



UNIVERSIDADE DA BEIRA INTERIOR
Ciências Sociais e Humanas

As asas
Relatório de projeto final

Filipe André Perdigão Gonçalves

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

Orientador: Prof. Doutor Vasco Gabriel Bordalo Crespo Diogo

Covilhã, Junho de 2013

Agradecimentos

Muito especialmente, desejo agradecer ao Prof. Doutor Vasco Gabriel Bordalo Crespo Diogo, pela disponibilidade, atenção dispensada, dedicação e profissionalismo na orientação deste projeto.

À minha família, em particular, aos meus pais, irmãos e tia pelo apoio e incondicional.

Aos meus amigos pelo seu apoio, nomeadamente ao Bruno Branco e Inês Pombo que nunca me deixaram desistir nos momentos mais difíceis.

A toda a equipa do projeto, patrocínios e apoios, especialmente á Dona Ana Maria Chichorro pela amabilidade e confiança ao ceder o set para as rodagens.
A todos os demais.

Resumo

“As Asas”, de Ana Teresa Pereira, é um conto que faz parte do livro *A Coisa que Eu Sou* de 1997, editado pela Relógio D’Água. O conto revela-nos um universo neogótico e fantasmático. Uma vez que se conhece toda a obra da escritora, podemos afirmar que esta tem o espírito para metamorfosear a situação mais banal numa câmara de horrores, que apenas se adivinha de início.

Os contos têm a mesma linguagem dos “contos de fadas”, igual silêncio nos trilhos de sombra onde os jovens descobrem o destino, um anjo, um animal heráldico, quase sempre vampiro.

Esta curta-metragem teve por base a adaptação do conto literário acima referido, *As asas*, e foi pensada primeiramente como a tentativa de execução prática de uma ideia, de uma visualização mental. Esta visão mental pode ser descrita como uma primeira criação mental da leitura do conto.

Defende-se por visão mental, o processo de criação mental ou visualização, que acontece no processo de leitura, um processo criativo, que tem por base, visualizar, ou dar forma, ao que é escrito no texto. É um processo criativo pessoal e único, e é a partir daí que se tenta recriar essa mesma imagem mental.

Assim, podemos afirmar que foi efetuado uma transferência, de um meio para outro, ou seja, da leitura do texto original, para o guião e depois do guião para o filme; uma mesma história, mas suportes e sistemas de exposição diferentes.

Assim, ao (re) escrever o conto e passando-o para guião, pretendeu-se materializar em imagens, sons e sensações um ponto de vista pessoal sobre o que se encontrava latente no processo de criação mental.

A adaptação deste conto vai ao encontro do que se defende por adaptação, ou seja, aquilo que é possível transferir da literatura para o cinema.

Por serem sistemas distintos, foi necessário preservar o essencial da história, dando assim um ponto de vista pessoal sobre a obra original, mas sem fazer com que esta perca a sua integridade na transposição para o cinema.

O tema principal do projeto é o *overlap*. Assim, sendo este parâmetro obrigatório, tentou-se adaptar o conto, não só à tal primeira visão mental já referida, mas igualmente a este tema. Fomos obrigados a ter sempre em mente duas coisas: manter a integridade da história, mesmo que esta não corresponda fielmente ao original, e pensar visual e sonoramente o *overlap* através de “repetições” e sobreposições de planos e ações, de forma a que o mais importante da história seja reforçado mas evitando “adulterar” ou “deturpar” o texto original.

Palavras-chave

Adaptação; realização; cinema; transição; *overlap*; literatura.

