os difusores rodaram e apareceram em plano. Para além disso, o plástico dos difusores, à mercê do vento, era claramente audível na faixa de som gravada. Como se todos estes motivos já não bastassem, num dos takes que estava a correr melhor, o jovem, mesmo na beira do

plano, tropeçou. Apesar do alarme inicial, a queda não foi de todo problemática para o ator, pelo que pudemos, quase de imediato, continuar a gravar. Todos estes contratempos fizeram com que este plano demorasse imenso tempo a ser gravado, sendo que mesmo sem estarmos completamente satisfeitos com o melhor que tínhamos, tivemos de passar para o próximo antes que o sol se escondesse por trás das montanhas.



Figura 25 – Plano 2.2

Agora, o plano do irmão, contra-campo do de Maria, correu bem melhor, até porque tinha muito menos avenidas por onde pudesse correr mal. Já não eram necessários os difusores e a única personagem dentro do quadro era o rapaz, até sair de plano. O número de takes gravados foi muito parecido ao do plano anterior, mas desta vez cada take demorou muito menos tempo a ser gravado. Num dos últimos, a ação melhor do rapaz até foi enquanto treinava sozinho antes de ser batida a claquete, para além de que enxotou uma mosca que lhe tinha pausado na cara no momento inicial, dando mais dinâmica a um plano já de si muito estático. Depois de rever este take, decidimos dar por finalizada a cena. Em retrospectiva, acho que deveria ter gravado ainda mais takes e pedido reações diferentes, mas na altura, e por comparação ao anterior, parecia-nos ter corrido tudo bem.

Agora, tendo a cena gravada, o dono do animal e do terreno comunicou que teria de abandonar e, apesar de nos permitir manter a ovelha em nossa companhia para gravar a cena seguinte, decidimos que, devido ao constrangimento temporal e tudo o que tínhamos aprendido com a cena que estávamos a gravar no momento, seria impossível conseguir tê-la presente na cena seguinte e gravar tudo antes da luz nos impossibilitar de avançar. Esta foi talvez a maior alteração significativa relativamente ao que estava descrito no guião, mas tomada a decisão de cortar a ovelha da cena seguinte, narrativamente, a ovelha teria mesmo desaparecido durante a noite, e o irmão, sem a encontrar, teria apenas adormecido no sopé da árvore. Apesar de se distanciar da

narrativa original, esta nova solução até ajuda a justificar a tomada de decisão do pai quando encontra o filho.

Cena 7

Agora, enquanto lanchávamos, foi-me comunicado um outro problema, a junta de freguesia, que nos tinha garantido a carrinha para o transporte da equipa e dos atores precisava dela durante cerca de uma hora, precisamente no espaço de tempo em que precisávamos de ir buscar o ator que fez de pai. Enquanto o chefe de produção e o assistente de realização tratavam do assunto, eu e o diretor de fotografia replaneávamos a cena seguinte, agora sem a ovelha. Apesar de termos uma árvore definida para ser o ponto focal da cena, acabamos por ainda cogitar usar outra, que tinha, junto ao caule, muito vegetação capaz de esconder o rapaz, até ser visto pelos familiares. Esta nova árvore, apesar de mais imponente do que a anterior, tinha o problema de ser pouco destacada visualmente das restantes que a envolviam. Assim decidimos voltar à árvore anterior.



Figura 26 – Plano 7.1

O primeiro plano a ser gravado seria um onde se visse a árvore na sua totalidade, com o rapaz deitado ao pé da sua base. Para isso, com a lente mais aberta que tínhamos, afastamos a camara tanto quanto o terreno permitia, antes de chegar a uma pequena arribas. Como este plano não necessitava da presença do pai, começamos a gravar antes mesmo dele chegar, como o rapaz apenas tinha de simular estar a dormir, este seria um plano que não precisaria de muitos takes e conseqüentemente não demoraria muito tempo. Após dois takes e um ligeiro ajuste de posição, com este plano resolvido, a equipa de produção comunicou que arranjarão forma de trazer o ator antes da carrinha nos ser devolvida e que ele demoraria cerca de vinte e cinco minutos a chegar.



Figura 27 – Plano 7.3

Decidimos então gravar ainda um outro plano do rapaz, um plano pormenor do seu olho ao acordar. Para isso, mudamos de lente, e com a ajuda de dioptrias, conseguimos focar o olho a uma distância muito próxima da lente. Por ser um plano de detalhe em que não se ouviria nada fulcral, decidimos que o melhor a fazer seria dar indicações enquanto a ação estava a decorrer, e, sem cortar, gravamos vários takes no mesmo plano do rapaz a abrir os olhos, a esfregá-los, a olhar para cima e até a virar a cabeça, para ter várias hipóteses para a montagem.



Figura 28 – Plano 7.2

Agora, já com o pai presente e com a carrinha de volta, o jovem foi levado a casa e começamos a preparar o plano de onde o pai e a filha chegariam. Durante o planeamento, este plano seria um *travelling* em que a objetiva se aproxima da filha enquanto o pai, na direção contrária, sai de ecrã após ter tirado o cinto, mas por não termos acesso a um *charriot* estável o suficiente para o que queríamos fazer, decidimos que o plano seria apenas fixo e que depois haveria um corte para um plano mais aproximado da reação de Maria. Este plano dependia imenso da atuação dos atores, pelo que passamos um tempo considerável a iterar a movimentação e as reações dos mesmos, primeiro para acertar onde é que parariam e sairiam de plano, e depois para

perceber qual seriam as reações mais naturais para o que estava a acontecer. Duas coisas correram a nosso favor acidentalmente, a primeira era que o pai estava cheio de energia por ter começado só agora o dia de rodagens, enquanto a filha já se encontrava cansada de ter passado tanto tempo connosco e de ter o seu horário de sono alterado devido às rodagens dos dias anteriores e a compromissos alienígenas à produção deste filme. Ambos os estados de espírito correspondiam ao que era pretendido para as personagens - a filha cansada de tanto andar durante a noite, e o pai muito mais energético ainda à procura do filho e do animal. A cada take que gravávamos, alterávamos alguma coisa para melhorar o desempenho, e na quinta tentativa relembramo-nos do movimento da filha na cena da chegada a casa, em que se colocou de perfil para a ação, e achamos que fazia sentido repeti-la agora, tanto porque é natural uma pessoa ter reações parecidas quando confrontada com acontecimentos negativos, mas também porque, aqui, esta movimentação demonstraria ainda que ela se queria esconder, ou evitar a ação do pai estar a bater no irmão, principalmente por saber que o mesmo a esperava. Depois desta alteração, foram gravados mais três takes, e no fim já tínhamos o que queríamos.



Figura 29 – Plano 7.4

Ligeiramente apertados pelo tempo, gravamos o plano final, mais aproximado de Maria, a pensar no que estava a acontecer e no que lhe iria acontecer posteriormente. Após gravarmos dois takes, o ator que fazia de pai sugeriu tentarmos gravar a filha a ter uma reação mais física, onde encolhesse os ombros ao ouvir as pancadas. Na altura, pareceu-me algo demasiado exagerado e por isso decidi não aceder ao conselho, mas agora, olhando para trás, acredito que tivesse sido uma boa alternativa ao que foi gravado, e que ter um destes takes diferente, teria sido uma mais-valia para depois poder tomar a decisão durante a montagem.

Quando acabamos de gravar este plano porque a luz já não nos permitia continuar, demos como finalizado o dia para grande parte da equipa. Após arrumar todo o

material, os departamentos que já não seriam necessários foram levados à base e jantaram em conjunto, enquanto eu, juntamente com o diretor de som e dois membros da equipa ficamos no décor até mais tarde para gravar ambiências e para gravar também passos na gravilha, para colmatar os problemas sonoros que se tinham manifestado nos dias anteriores. Depois de mais duas horas no espaço, lá nos encontramos com o resto da equipa e jantamos também enquanto conversávamos sobre o dia. Neste dia, vários foram os problemas, pelo que fomos falando de todos quase por ordem cronológica. Apercebemo-nos que o pior de todos havia mesmo sido a disponibilidade da carrinha ter sido revogada, enquanto o problema que se antevia ter sido o maior (o da cabra não estar na última cena do dia) acabou por ser positivo.

4.1.6 - Dia 5

Durante a manhã do último dia, tivemos de deixar a casa que estava a servir como base, dado o fim da estadia acordada. Após retirar todo o material e colocá-lo na carrinha, fui então contactar a junta de freguesia para ver se seria possível disponibilizar-nos um espaço para vestir e maquilhar os atores. Após vários contactos, lá nos foi cedido um espaço pelo grupo desportivo local (que tinha sido responsável por termos perdido a carrinha no dia anterior). Tendo agora a garantia que tínhamos tudo o que era necessário para o dia, prosseguimos então para o almoço. Para a maioria dos membros, este último dia começou com o almoço conjunto da equipa, num restaurante local. Como não teríamos tempo para celebrar no fim das rodagens, já que algumas pessoas teriam de viajar para outros concelhos nesse mesmo dia, reunimo-nos várias horas antes de começar a gravar e tivemos um momento de comunhão que serviu ainda para reenergizar todos os membros após as dificuldades do dia anterior.