Índice

Agradecimentos	3
Resumo	5
Palavras-chave	6
Introdução.....	11
Sinopse	15
Género/ Semelhanças e originalidade	15
Enquadramento conceptual e estético.....	18
Notas de intenções.....	21
Realizador.....	21
Produção	24
Produtor	24
Som.....	25
Diretor de som.....	25
Direção artística.....	27
Direção artística.....	27
Assistente de fotografia.....	28
Assistente de fotografia.....	28
Referências cinematográficas	29
Imagens que ilustram as referências	30
Referências literárias.....	32
Sobre a obra original	35
Questões de adaptação cinematográfica	36
Overlap	45
Diário	48
Pré-produção	48
A história	48
A temática.....	49
As personagens	49
Processo de escrita do guião.....	50
Equipa de produção	51
Casting	52
Décors/ Répèrage	54
Adereços.....	54
Figurinos.....	55
Caracterização.....	55
Fotografia	56
Apoios e Patrocínios	57
Aprendizagem/competências adquiridas	58
Produção	59
Mapa de Rodagem/Diário de rodagem	59
Meios Técnicos.....	64
Produção cena a cena/Reflexão sobre a rodagem	64
Aprendizagem/competências adquiridas	67
Pós-Produção	67
Pós produção cena a cena.....	67
Trabalho de montagem (relação com a planificação original).....	68
Correção de cor.....	68

Pós-produção do áudio	69
Banda Sonora original/Cedência de direitos musicais/Royaltie Free	69
Efeitos especiais	70
Aprendizagem/Competências adquiridas	70
Cartaz	71
Divulgação	71
Conclusão	71
Bibliografia	73
Filmografia	73
Web grafia	74
Anexos.....	75

Introdução

“A filmmaker has almost the same freedom as a novelist has when he buys himself some paper.”¹ Stanley Kubrick

Este projeto nasceu da ideia de adaptação de um conto literário de Ana Teresa Pereira, “As Asas”.

Sendo o conto uma obra com um tema vampírico e neogótico, a ideia base foi executar uma adaptação da ideia que surgiu no processo da leitura. Assim, pode-se dizer que este projeto é a concretização de uma ideia que nos trouxe competências e aprendizagens muito positivas, nomeadamente: o processo de escrita do guião; a criação do *storyboard*, que acaba por ser a primeira transposição da imagem mental para imagem física da ideia; a preparação do projeto (logística), pré-produção, produção e pós-produção - em todas estas fases houve espaço para desenvolver processos criativos e resolver problemas imprevistos; aprendizagens no domínio de comando da equipa. Outras competências adquiridas durante a execução deste projeto são a experiência prática de realização, a capacidade de conceptualizar e sustentar ideias e o domínio de ferramentas, nomeadamente o material utilizado.

Ainda de referir, que neste projeto existiu a liberdade de colocar em prática várias ideias, como tentar executar movimentos técnicos (movimentos de câmara) influenciados por realizadores que são, para mim, uma fonte de inspiração, assim como experimentação nos domínios da direção de atores e direção artística.

A execução deste projeto pode ser “denominada” de uma primeira experiência de realização não totalmente conseguida. Ou seja, sendo esta a primeira experiência do autor deste relatório a liderar uma equipa, e tendo assumido cargos como o de produtor executivo, argumentista e realizador, não podemos afirmar que tenha sido uma tarefa fácil.

¹(IMDb 1990-2013)

Explicando de forma mais clara, o projeto correu menos bem por vários fatores: primeiro por ser a primeira curta-metragem do autor deste relatório e não ter a experiência para lidar e resolver problemas imprevistos; depois, por ser a primeira vez que se teve que trabalhar com pessoas que não se conhecia quase até à data das rodagens, o que se aplicou a quase toda a equipa, à exceção de um dos elementos; entre outros fatores de menos importância.