Cena 8

Com toda a gente pronta e alimentada, deslocamo-nos ao décor e preparamos os dois planos a gravar com a Maria jovem, enquanto o departamento de guarda-roupa e maquiagem tratavam da atriz. Para além do que foi necessário anteriormente destes departamentos, neste dia houve ainda a adição de se ter de simular um hematoma na cara da jovem. Quando a atriz chegou ao décor, apercebemo-nos que a falta de comunicação entre os vários departamentos tinha criado um problema, já que o lado da cara onde estava o hematoma era o contrário ao que estava planeado para ser gravado. Apesar de que teria sido mais fácil alterar o enquadramento do plano, decidimos refazer a maquiagem no outro lado da cara, até porque a coloração estava demasiado

pigmentada. A diretora de arte tinha testado a maquiagem na sua própria cara no dia anterior, mas por ser mais morena, ao replicar na cara da atriz, notava-se uma coloração demasiado intensa.



Figura 30 – Plano 8.1

Após a maquiagem ser refeita, gravamos o plano da jovem estática, apenas a olhar para o campo no dia seguinte a ter sido agredida pelo pai. Originalmente, neste plano a ovelha também estaria presente, mas como agora, narrativamente, a ovelha desapareceu durante a noite, já não fazia sentido que ela ladeasse Maria. A ideia original para o plano era fazer um *travelling in* e fazer *match cut* com a cena a ser gravada mais tarde, onde a Maria, agora idosa, revisita o espaço da sua infância. Originalmente, pensamos que o *match cut* funcionaria se a iluminação e atmosfera fossem completamente diferentes de uma cena para a outra, já que não haveria qualquer alteração na vegetação envolvente (como seria de esperar passados tantos anos), mas ao compararmos os planos, percebemos que assim não seria, pelo que ainda gravamos mais um plano do que o esperado para esta cena, de maneira a criar hipóteses para corte na montagem.



Figura 31 – Plano 8.2

Gravamos então um plano geral da jovem, enquadrada de costas, a fazer a mesma ação anterior. Ambos os planos, apesar de muito estáticos no que toca à personagem, ainda apresentaram dinâmica, devido ao movimento nos tecidos do guarda-roupa e nos verdes da paisagem, movidos pelo vento que se fazia sentir. Assim, por volta das cinco horas da tarde, demos por finalizada a última cena a ser gravada com a nossa personagem principal.

Cena 9



Figura 32 – Plano 9.1

Enquanto esperávamos pela chegada da atriz que desempenha o papel de Maria idosa, voltamos, tal como nos dias anteriores, a preparar os planos com alguém a fazer de *stand-in*. Neste plano aproximado aparece, ao fundo, uma casa em construção, que até então tinha sido cuidadosamente evitada, já que a sua arquitetura desmascararia a pretensa da ação ocorrer no passado. Com a chegada da atriz, e depois da apresentação à equipa, comecei por explicar o que pretendia da senhora para este plano. Apenas precisava que ficasse imóvel a olhar na mesma direção que a sua versão mais jovem, e a única indicação que foi preciso dar para além dessa, foi a que dispusesse a boca de forma diferente, para poder condizer com o plano anterior, da sua versão mais jovem.



Figura 33 – Plano 9.2

O próximo plano, agora geral, tinha como ação a continuação da pose do plano anterior durante alguns segundos e posteriormente a deslocação em direção à árvore. Após ter isto explicado à senhora e ter marcações feitas para a deslocação, começamos por tentar gravar o plano com a senhora a começar a sua movimentação trinta segundos após dizermos o “ação”. A senhora não percebeu a indicação e começou a andar logo quando começamos a gravar, sendo que tentamos novamente, e novamente começou a andar mal começamos a ação. Por vermos o tempo a passar e por sabermos que ainda tínhamos mais um plano para gravar, tentamos acelerar o processo, alterando a metodologia para deixar que a senhora ficasse parada e depois um membro da equipa indicaria a sua movimentação. Este método ainda foi menos frutífero já que, a senhora, quando alguém a avisava que era a altura correta para acelerar, exaltava-se e deslocava-se de forma muito imediata, como se tivesse de fugir dali ao invés de deambular pelo campo. Tentamos ainda mais uma ou duas vezes intercaladas com indicações, com o mesmo nível de sucesso que anteriormente. Agora, finalmente, decidimos que o melhor a fazer seria gravar sem que ninguém dissesse o “ação”, deixamos a senhora no lugar e disse que ela poderia arrancar quando quisesse e que iríamos fazer o movimento várias vezes no mesmo plano. Desta vez, sem qualquer intervenção de qualquer membro da equipa, correu muito melhor do que as vezes anterior, tanto o arranque como o tempo de espera foram perfeitos.

Cena 10



Figura 34 – Plano 10.1

Já com pouco tempo de sol, e com um plano ainda por gravar, a lente foi trocada e começamos a gravar o plano seguinte, um plano de detalhe do pássaro de madeira a ser deixado no meio das flores daquele espaço. À senhora, agora sentada numa das caixas do material de fotografia, pedimos para que deixasse cair suavemente o pássaro no chão no decorrer da ação. Devido ao quão fechado era o plano, e pela proximidade da câmara ao corpo da senhora, tornou-se complicado que ela conseguisse chegar ao chão,

sendo que em muitos dos takes o pássaro foi deixado cair de muito alto e rolou para fora do plano ou então ficou virado de certa forma em que não se percebia que era o mesmo pássaro de antes. Se em outros planos deixávamos o plano andar, mesmo que a ação não decorresse como o esperado, na eventualidade de haver algo aproveitável; neste decidimos que teríamos de cortar mal o pássaro aterrasse de forma errada, sendo que apenas após cerca de vinte takes conseguimos um que ficasse bom. Deixamos o plano rolar durante mais alguns minutos para poder ter a opção de sobrepor os créditos à imagem, e, sem que tivéssemos dado por isso, durante este tempo o sol desceu para trás da montanha, escurecendo o plano.

De forma poética, este pôr do sol simbolizou então o fim das rodagens, mas não o fim do trabalho. Após uma pausa para congratulações, cumprimentos, agradecimentos e lanche, lá nos despedimos das atrizes e arrumamos o espaço e o material. Dois dos membros da equipa que ainda iam para o Porto nesse mesmo dia, despediram-se e seguiram viagem. O resto da equipa voltou para a Covilhã e, após deixarmos o material da universidade em casa para poder ser entregue na segunda-feira seguinte, eu e o diretor de fotografia deslocamo-nos até Santarém, para podermos entregar o material restante em Lisboa, no dia seguinte.

Pós-Produção: Envernizar a Escultura

Editing brought film to life by bringing life to film.

—Edward Dmytryk, *On Film Editing*

5.1 - Montagem de Imagem

Para a montagem - por também ser uma das tarefas sob a minha alçada - achei por bem deixar passar um tempo considerável entre o fim das rodagens e o início da edição, para conseguir criar um certo grau de abstração do material quando o revisse. Passadas duas semanas, peguei no material e revi-o por completo, seguindo-me pelas folhas de anotação e fazendo revisões às mesmas. Organizei os ficheiros, tanto de imagem como de som, em pastas para cada cena. Decidi que a metodologia que fazia mais sentido para este projeto, seria a de criar uma *timeline* individual para cada cena, onde pudesse ter várias versões de montagem, sem ter de alterar a *timeline* principal, onde ficaria a curta-metragem na sua totalidade. Comecei por preparar os ficheiros com o *LUT* da *ARRI* para poder montar, visualizando os brutos com uma coloração mais próxima da final, e adicionei o *output blanking* para o *aspect ratio* pretendido de 1.66 (previamente discutido com o diretor de fotografia, que escolheu as lentes já com este *aspect ratio* em mente). Por saber que haveria muitas cenas onde o som teria de ser estendido de planos anteriores ou adicionado posteriormente, decidi que o melhor a fazer seria sincronizar o som à medida que montava o filme, ao invés de sincronizar individualmente todos os planos.

Numa primeira passagem da montagem, apenas foram adicionadas as cenas pela ordem que apareciam no guião, sem divergir muito da narrativa original.

Para a primeira cena, constituída apenas por um plano, a ideia inicial era de o deixar na totalidade, em que o pai e o filho já se encontram na rua, e a mãe e a filha, passado algum tempo, saem de dentro de casa com a comida. A maior dificuldade inicial prendia-se com perceber onde acabar o plano, e, após várias tentativas, o corte acabou por ser no momento em que apenas o filho não está a olhar para o horizonte, de alguma forma, demonstrando a sua desconexão com o resto da família.

A segunda cena demonstrou ser a mais difícil em termos de montagem, pela falta de tempo e de opções. A cena inicia-se com o plano geral onde apenas vemos a ovelha a pastar e Maria sentada a acompanhá-la até que chega o irmão a correr. Como no momento das rodagens, não pudemos deixar que o rapaz corresse até à ovelha, a solução foi de cortar a meio da corrida e deixar que apenas o som demonstrasse o resto

do movimento até ele chegar ao animal, que agora estava enquadrado num plano muito mais aproximado, até, eventualmente, fugir. Esta fuga teve de ser ligeiramente acelerada para parecer mesmo que o animal tinha sido importunado. Passado algum tempo neste plano (já que o corte muito mais cedo não fazia sentido narrativamente, porque não foi gravado o momento exatamente após o empurrão) passamos para a reação do jovem, que sorri para a irmã, feliz com o que tinha feito. Numa análise póstuma relativamente às gravações, apercebi-me que antes deste plano de reação, fazia sentido ter um plano da ovelha em movimento, para que o ritmo da ação fosse mais natural e para que fosse mais fácil compreender o que tinha acontecido. Agora, após a reação do rapaz, veio a reação contrária da irmã, descontente com o que o irmão tinha feito e apenas comunicando com o olhar que ele devia remendar a situação. Voltamos ao plano do irmão, que compreende o erro que cometeu e parte em busca da ovelha. Voltamos para o plano da irmã, onde Manuel passa por trás dela e ela apenas o observa, deixando que ela perca o irmão de vista e volte a olhar para a frente antes de cortar para cena seguinte.