Sempre se pensou que seria importante, para que qualquer projeto, de qualquer área, pudesse correr bem, ter uma base sólida, alicerçada na amizade e conhecimento dos elementos com os quais se trabalha. Isto previne vários inconvenientes e imprevistos, como lidar com personalidades diferentes da nossa e conhecer a disposição das pessoas, isto mesmo sem ter de lhes perguntar se algo de errado se passa com elas. Ou seja, quando trabalhamos num projeto no qual somos o líder, tudo se torna mais fácil quando conhecemos bem com quem trabalhamos, evitando-se, assim, desperdícios de tempo em discussões ou esclarecimentos de pontos de vista. Antes de serem elementos de uma equipa, o diretor de som, o diretor de fotografia, o produtor, etc., são seres humanos que reagem e agem consoante as circunstâncias que os rodeiam, e é por causa disso que é muito importante conhecer as pessoas com quem trabalhamos para evitar situações desnecessárias e inconvenientes.

Aprendeu-se, claramente, que experiências como esta não são negativas, bem pelo contrário, são experiências que nos levam a adquirir conhecimentos na forma como liderar e resolver problemas. Uma vez que se assume a liderança de um projeto, tem que se pensar que todos os elementos são importantes, independentemente das situações que possam acontecer, então é importante ser-se equilibrado e saber ponderar e solucionar da melhor forma. E diz-se aqui “da melhor forma” para o projeto, de maneira a que este se concretize, e que fatores pessoais não ponham em questão a integridade do mesmo. Pensou-se realizar uma adaptação, a partir de um ponto de vista pessoal, de uma obra literária - “As Asas”, de Ana Teresa Pereira, uma vez que o

realizador deste projeto é um assíduo leitor da obra da escritora, tendo em sua posse quase toda a obra da mesma, e no que concerne ao que o levou a escolher esta obra em particular foi a identificação pessoal com o ambiente e envolvimento do conto, algo sinistro, neogótico e fantasmático, características que o realizador tem apreço pessoal.

Como refere Stanley Kubrick *“If it can be written, or thought, it can be filmed.”*¹

Foi precisamente isto que sempre se pensou, tentar transpor para filme uma ideia, uma imagem mental. Ao completar a leitura da obra, e depois de “realizado” o filme na nossa mente, esta frase de Kubrick tornou-se uma meta a atingir, porque na realidade, se algo pode ser escrito ou idealizado, pode ser também filmado, então desconstruiu-se este argumento da seguinte forma: a obra já fora escrita, no processo de leitura idealizou-se como seria a transferência do sistema de grafia para o visual, só nos restava materializá-lo em linguagem cinematográfica. Daí passar-se o texto original para guião, depois adaptá-lo, visualmente, em *storyboard* (uma primeira versão visual do que se pensou) e depois transferir essa série de visualizações para cinema, materializando assim todo o processo de transferência da literatura para o cinema.

Acreditou-se que seria um bom exercício, encarar o cinema como arte, e tentar ser-se um artista, dando o nosso ponto de vista pessoal sobre a obra literária. Leu-se, pensou-se, adaptou-se e pretendeu-se realizar. O resultado final foi uma representação visual de uma imagem mental que teve por base uma obra literária. Transferiu-se, o que se achou melhor e possível, de um sistema de códigos de grafia (escrita) para um sistema cinematográfico, sem que isso colocasse em questão a integridade da história original, mas sim dando liberdade para criar e demonstrar um ponto de vista pessoal.

Em “As Asas”, existe uma distinção clara entre os dois sistemas de registo, a literatura e o cinema. Isso deve-se à adaptação e à consideração do que é que pode ser transferido do texto original para filme.

¹(IMDb 1990-2013)

O que é que é possível transferir direta e imediatamente da literatura para o cinema? O que é que pode ser “recriado” ou executado de um ponto de vista pessoal e criativo; no caso concreto, comunicado pela mise-en-scène, ou seja, por uma gramática de planos, escalas, enquadramentos, relações no espaço e no tempo, etc.