A terceira cena, tal como a primeira, foi de edição muito mais simples, por conter apenas um plano onde o jovem deambula a caminho das árvores. No início, começamos com o rapaz ainda fora de ecrã, pelo que apenas se ouvem os passos dele, até que entra em plano, percorre o seu caminho e desaparece pelo meio das árvores. O corte do plano para a cena seguinte é feito após se deixar de ver o jovem por completo.

A quarta cena foi a que sofreu iterações mais díspares entre si. Numa primeira versão a sequência seguida foi a planeada inicialmente, onde vemos Maria a entrar em plano, a se sentar e esperar pelo irmão, a olhar uma flor longamente, a pô-la na orelha e a se levantar novamente e abandonar o espaço em direção a casa. A cena, nesta primeira versão tinha cerca de seis minutos, e mesmo assim o tempo da cena não dava a entender uma passagem de tempo narrativo de várias horas, como era a intenção inicial. Com as intenções claras de encurtar o tempo da cena e estender o tempo narrativo na mente dos espectadores, decidi que seria necessário cortar a chegada ao espaço, para que o tempo passado em espera apenas viva no consciente do espectador em vez de ter de ser visionado. Agora surge outro problema, o corte da cena anterior para a rapariga sentada não funciona bem, porque indica ao espectador que Maria não fez mais nada desde que o irmão saiu do pé dela, já que este plano geral é demasiado parecido ao plano final da segunda cena. A solução final, foi de passar logo para o plano de detalhe da flor, e apenas demonstrar o tempo de espera pela alteração da iluminação, sem ser completamente compreensível o que Maria fez no entretanto, mas não direcionando o espectador a pensar nisso. Entre o plano mais aproximado de Maria

e o plano de saída, foi ainda adicionado um plano das árvores para estender o tempo narrativo, demonstrar o horário, e não cortar entre dois planos onde a única diferença é a escala. Após o plano das árvores, passamos então para o plano geral onde Maria sai de enquadramento, dando a cena por finalizada.

A quinta cena conta com apenas dois planos, o primeiro de detalhe do pássaro, e o geral onde decorre a ação da chegada da filha, da mãe a oferecer o seu lenço para protegê-la do frio noturno e posteriormente a sua partida, acompanhada pelo pai. A primeira coisa que fiz ao montar esta cena foi procurar um movimento do pai comum a ambas as escalas, no qual fizesse sentido cortar do plano aproximado para o plano geral, e este momento revelou-se ser quando o pai sopra a serragem, sendo que o som do sopro reforça a continuidade entre os dois planos. Como o plano de detalhe foi gravado de forma sequencial e com uma direção contínua, a forma de definir o início do plano foi contrária ao que costuma ser. Desta vez, encontrei o momento do sopro para ter o corte para o plano seguinte, andei para trás até ter a certeza que tinha tempo suficiente de plano e até encontrar um momento onde a ação fosse mais suave para iniciar a cena. A decisão de onde cortar o plano final teve apenas a ver com deixar finalizar a ação, deixar um tempo curto para que a ação seja absorvida pelo espectador e depois cortar para a cena seguinte.

A sexta cena, tal como planeada, foi a que permitiu mais liberdade e mais experimentação tanto nos cortes como na sonorização, tendo como principais objetivos demonstrar preocupação, movimentação e urgência por parte das duas personagens que procuravam a criança e mostrar que a escuridão da noite atrasa e confunde ainda mais o pai e a filha. A maneira de montar esta cena foi diferente das anteriores, isolei primeiro todos os momentos onde as personagens entram e saem de plano de forma a poder dispô-los à minha maneira posteriormente. Encontrei momentos de corte nos planos sem entradas e saídas e isolei também estes momentos. Agora, a maneira de montar funcionava muito mais como uma colagem abstrata, onde tinha vários recortes temporais e apenas tinha de perceber qual a melhor forma de os dispor, sem precisar de seguir qualquer convenção temporal narrativa. Decidi intercalar os planos de passagens com os planos em que corto com a personagem em ecrã e decidi quanto tempo faria sentido deixar o ecrã a preto entre cada plano. Depois de algumas iterações, e com a ordem já definida, ajustei os tempos a preto e o momento exato dos cortes. O plano final da cena, mais sóbrio que os anteriores, foi cortado de forma mais convencional e em concordância com os anteriores, onde foi deixado um tempo antes das personagens entrarem no plano e na saída, optei por um *fade-out* por a cena seguinte ser matinal e esta ser noturna, de forma a mimar a escuridão gradual aquando do fechar de olhos.

A sétima cena tem apenas quatro planos: um plano de detalhe do jovem encostado a dormir no sopé da árvore; um plano de detalhe do olho dele ao acordar; o plano geral da chegada do pai e da filha e o plano mais aproximado da filha com a sua reação à violência. O plano geral serve como introdução à cena, revelando o espaço e a situação, e serve ainda para nos distanciar dos planos muito mais escuros da cena anterior e preparar a ação que se segue. Assim, fica em ecrã alguns segundos até cortar para o plano que inicialmente aparenta ser apenas um plano da paisagem até a chegada dos familiares. Aqui, a ação torna-se mais rápida fazendo sentido cortar para um plano novo sempre que espectador precise de ver algo para ser informado do que está a acontecer. Para isso, mal o pai se apercebe da localização do filho, voltamos novamente para o olhar da criança que acaba de acordar com o barulho da chegada dos familiares. Alternamos novamente para o plano do pai, para que se veja tanto o seu cinto a ser retirado, como Maria a virar para o lado para não ver a violência, e, finalizadas estas duas ações, voltamos para o plano do filho, a confirmar que ainda não estava completamente certo do que lhe viria a acontecer depois. Agora finalizo com o plano de Maria, cabisbaixa, a reagir à violência que está a acontecer fora de ecrã.

A oitava e a nona cena foram planeadas em conjunto, sendo que a montagem de uma dependia imenso da outra. A ideia inicial de fazer um match-cut entre os planos de Maria jovem e Maria idosa foi tentado sem grande sucesso. Assim, a única solução que, na altura, fez sentido com o material que tínhamos, foi a de usar o plano geral de Maria para cortar entre os dois planos mais aproximados. Os planos que são usados nesta elipse temporal criaram então um paralelismo claro, mas não tão direto como o planeado, em vez de cortar de um plano médio para um plano médio, cortamos de uma sequência de plano médio e plano geral, para uma sequência de plano médio e plano geral. O tempo de cada plano é também mais ou menos igual entre si, oferecendo ainda mais apoio a esta coesão de ideias entre as duas cenas.

Enquanto no guião a nona e a décima cena eram dois momentos narrativos claramente distintos, agora na montagem acabaram por ser anexados um ao outro e a distinção que é feita, é apenas porque assim o foi definido durante as gravações. O fim da nona cena conta com o deslocamento de Maria idosa, ditando uma clausura para o remorso que esta memória de infância lhe causa. O plano seguinte, onde deixa cair o pássaro que o pai esculpia na sua infância só colmata este pensamento. A única dificuldade de montagem nesta cena prendeu-se com o decidir entre deixar que o plano se estendesse e sobrepor os créditos aqui, ou cortar e deixar os créditos em preto. Apesar do momento poético do sol se ter posto enquanto gravávamos este último plano, a decisão de cortar o plano foi a mais sensata, primeiro porque o corte para preto marca

claramente o fim da narrativa; e segundo, porque a imagem final tem demasiada informação visual, e a sobreposição de texto faria com que fosse difícil compreender o que estava escrito.

Assim, e após algum tempo, muitas revisões e iterações, dei por concluído este primeiro corte, e passei então para uma segunda fase da montagem, onde seria necessário olhar o filme de forma mais geral, e subtrair ou acrescentar coisas que se apresentassem necessárias à narrativa. A primeira das quais prendia-se com não fazer sentido que perto de um terço do tempo do filme fosse dedicado a um plano introdutório da família e do espaço, já que a informação que é passada ao longo do plano é sempre a mesma, não justificando a sua extensão. Decidi que o plano teria de ser encurtado, e para isso, o filme começaria já com a ação a decorrer, onde a família já estaria toda a comer. Foram assim retirados três minutos à curta-metragem. A outra adição a esta cena foi um zoom muito lento à casa e aos personagens, que apesar de quase não ser notório, adiciona alguma dinâmica ao plano, e, figurativamente, aproxima a ação aos espectadores.



Figura 35 – Diferença de enquadramento no início e no fim do plano 1.1

Na segunda cena, a maior alteração teve a ver com o reenquadramento dos dois planos aproximados das crianças, já que os seus olhares pareciam não se cruzar. O rapaz, enquadrado a meio do plano olhava para baixo e a rapariga enquadrada também a meio do plano, olhava para cima, dando a parecer que estavam focados em coisas diferentes, em vez de um no outro.



Figura 36 – Pré reenquadramento dos planos 2.2 e 2.3



Figura 37 – Pós reenquadramento dos planos 2.2 e 2.3

Para a terceira cena, tal como na primeira, voltei a adicionar um zoom lento ao plano da mesma tipologia, um plano geral onde o único movimento é o da personagem.



Figura 38 – Diferença de enquadramento no início e no fim do plano 3.1

A quarta cena, nesta fase do projeto, precisava de muito balanço de cor, já que a ordem dos planos na montagem não foi a mesma da de gravação, gravação esta que ocorreu antes do ocaso, onde a variação de luz é muito mais rápida do que no resto do dia. A inconstância luminosa impedia, de certo modo, a continuidade da cena. Sem ter as capacidades técnicas para resolver o problema por completo, mas também sabendo que o processo de correção de cor pertence a uma fase posterior, apenas ajustei o necessário até conseguir perceber que os cortes, como estavam, funcionavam.

Na quinta e sexta cenas, experimentei ainda algo que tinha sido idealizado como possibilidade durante a conceção do projeto: as cenas noturnas serem a preto e branco.

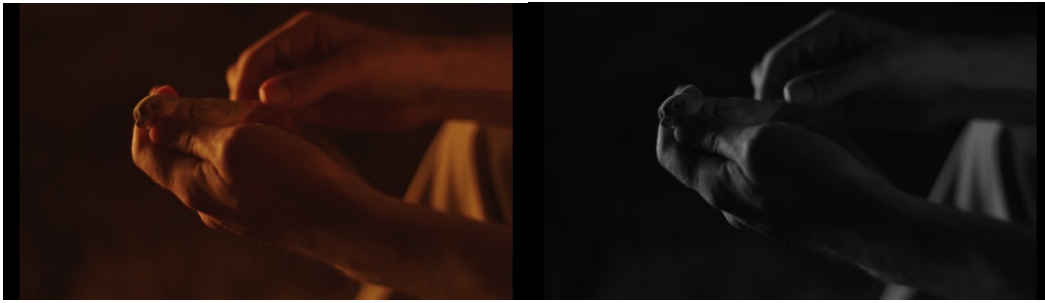


Figura 39 – Pré e pós ajuste para preto e branco do plano 5.1

Esta opção foi discutida com o diretor de fotografia antes das gravações, e, durante as mesmas, tínhamos dois perfis de cor nos monitores para podermos verificar ambas as hipóteses, sendo que já na altura o preto e branco agradou-nos imenso esteticamente. Narrativamente, faz também sentido por várias razões, a primeira, mais abrangente, é que todo o filme até à cena final é representação de uma memória, e as memórias, por serem falíveis, podem ser alteradas e muitas vezes são exponenciadas para além da verdade. O preto e branco torna-se assim uma forma de enaltecer os sentimentos daquela noite, direcionando o espectador para sentir com os personagens a incerteza e a tensão do momento. A segunda razão, estética, tem a ver com a perceção ocular humana, que prima muito mais o contraste do que a coloração, auxiliando assim a que pudesse absolver as partes mais escuras do plano de qualquer matiz, tornando a transição dos mesmos para o preto absoluto muito menos perceptível. A outra única adição à quinta cena foi o zoom do plano geral, tal como na primeira cena, pelas mesmas razões e porque o cenário é o mesmo, criando ainda uma maior coesão estética.

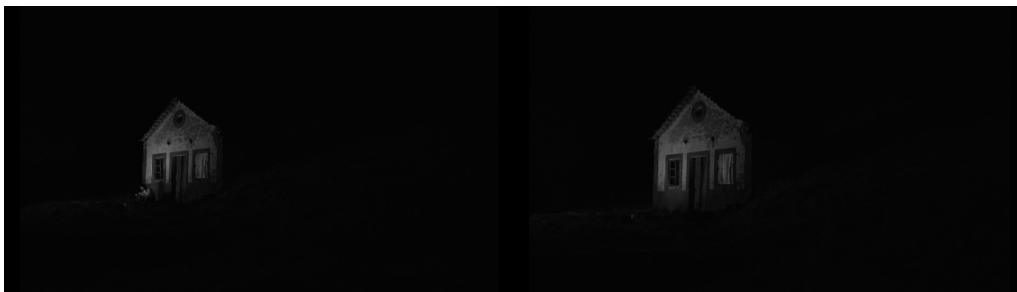


Figura 40 – Diferença de enquadramento no início e no fim do plano 5.2

Na sexta cena tentei ainda criar uma espécie de arrastamento da imagem, inspirado pela curta-metragem *Pas de Deux* (1968) de Norman McLaren, para ajudar a ilustrar a confusão das personagens, tanto espacial como temporal. Apesar desta técnica ter ficado muito interessante do ponto de vista estético, distanciava-se em demasia da ideia global do resto da curta, pelo que foi abandonada. O tempo gasto com esta

experimentação, não foi de todo mal gasto, sendo que servirá certamente para projeto futuros aos quais se adequa.



Figura 41 – Pré e pós arrastamento de imagem no plano 6.1C

Para a oitava e nona cenas, foi-me recomendado por membros da equipa, tentar intercalar novamente os planos aproximados de Maria jovem e Maria idosa, apenas espelhando o plano mais aproximado de Maria idosa. Agora, os planos já colavam melhor, e a intercalação dos planos das duas cenas auxilia a que se perceba que são dois momentos de uma mesma vida, aproveitando-se do paralelismo nas imagens.



Figura 42 – Sequência alternada dos planos das cenas 8 e 9

Numa terceira passagem, e após consultar vários pares, a segunda cena voltou a ver os seus timings de corte ajustados, dois dos planos da sexta cena foram movidos para antes da quinta cena, porque a atuação da jovem na quarta cena não indicava qualquer urgência relativamente ao atraso do irmão. A passagem para a ação da chegada a casa imediatamente após a saída do espaço anterior não criava a tensão que seria de esperar na cena da casa, sendo que os dois planos da filha a procurar sozinha auxiliam a que o espectador primeiro sinta confusão e depois se aperceba melhor o que se está a passar.

O único plano da terceira cena foi ainda espelhado para que a saída do Manel da cena anterior e a entrada nesta tenham a mesma direção. Por consequência o último plano da sexta cena foi também espelhado para ser consistente com este plano, porque apesar de não ser assim tão claro, ambos os planos são no mesmo lugar. Todas as restantes cenas acabaram por não sofrer alterações profundas após a primeira passagem na montagem, sendo apenas aprimorados certos timings de corte.

5.2 - Montagem de Som

Com a montagem de imagem finalizada, por não ter completa certeza em que direção queria levar a pós-produção de som, passei por um processo de experimentação individual, onde testei várias opções sonoras, antes de delegar o trabalho para a pessoa responsável. Para a maioria das cenas, o que fazia mais sentido para mim era que o som fosse uma representação clara do ponto fulcral da ação. No caso da primeira cena, apenas queria que fosse uma representação do espaço e da calma do campo, evitando dar ênfase aos movimentos das personagens e aos sons das suas ações, especificamente o mastigar. O som nesta cena representava não exatamente o que víamos em ecrã, mas sim a sua adjacência e o que representa. Por contrapartida, o som das restantes cenas, excluindo a quinta, a sexta e a sétima, têm com objetivo mostrar exatamente o que se passa, daí dar muito mais ênfase aos passos, aos movimentos das personagens e à interação do vento com o ambiente. O som das cenas noturnas (quinta e sexta) foi ao encontro do que tinha sido pensado aquando da montagem da imagem. Comecei por idealizar quais os sons mais importantes para conseguir passar para o espectador as emoções que queria para cena. As emoções principais que caracterizam a cena são a confusão, a urgência e a incerteza, sendo que me aproveitei do bater do coração para representá-las. Cortei ainda por completo o som direto gravado, recreando apenas o som da fogueira, tanto para criar distância do diegético, levando o som para um lugar mais característico da mente, como para que a fogueira fosse um auxiliar na representação das emoções, pela sua inconstância e imprevisibilidade. Por fim, a outra cena que se distanciou mais do som direto foi a cena climática, onde o filho é vítima da tormenta do pai, onde eu queria que o som mutasse desde a ambiência até ser apenas o que está dentro da cabeça da jovem, que está em ecrã a processar o que se passa. Para isso, a ambiência foi retirada gradualmente até deixar por completo o panorama sonoro, deixando apenas o som das pancadas no filho, com imensa reverberação, com a intenção de dar a entender que aquele som ainda hoje ecoa na memória da Maria.

Tendo tudo isto testado, era altura de passar agora o projeto para o diretor de som, que ajustaria e enalteceria todas as ideias que eu tinha testado até agora. Vimos esta versão da curta-metragem, sendo que, pela primeira vez, recebi as reações e opiniões de alguém que não tinha estado assim tão envolvido no processo até então. Esta conversa (que ocorreu antes da terceira passagem da montagem) serviu para perceber que algumas das ideias que me pareciam claramente explícitas, não o eram, e que alguma coisa teria de ser feita para as resolver. O filme não estava tão inteligível como eu achava, sendo que é especialmente difícil compreender o que realmente se está a passar

nas cenas noturnas. Havia duas soluções possíveis para este problema: repensar a cena em que a filha está à espera do irmão para indicar o que se passará depois; ou ser mais explícito durante a cena noturna e adicionar chamamentos por parte do pai. Decidimos pela segunda, para que a percepção total do que se tinha passado, seja tida apenas mais tarde na narrativa, imbuindo as cenas anteriores de maior mistério e incerteza. Por outro lado, a solução de deixar apenas o som das pancadas na cena onde o filho é descoberto, foi vista pelo diretor de som como dar ao espectador informação desnecessária. Era preferível que não se ouvisse nada, e apenas deixássemos essa “imagem sonora” à mercê do espectador. Apesar de concordar por completo, já havia testado deixar o som completamente vazio nesse momento, e não tinha gostado do resultado por achar que a ambiguidade da inexistência de som podia levar o espectador a achar que este momento era um momento de relaxamento para a personagem, ou um momento completamente bloqueado da sua memória futura. Decidimos então por um intermédio, onde foi adicionado um som harmónico sustido, que apenas adiciona tensão e força o espectador a distanciar-se da ideia de relaxamento. Este som estende-se ainda até às duas cenas seguintes, criando uma ligação clara entre o momento de violência, a sua reflexão no dia seguinte, e a memória relembrada várias décadas depois. Na ponta final do último plano do filme (e estendendo-se por cima dos créditos), foi ainda adicionada a recolha de uma música cantada pela minha bisavó, que conecta o espectador com a realidade desta narrativa.

5.3 - Correção de Cor

Neste processo de finalização da pós-produção, seguiu-se a fase da correção de cor. O objetivo para este processo era que cada plano se tornasse o mais natural possível, uma representação quase-exata da realidade, excetuando as cenas noturnas a preto e branco. Para isso partimos do perfil de cor ARRI LogC e finalizamos com o espaço de cor Rec709, sendo que todas as alterações foram feitas no espaço de cor Davinci Wide Gamut.

Todo o processo foi relativamente fácil, devido à preparação da fotografia que assegurou que tanto o posicionamento solar com o horário necessário para cada cena fosse o ideal.

Para a primeira cena, apenas o céu foi escurecido ligeiramente e o resto do plano não teve qualquer alteração.

Para a segunda cena, todos os planos foram inalterados exceto o *single* de Maria, que tinha a face demasiado escura e apresentava ainda uma tonalidade demasiado avermelhada.



Figura 43 – Correção de cor da face de Maria no plano 2.3

À terceira cena apenas foi adicionado o efeito *halation* de forma muito moderada, apenas reforçando a luz que transluzia através das plantas.

A quarta cena, gravada após o por do sol, e sem seguir a sequência narrativa, acabou por ter de sofrer algumas correções de forma a equilibrar a iluminação dos planos, fazendo com que a sequência seja verosímil.

As duas cenas seguintes, quinta e sexta, foram as cenas em que a correção foi mais demorada. A extensão do trabalho deveu-se, primeiro na transformação de algo gravado a cores para preto e branco e depois, à necessidade de conseguir tornar o fundo

completamente negro, evitando ao mesmo tempo que as personagens perdessem qualquer detalhe nos pontos mais escuros das suas figuras.

A sétima cena contou com um trabalho especial, sendo que foi gravada durante a tarde e pretendia retratar o horário logo após o nascer do sol. Para isso, a tonalidade foi direcionada dos azuis para os amarelos e a saturação e luminosidade foram ajustadas.



Figura 44 – Ajuste de Temperatura e Luminosidade no plano 7.2

Para as restantes cenas, as únicas alterações foram feitas apenas com o intuito de torná-las condizentes umas com as outras, tal como havia sido feito na quarta cena. O plano final contou ainda com a adição de um ligeiro desfoque radial para que o foco da imagem fosse ainda mais direcionado para o pássaro de madeira.

Conclusão

Candor é o culminar de cinco anos de aprendizagem em cinema e sobre cinema, e tanto a curta-metragem como este relatório que a acompanha pretendem ser representações claras, pelo menos para mim, do que foram dois passos educativos frutíferos. Se à altura da conclusão de *Arrepsia* me encontrava insatisfeito com o produto final e em mim cresciam dúvidas sobre um futuro no meio, *Candor* veio atenuá-las de tal forma que hoje em dia são apenas resquícios de um eu passado, que apenas reside no subconsciente para garantir que a consciência nunca mais o deixa retomar ribalta.

A curta-metragem e o relatório (cada um da forma que o seu meio físico permite) pretenderam complementarmente responder às perguntas:

- Através da metodologia projectual, de que forma podemos representar cinematograficamente uma memória do outro?
- De que forma podemos adaptar o conto oral para cinema sem o uso de diálogos?

Através do estudo da relação da memória com o cinema, foi possível compreender que ambos apresentam traços comuns, quer seja nas suas componentes visuais, narrativas ou sonoras. A sua relação na história do cinema é densa, e a memória é muitas vezes representada, principalmente quando se tratam de memórias coletivas. Tanto a memória é possível de ser representada no cinema, como o cinema é capaz de alterar a memória, quer seja quando se revela um suporte físico para a mesma, quer seja quando influencia e altera memórias passadas através de novos pontos de vista, ou quando é criador de novos pensamentos e conseqüentemente novas memórias.

Torna-se então claro que a representação de uma memória pode ser variada no que toca ao estilo e à forma (e ainda está sujeita às interpretações individuais e conseqüente influência de todos os integrantes da equipa de rodagens) mas, não obstante, apenas pode ser feita através da sua devida catalogação e interpretação. No caso deste projeto, foi decidido que se seguisse a narrativa fidedignamente ao que é lembrado, não adicionando nem retirando momentos de forma a embelezar e dramatizar a narrativa, mantendo ainda o ritmo lento comum à forma de vida da altura, menos afetada pelos estímulos constantes. Foram ainda procurados os *décors*, estilo de personagens e guarda-roupa mais apropriados à época e contexto, apenas adaptando e alterando o que o orçamento não permitia.

No estudo da adaptação para cinema, apesar da prevalência clara da investigação sobre a relação entre a literatura e o cinema, foi possível perceber e transpor conceitos que se aplicam também a adaptações que partem de outros meios e de outras ontologias dentro dos mesmos meios. É ainda claro que qualquer adaptação é inerentemente objeto de alteração, influenciada por quem a promoveu e o seu contexto e vivências, quer seja essa a intenção ou não. É também relevante lembrar que muitos dos primeiros estudiosos da adaptação para cinema têm a sua origem nos estudos literários, e que esta característica, auxiliada pelas diferentes dificuldades de produção de um meio literário e de um meio audiovisual auxiliaram a que fosse assumida uma superioridade das obras originais sobre as adaptações. Assim surgiu um pragmatismo na crítica e na investigação baseado na fidelidade, que julgava as adaptações através do quão próximas eram às obras originais, descorando qualquer tipo de impedimento criado pelas diferentes características dos meios (e também menosprezando as vantagens dos meios para os quais a obra foi adaptada). Em contrapartida, a intertextualidade pretende por em parêntese e diálogo a obra original com a obra segunda, e ainda todos os textos e paratextos que as circundam, discursando ainda sobre valências, relações e possibilidades dos variados meios.

Quanto à adaptação do conto oral sem o uso de diálogos, torna-se então fulcral lembrar que o conto oral é na maioria das vezes parabólico, tendo como intenção passar algum ensinamento moral. Assim, apesar de ser referente a um momento específico e claro, é na maioria das vezes apresentado sem os diálogos, ou com os mesmos simplificados, para que o ouvinte se possa identificar e ver-se representado no que foi dito. Este é também o caso da narrativa que me foi contada pela minha bisavó, onde, excetuando algumas exaltações e chamamentos pelo animal, mais nenhum diálogo foi proferido. Na curta-metragem, as emoções e informação que normalmente seriam demonstradas através do diálogo foram tentativamente demonstradas através de expressões faciais e corporais, através da *mise-en-scène* ou através da construção sonora, quer diegética, quer extra-diegética.

Quanto à concessão do filme, demonstraram-se ainda complicados alguns aspetos que ainda não se tinham revelado em projetos anteriores, e, as aprendizagens que deles resultaram, serão inegavelmente fulcrais em filmes futuros. Começando pela pré-produção, tornou-se claro que um projeto ficcional como o que se pretendia precisa de constar com mais do que uma pessoa nas fases iniciais, principalmente para que não haja sobrecarga de tarefas e para que a segmentação de trabalho permita maior foco nas tarefas em questão, quer sejam elas de produção ou realização. Ficou também claro que, mesmo com a intenção clara de preparar todo o filme para que pudesse ser

realizado com baixo-orçamento, uma ficção precisa sempre de fundos substanciais para que se consigam garantir as condições de trabalho necessárias, que certamente se manifestam nos filmes. Apesar de não poder dizer que tenha sido impeditiva do sucesso do filme, a experiência de trabalhar com crianças e animais foi ainda motivo de alerta, reforçando em mim que a constante cautela promovida pelos trabalhadores do audiovisual quanto a este tema não pode ser posta em causa. Acredito ainda que tive imensa sorte, tanto no que toca às crianças com que trabalhei como com o animal. Por fim, na pós-produção, a maior das dificuldades surgiu devido aos constrangimentos da distância e do tempo, sendo que qualquer iteração que dependesse do contacto entre mim e a pessoa responsável pela pós-produção de som significava um atraso significativo no desenvolvimento do projeto.

Se a palavra *Candor* carrega em si o significado daquilo que é inocente e ingénuo, a curta-metragem homónima representa por sua vez o ultrapassar deste mesmo apanágio, no que ao meu processo universitário se refere. *Candor* simboliza assim o culminar de uma fase de maturação e evolução pessoal a nível cultural, social, laboral e acima de tudo, criativo. Se todo o processo de desenvolvimento do filme e conseguinte relatório foi exaustivo, foi na mesma medida gratificante pelo que adensou em mim como cineasta e como estudioso do cinema e dos seus processos de criação. Desta diligência, surgiu para além de um filme com o qual me revejo, a perpetuação de uma memória de uma pessoa que provavelmente terá a sua *segunda morte* (Yalom, 2013) ainda neste século.

Sinto que consegui devolver vida a alguém que tanto zelou e zela pela minha.

Link para o visionamento da curta-metragem : https://bit.ly/Candor_screener

Palavra-Passe: UBIcinema2024

Bibliografia

- Andrew, D. (1984). *Concepts in Film Theory*. New York: Oxford University Press.
- Benjamin, W. (2007). On Some Motifs in Baudelaire. In W. Benjamin, *Illuminations* (p. 186). Nova Iorque: Schocken Books.
- Bessa-Luís, A. (1991). *Vale Abraão*. Lisboa: Guimarães Editores.
- Bluestone, G. (1957). *Novels into Film*. Baltimore: Johns Hopkins University Press.
- Burgin, V. (2004). *The Remembered Film*. London: Reaktion Books.
- Bushati, A. (2018). Children and Cinema: Moving Images of Childhood. *European Journal of Multidisciplinary Studies*, vol.3 issue 3, 34-39.
- Cardwell, S. (2002). *Adaptation revisited: Television and the classic novel*. Manchester: Manchester University Press.
- Dawson, R. (1976). *The Selfish Gene*. Nova Iorque: Oxford University Press.
- Dick, P. K. (1968). *Do Androids Dream of Electric Sheep?* London: Orion.
- Draaisma, D. (2000). *Metaphors of Memory: A history of Ideas About The Mind*. Cambridge: Cambridge University Press.
- Erll, A. (2011). Media and Memory. In *Memory and Culture* (pp. 113–143). London: Palgrave Macmillan Memory Studies.
- Flaubert, G. (1886). *Madame Bovary*. London: Vizetelly & Company.
- Freud, S. (1899). Screen Memories. *Mschr. Psychiat. Neurol.*, 6 (3), 215-230.
- Genette, G. (1982). *Palimpsestes: La Littérature au second degré*. Paris: Seuil.
- Hattner, Á. (2013). Literatura, Cinema e outras Arquiteturas Textuais: Algumas observações sobre teorias da adaptação. *Itinerários, Araraquara*, n. 36, 35-44.
- Hurkman, A. V. (2014). *Color Correction Handbook: Processional Techniques for*. Peachpit Press.
- Hutcheon, L. (2006). *A Theory of Adaptation*. Nova Iorque: Routledge, Taylor and Francis Group.
- Júnior, E. P. (2021). Memories from the Darkness in the Films of Pedro Costa and Affonso Uchôa. *Comparative Cinema*, vol 9, no. 17, pp. 38-56.
- Keeley, T. (2017). A Phenomenological Approach to the Later Films of Terrence. *Arts & Sciences Electronic Theses and Dissertations*. Washington University .
- Khun, A. (1995). *Family Secrets: Acts of Memory and Imagination*. London: Verso.

- Kiss, A. L. (2015). Reflections on the Creativity of Non-Actors Under Restrictive Direction. *Spectator*, Vol. 35.2, 27-36.
- Landsberg, A. (1995). Prosthetic Memory: Total Recall and Blade Runner. In e. M. Burrows, *Cyberspace/Cyberbodies/Cyberpunk: Cultures of Technological Embodiment*. Londres: Sage.
- Leitch, T. (2007). *Film Adaptation and Its Discontents*. Baltimore: Johns Hopkins University Press.
- Lury, C. (1998). *Prosthetic Culture: Photography, memory and identity*. Nova Iorque: Routledge.
- Mascelli, J. V. (1965). *The Five C's of Cinematography*. Beverly Hills: Silman-James Press.
- Metz, C. (1974). *Language and Cinema*. Haia: Mouton & Co. N. V.
- Miranda, L. (2022, Maio 23). *Haverá Sangue – Os Solos Viscosos*. Retrieved from Cinema Sétima Arte: <https://www.cinema7arte.com/havera-sangue-os-solos-viscosos/>
- Mulvey, L. (1975). Visual Pleasure and Narrative Cinema . *Screen*, Vol.16, Issue 3, 6-18.
- O'Neill, M. (2007). Ephemeral Art: Mourning and Loss. (*Doctoral dissertation*). Loughborough University.
- Platão. (1921). *Plato in Twelve Volumes, Vol 12, traduzido por Harold N. Fowler*. London: Harvard University Press.
- Radstone, S. (2010). Cinema and Memory. Em S. Radstone, & B. Sschwarz, *Memory: Histories, Theories, Debates* (pp. 325-342). Nova Iorque: Fordham University Press.
- Shevchenko, O. (2017). Memory and Photography: An Introduction. In O. Shevchenko, *Double Exposure: Memory and Photography* (p. 2). Nova Iorque: Routledge.
- Stam, R. (2000). Beyond Fidelity: The Dialogics of Adaptation. In J. Naremore, *Film Adaptation*. New Brunswick: Rutgers.
- Tarkovsky, A. (1987). *Sculpting in Time: Reflections on the Cinema*. Austin: University of Texas Press.
- Wagner, G. (1975). *The Novel and the Cinema*. New Jersey: Fairleigh Dickinson University Press.
- Yalom, I. D. (2013). *Love's Executioner and Other Tales of Psychotherapy*. Reino Unido: Penguin Books Limited.

Filmografia

A Árvore (2018) de André Gil Mata
A Brighter Summer Day (1991) de Edward Yang
A Ghost Story (2017) de David Lowery
All About Eve (1950) de Joseph L. Mankiewicz
Altas Cidades de Ossadas (2017) de João Salaviza
Ascensão (2016) de Pedro Peralta
Atlantiques (2009) de Mati Diop
Barbie (2023) de Greta Gerwig
Blade Runner (1982) de Riddley Scott
Casa de Lava (1994) de Pedro Costa
Distant Voices, Still Lives (1988) de Terence Davies
Hidden Life (2019) de Terrence Malick
Hiroshima Mon Amour (1959) de Alan Resnais
Keep that Dream Burning (2017) de Rainer Kohlberger
Lá Fora as Laranjas estão a Nascer (2019) de Nevena Desivojevic
La Terra Trema (1948) de Luchino Visconti
Listen to Britain (1942) de Humphrey Jennings e Stuart McAllister
Mirror (1975) de Andrei Tarkovsky
News from Home (1976) de Chantal Akerman
Noite Perpétua (2020) de Pedro Peralta
O Movimento das Coisas (1985) de Fernanda Serra
Pas de Deux (1968) de Norman McLaren
Petit Maman (2021) de Celine Sciamma
Spell Reel (2017) de Filipa César
Talking Heads (1980) de Krzysztof Kieślowski
The Last of England (1988) de Derek Jarman
The Long Day Closes (1992) de Terence Davies
There Will Be Blood (2007) de Paul Thomas Anderson
Tomboy (2019) de Celine Sciamma
Trainspotting (1996) de Danny Boyle
Vale Abraão (1993) de Manoel de Oliveira
World of Glory (1991) de Roy Andersson
YI YI (2000) de Edward Yang
Zimna Wojna (2018) de Pawel Pawlikowski

Anexos

1. Ficha Técnica do Filme
2. Guião Literário
3. Guião com Referências Imagéticas

* TÍTULO [Candor](#)

* TÍTULO EM INGLÊS [Candour](#)

* ANO DE PRODUÇÃO [2024](#)

* DURAÇÃO (HH:MM:ss) [15:31](#)

* TIPO DE PROJETO [Curta-Metragem](#)

* GÉNERO [Ficção](#)

* SINOPSE DO FILME

Maria, nonagenária, relembra um dos momentos mais marcantes da sua infância. A alvorada e o crepúsculo da vida são distantes e opostos, mas os efeitos da primeira ainda são sentidos no segundo, 80 anos depois.

* SINOPSE DO FILME (em Inglês)

Maria, a nonagenarian, recalls one of the most remarkable moments of her childhood. The dawn and dusk of life are distant and opposite, but the effects of the former are still felt in the latter, 80 years later.

* FORMATO DE RODAGEM

1080 HD 4K OUTRO

* FORMATO DA IMAGEM/SCREEN FORMAT

4:3 16:9 2.35 OUTRO

* FICHEIRO DIGITAL

DCP PRORES H.264/5 OUTRO

* COR/P&B

COR PRETO & BRANCO AMBOS

* SOM

STEREO MONO 5.1

* LÍNGUA DAS LEGENDAS

* FORMATO DAS LEGENDAS

CARTAZ

TRAILER

EQUIPA TÉCNICA/ARTÍSTICA

- * **PRODUÇÃO** Francisco Ribeiro
- * **REALIZAÇÃO** Rodrigo Pinto
- * **GUIÃO** Rodrigo Pinto
- * **SOM** Lucas Cruz e Alessandro Lisboa
- * **MONTAGEM** Rodrigo Pinto
- * **FOTOGRAFIA** Rafael Pais
- * **DIREÇÃO DE ARTE** Ana Paula Junqueira

* **OUTROS CARGOS / CAST**

/

* **LICENCIATURA**

PROJETO 1

PROJETO 2

PROJETO FINAL

OUTROS/EXTRACURRICULAR

* **MESTRADO**

PROJETO FINAL

PROJETO DE CINEMA

OFICINA DE CINEMA

OUTROS/EXTRACURRICULAR

CANDOR

Escrito por

Rodrigo Ferreira Pinto

1 EXT. CASA DA FAMÍLIA - NOITE**1**

A noite é escura e fria.

1948, sentados no chão, encostados a dois troncos de madeira deitados na horizontal, e aconchegados pelo calor de uma fogueira estão: **Mãe**, 30 anos, mulher extremamente leve, morena e ademais bem composta e arranjada para as suas poucas posses; **Pai**, 35 anos, mais moreno ainda, homem magro e baixo, esculpido pelo labor, com a barba sempre feita e roupa sempre limpa; **Maria**, criança nos seus 13 anos, espelho completo da sua mãe na infância, tanto fisicamente como nos seus maneirismos; **Manuel**, 11 anos, apesar de não ser tal e qual o pai, nota-se que assim o vai ser no futuro, faltando as marcas do trabalho árduo; **Augusta**, 8 anos, se não fosse a diferença de 5 anos poderia ser confundida por gêmea de Maria; **José**, 4 anos, sentado no lugar mais próximo da mãe, vestido com roupa larga e remendada, claramente herdada do irmão mais velho, é de todos o que tem a pele mais suave e menos bronzeada por ser demasiado novo para trabalhar.

No chão está uma panela em cima de uma cozinheira a petróleo, já desligada.

Enquanto o Pai corta uma batata em quatro pedaços com a sua faca de bolso, Mãe retira os fios de uma maçaroca. Cada um dos filhos recebe uma das partes da batata e, por estar ainda quente, tanto Augusta como José têm alguma dificuldade em mantê-la nas mãos. Mãe acaba por segurar no pedaço de José para que o consiga comer. Quando Maria termina, devolve a casca ao Pai, que põe finalmente algo à boca. Todos os filhos passam entre si a maçaroca para dar uma dentada à vez. O que sobra é partilhado pelo Pai e Mãe.

Title Screen

---Candor---

2 EXT. CAMPO VERDE - TARDE**2**

O dia é solarengo.

Maria encontra-se deitada no chão de um campo aberto, verde e com poucas árvores em seu redor. Ao seu lado está **Branca**, uma cabrinha sobre a qual Maria foi instruída a trazer a pastar. Branca, calma, come a erva, até que, de rompante, Manuel aparece a correr e salta para cima da cabra. Branca assusta-se e foge apressada.

Maria senta-se e ambos fixam o olhar sobre a cabra. Manuel olha para Maria, satisfeito com o que acaba de fazer. Maria não lhe devolve o olhar.

Maria aponta com a cabeça na direção da Branca. Manuel, relutante, apreende e vai em busca da cabra. Maria observa Manuel até este desaparecer do seu horizonte.

MANUEL
(gritando ao longe,)
Branca!!

3 EXT. ENTRE AS ÁRVORES - FIM DE TARDE 3

O campo é agora mais denso, tanto na flora rasteira, como no número de árvores.

Manuel, com as mãos nos bolsos, caminha entre as árvores de forma morosa e descomprometida, assobiando e chamando por Branca.

4 EXT. CAMPO VERDE - FIM DE TARDE 4

O céu está cada vez mais escuro.

Um molhe de lenha considerável é deitado ao chão. É Maria que se encontra de volta ao mesmo lugar onde tinha visto o seu irmão pela última vez. Estafada da tarefa, olha em volta, senta-se e espera a chegada de Manuel.

Maria recolhe uma flor com ambas as mãos e observa-a longamente. Coloca-a na orelha.

Vemos o horizonte e nele o sol põe-se. Apenas a vegetação se move por influência do vento.

O céu abdicou finalmente de qualquer tom laranja e está agora repleto de azul escuro.

Vemos novamente Maria. Ainda sentada, olha em volta e ao sentir passar uma brisa de ar fresco, ajusta a saia para tapar mais as suas pernas. Maria pondera o que se estará a passar com Manuel e Branca.

Atrás de si, Maria houve o som de um galho a partir ao longe. Vira-se e vê apenas um corvo pousado numa árvore.

Levanta-se, agarra no molhe de lenha e começa a caminhar.

Vemos novamente o pássaro, agora mais aproximado.

5 EXT. CASA DA FAMÍLIA - NOITE 5

O Pai, sentado à entrada da casa, esculpe, com a sua faca de bolso, um pássaro em madeira.

Vemos agora a casa da família ao longe, completamente destacada do seu redor pelo escuro da noite. Maria chega com o molhe de lenha perto do pai, pousa-o e, num misto de cansaço, choro e confusão, procede a explicar (sem que se oiça) que a Branca e o Manuel estão desaparecidos. A movimentação do pai indica uma crescente preocupação à medida que a filha desenvolve. O pássaro de madeira é pousado, o pai levanta-se prontamente, entra em casa e alguns segundos depois sai com uma lanterna a petróleo acesa e um casaco. Entrega a lanterna a Maria e veste o casaco de forma apressada. Sem qualquer tipo de cuidado, retira novamente a lanterna da mão de Maria, agarra-a e puxa-a na direção contrária à porta. Saem ambos de enquadramento.

A Mãe aparece à porta de casa com um casaco para Maria, e chama por ela. Maria aparece novamente em enquadramento e é auxiliada pela Mãe a vestir o casaco. Maria parte novamente a correr no sentido de onde tinha voltado. Mãe senta-se no chão e Augusta aparece com José ao colo. A Mãe olha para ambos, retira cuidadosamente José dos braços de Augusta e volta a entrar em casa com os dois filhos à sua frente.

6 EXT. CAMPO VERDE - NOITE

6

A noite é iluminada pela luz da lua e o som do vento a passar pelas folhas das árvores é agora mais intenso.

PAI
(gritando ao longe)
BRANCA! BRANCA! MANEL!

No mesmo campo anterior, vemos Maria e Pai, que corta os seus gritos com assobios entre os dedos. Ambos param, olham em volta e fazem silêncio à espera de uma resposta. Maria continua a chorar, agora de forma inaudível. Uns segundos depois, cansada, assobia no sentido oposto ao que o pai grita.

Vemos planos opostos do campo, onde todos os movimentos do prado são criados pelo vento. Ouvimos apenas o som das folhas e das ervas. Não há resposta.

(Agora mais próximos)

PAI
Maria, para que lado é que eles
foram?

Maria, com alguma dificuldade, devido aos olhos turvos de lágrimas, aponta na direção onde viu o irmão desaparecer. Pai levanta Maria com um braço apenas e dirigem-se rapidamente para o caminho indicado.

A noite vai já avançada.

Vemos novamente árvores e plantas a reagir ao vento noturno.

7 EXT. SOPÉ DE UMA ÁRVORE - AMANHECER

7

Encostada ao sopé de uma árvore, vemos Branca deitada, numa pose que a faz aparentar morta.

Ouvimos os assobios do pai.

Pai aparece correndo, seguido de Maria, que já se encontra pelo próprio pé.

PAI
(ainda em corrida)
Branca!

Pai vê o seu filho deitado ao lado da Branca. Da direção de onde vinham, o filho era coberto pelo corpo da cabra. Devagar, Manuel emerge, confuso. Havia acabado de acordar.

Maria para a uma certa distância do irmão e cabra, enquanto o Pai continua na direção de ambos.

Em Maria vemos despoletar um choro de alívio.

O som afunda até que a ação seja quase inaudível.

Pai retira o cinto das calças enquanto se dirige a Manuel. Branca segue o caminho inverso do Pai e vem em direção a Maria. Maria abraça a cabra, primeiro pelo alívio de a ter encontrado, mas depois para a impedir de fugir, exaltada pelo barulho dos gritos do seu irmão, que é agredido repetidamente pelo Pai. (off)

Maria sabe que apesar de não ter feito nada de errado, o mesmo destino a espera. A cara que até então era de alívio, rapidamente se transforma em medo.

8 EXT. CURRAL - DIA

8

O dia é solarengo.

Dentro de um curral pequeno, feito de pedra e apenas com uma porta de madeira, Maria, agora com alguns arranhões na cara, encontra-se a acariciar e a alimentar a cabra. Desligada da realidade, olha em frente.

9 EXT. CURRAL - DIA (2020)

9

O dia é cinzento e o nevoeiro não permite ver muito longe.

Maria é agora nonagenária, veste-se toda de preto. Apresenta-se em muito bom estado para a idade. No mesmo espaço anterior, agora coberto por flora descuidada, Maria olha na mesma direção que a sua versão jovem também olhava. Passado algum tempo, sai do Curral sem fechar a porta de madeira.

10 EXT. CAMPO VERDE - DIA (2020)

10

Maria anda no campo da sua infância, que se encontra praticamente igual ao que era há 76 anos. Vemos a mesma flor que apanhara no passado e, segundos depois, as agora rugosas mãos de Maria colhem-na e deixam, no seu lugar, o pássaro que o pai esculpia na sua infância.

FIM

Referências Imagéticas

*a vermelho estão explicações/adendas para as referências

EXT. CASA DA FAMÍLIA - NOITE

A noite é escura e fria.

1948, sentados no chão, encostados a dois troncos de madeira deitados na horizontal, e aconchegados pelo calor de uma fogueira estão: Mãe, 30 anos, mulher extremamente leve, morena e ademais bem composta e arranjada para as suas poucas posses; Pai, 35 anos, mais moreno ainda, homem magro e baixo, esculpido pelo labor, com a barba sempre feita e roupa sempre limpa; Maria, criança nos seus 13 anos, espelho completo da sua mãe na infância, tanto fisicamente como nos seus maneirismos; Manuel, 11 anos, que, apesar de não ser tal e qual o pai, nota-se que assim o vai ser no futuro, faltando a idade e as marcas do trabalho árduo; Augusta, 8 anos, se não fosse a diferença de 5 anos poderia ser confundida por gémea de Maria; José, 4 anos, sentado no lugar mais próximo da mãe, vestido com roupa larga e remendada, claramente herdada do irmão mais velho, é de todos o que tem a pele mais suave e menos bronzeada por ser demasiado novo para trabalhar.



Cold War, 2018



Cold War, 2018



Casa de Lava, 1994



Casa de Lava, 1994

Olhares das personagens para a câmara / pessoas "sujas"

No chão está uma panela em cima de uma cozinheira a petróleo, já desligada.

Enquanto o Pai corta uma batata em quatro pedaços com a sua faca de bolso, Mãe retira os fios de uma maçaroca. Cada um dos filhos recebe uma das partes da batata e, por estar ainda quente, tanto Augusta como José têm alguma dificuldade em mantê-la nas mãos. Mãe acaba por segurar no pedaço de José para que o consiga comer. Quando Maria termina, devolve a casca ao Pai, que põe finalmente algo à boca. Todos os filhos passam entre si a maçaroca para dar uma dentada à vez. O que sobra é partilhado pelo Pai e Mãe.



Triangle of Sadness, 2022

Tipos de composição para a disposição das personagens / iluminação

Title Screen

---Candor---

EXT. CAMPO VERDE - TARDE

O dia é solarengo.

Maria encontra-se deitada no chão de um campo aberto, verde e com poucas árvores em seu redor. Ao seu lado está Branca, uma cabrinha sobre a qual Maria foi instruída a trazer a pastar. Branca, calma, come a erva, até que, de rompante, Manuel aparece a correr e salta para cima da cabra. Branca assusta-se e foge apressada.



A Hidden Life, 2019



Lacombe, Lucien, 1974

Maria senta-se e ambos fixam o olhar sobre a cabra. Manuel olha para Maria, satisfeito com o que acaba de fazer. Maria não lhe devolve o olhar.



Bones and All, 2022

Maria aponta com a cabeça na direção da Branca. Manuel, relutante, apreende e vai em busca da cabra. Maria observa Manuel até este desaparecer do seu horizonte.

MANUEL
(gritando)
Branca!!



Legends of the Fall, 1994

A personagem iria no sentido contrário

ENTRE AS ÁRVORES - FIM DE TARDE

O campo é agora mais denso, tanto na flora rasteira, como no número de árvores.

Manuel, com as mãos nos bolsos, caminha entre as árvores de forma morosa e descomprometida, assobiando e chamando por Branca.



Son of Saul, 2015

EXT. CAMPO VERDE - FIM DE TARDE

O céu está cada vez mais escuro.

Um molhe de lenha considerável é deitado ao chão. É Maria que se encontra de volta ao mesmo lugar onde tinha visto o seu irmão pela última vez. Estafada da tarefa, olha em volta, senta-se e espera a chegada de Manuel.



Ophelia, 2018

Maria recolhe uma flor com ambas as mãos e observa-a longamente. Coloca-a na orelha.

Vemos o horizonte e nele o sol põe-se. Apenas a vegetação se move por influência do vento.



The Power of the Dog, 2021

tipo de iluminação e plano de paisagem

O céu abdicou finalmente de qualquer tom laranja e está agora repleto de azul-escuro.

Vemos novamente Maria. Ainda sentada, olha em volta e ao sentir passar uma brisa de ar fresco, ajusta a saia para tapar mais as suas pernas. Maria pondera o que se estará a passar com Manuel e Branca.

Atrás de si, Maria houve o som de um galho a partir ao longe. Vira-se e vê apenas um corvo pousado numa árvore.

Levanta-se, agarra no molhe de lenha e começa a caminhar.

Vemos novamente o pássaro, agora mais aproximado.



Thelma, 2017

profundidade de campo e escala

EXT. CASA DA FAMÍLIA - NOITE

O Pai, sentado à entrada da casa, esculpe, com a sua faca de bolso, um pássaro em madeira.



Free State of Jones, 2016



First Cow, 2019

Vemos agora a casa da família ao longe, completamente destacada do seu redor pelo escuro da noite. Maria chega com o molhe de lenha perto do pai, pousa-o e, num misto de cansaço, choro e confusão, procede a explicar (sem que se oiça) que a Branca e o Manuel estão desaparecidos. A movimentação do pai indica uma crescente preocupação à medida que a filha desenvolve. O pássaro de madeira é pousado, o pai levanta-se prontamente, entra em casa e alguns segundos depois sai com uma lanterna a petróleo acesa e um casaco. Entrega a lanterna a Maria e veste o casaco de forma apressada. Sem qualquer tipo de cuidado, retira novamente a lanterna da mão de Maria, agarra-a e puxa-a na direção contrária à porta. Saem ambos de enquadramento.

A Mãe aparece à porta de casa com um casaco para Maria, e chama por ela. Maria aparece novamente em enquadramento e é

auxiliada pela Mãe a vestir o casaco. Maria parte novamente a correr no sentido de onde tinha voltado.



Mike 11 - Refúgio

composição de plano perfeita, este não teria quaisquer mudanças para além de ser a cores

Mãe senta-se no chão e Augusta aparece com José ao colo. A Mãe olha para ambos, retira cuidadosamente José dos braços de Augusta e volta a entrar em casa com os dois filhos à sua frente.



The Wonder, 2022

EXT. CAMPO VERDE - NOITE

A noite é iluminada pela luz da lua e o som do vento a passar pelas folhas das árvores é agora mais intenso.

PAI

(grintando ao longe)

BRANCA! BRANCA! MANEL!

No mesmo campo anterior, vemos Maria e Pai, que corta os seus gritos com assobios entre os dedos. Ambos param, olham em volta e fazem silêncio à espera de uma resposta. Maria

continua a chorar, agora de forma inaudível. Uns segundos depois, cansada, assobia no sentido oposto ao que o pai grita.



Saving Private Ryan, 1998

Vemos planos opostos do campo, onde todos os movimentos do prado são criados pelo vento. Ouvimos apenas o som das folhas e das ervas. Não há resposta.



Free State of Jones, 2016

(Agora mais próximos)

PAI

Maria, para que lado é que eles foram?

Maria, com alguma dificuldade, devido aos olhos turvos de lágrimas, aponta na direção onde viu o irmão desaparecer. Pai levanta Maria com um braço apenas e dirige-se rapidamente para o caminho indicado.

A noite vai já avançada.

EXT. SOPÉ DE UMA ÁRVORE - AMANHECER

Encostada ao sopé de uma árvore, vemos Branca deitada, numa pose que a faz aparentar morta.



Mupepy Munatim, 2012

Ouvimos os assobios do pai.

Pai aparece correndo, seguido de Maria, que já se encontra pelo próprio pé.

PAI
(ainda em corrida)
Branca!

Pai vê o seu filho deitado ao lado da Branca. Da direção de onde vinham, o filho era coberto pelo corpo da cabra. Devagar, Manuel emerge, confuso. Havia acabado de acordar.

Maria para a uma certa distância do irmão e cabra, enquanto o Pai continua na direção de ambos.

Em Maria vemos despoletar um choro de alívio.

O som afunda até que a ação seja inaudível.

Pai retira o cinto das calças enquanto se dirige a Manuel. Branca segue o caminho inverso do Pai e vem em direção a Maria. Maria abraça a cabra, primeiro pelo alívio de a ter encontrado, mas depois para a impedir de fugir, exaltada pelo barulho dos gritos do seu irmão, que é agredido repetidamente pelo Pai. (off)

Maria sabe que apesar de não ter feito nada de errado, o mesmo destino a espera. A cara que até então era de alívio, rapidamente se tranforma em medo.



The Wind that Shakes de Barley, 2006

EXT. CURRAL - DIA

O dia é solarengo.

Dentro de um curral pequeno, feito de pedra e apenas com uma porta de madeira, Maria, agora com alguns arranhões na cara, encontra-se a acariciar e a alimentar a cabra. Desligada da realidade, olha em frente.



Lacombe, Lucien, 1974

referência do olhar morto da personagem apenas

EXT. CURRAL - DIA (2020)

O dia é cinzento e o nevoeiro não permite ver muito longe.

Maria é agora nonagenária, veste-se toda de preto. Apresenta-se em muito bom estado para a idade. No mesmo espaço anterior, agora coberto por flora descuidada, Maria olha na mesma direção que a sua versão jovem também olhava. Passado algum tempo, sai do Curral sem fechar a porta de madeira.



Ascensão, 2016

EXT. CAMPO VERDE - DIA (2020)

Maria anda no campo da sua infância, que se encontra praticamente igual ao que era há 76 anos.



Lacombe, Lucien, 1974

Vemos a mesma flor que apanhara no passado e, segundos depois, as agora rugosas mãos de Maria colhem-na e deixam, no seu lugar, o pássaro que o pai esculpia na sua infância.



Free State of Jones, 2016

referência de enquadramento apenas