Desejou-se ter a liberdade para criar e utilizar a máquina e a técnica como um pintor utiliza o pincel ou o escritor utiliza o papel e a caneta. Foi importante ter a liberdade para criar assumindo que se tenta criar algo de diferente, mas algo que corresponda à nossa visualização mental, ou seja, algo que permita uma materialização da imaginação em imagens e sons de uma forma aproximada. Foi igualmente importante aceitar que os meios à nossa disposição são, porventura, os menos ortodoxos para essa representação, mas que, mesmo assim, são aqueles que permitem efetuar visualmente o que se imaginou, mesmo que isso rompa com as regras do cinema, pelo menos, com as regras convencionais do cinema dominante.

Sinopse

Carla e Miguel vão por uma estrada, quando o seu automóvel avaria novamente, então Miguel decide ir procurar ajuda numas das casas por que tinha passado algum tempo antes.

Carla, ao encontrar-se sozinha e impulsionada pelo medo e curiosidade, sai do carro e caminha até entrar num jardim sombrio, com uma casa ao fundo. Assustada com o ambiente, Carla corre e bate à porta. Momentos depois é recebida por um desconhecido com ar igualmente sombrio e estranho. Com o desenrolar da conversa, esta nota que algo de errado se passa. Ao fugir, depara-se com um jardim totalmente diferente. Ao procurar a saída, encontra Miguel, mas em vez de irem para o carro, Miguel leva-a para umas ruínas.

Subitamente, Carla reage à conversa que teve com o homem estranho, e lembra-se que é vampira acabando por matar Miguel.

Género/ Semelhanças e originalidade

Uma parte da originalidade alcançada só foi possível através da liberdade de criação dos próprios atores e de todos os elementos da equipa. Houve sempre espaço para que estes pudessem também dar um pouco do seu cunho pessoal ao projeto, pois acreditava-se que quanto mais à vontade os elementos da equipa estivessem, mais seria possível aparecerem novas soluções, de forma espontânea, que pudessem vir a enriquecer o projeto.

Foi dada liberdade criativa a todos os elementos da equipa, seguindo uma estrutura base, o guião e o *storyboard*. Dentro dessa base, a liberdade criativa era ilimitada, daí o resultado final ter muita ligação à ideia inicial mas, ao mesmo tempo, afastar-se muito da rigidez estrutural previamente estabelecida.

Procurou-se também alcançar alguma originalidade, embora esta não seja tão óbvia, mas por várias vezes existiu uma preocupação em romper com as regras cinematográficas de forma a mostrar o que se tinha idealizado. Só foi possível fazer alguns planos e enquadramentos, previamente idealizados, através desta subversão de estilos e regras. A exemplo desta subversão de estilos e regras, o exemplo mais óbvio, foi o plano da saída da casa, que surge após um plano picado, em que a personagem desce as escadas interiores da casa, e que logo de seguida surge com outro plano picado com movimento de câmara, que vai no sentido oposto ao plano interior, o que achamos nós, rompia com a continuidade do plano anterior.

Quando tentamos descrever *As Asas*, a partir da sua relação com os géneros cinematográficos, surge-nos imediatamente a ideia de que *esta curta-metragem* podia ser enquadrada no género de suspense, nomeadamente no que concerne a aspetos mais psicofisiológicos.

De facto, pretendeu-se que o espectador se identificasse com a situação que lhe era apresentada, nos seus aspetos morfológicos, de acordo com um

sistema *Hitchcockiano*: o espectador sabe ou adivinha o que se vai passar com a personagem, deseja intervir no curso da ação mas é impotente para o fazer, residindo aí o prazer e intensidade da experiência fílmica. É também uma curta-metragem com proximidades com o género de terror. Aqui o objetivo é causar a sensação de medo no espectador, sobretudo através da alusão a elementos sobrenaturais e da subversão das expectativas do espectador. Este terror, chamemos-lhe assim, é amplificado através do suspense anteriormente referido.

O filme tem também algumas influências de género neogótico, presente na filmografia de *Tim Burton*, através dos temas da escuridão, da melancolia e das personagens alienadas da sua própria realidade, nomeadamente Aramiel.

Também existem semelhanças com algumas características do *Film Noir*, em aspetos como a *Femme Fatale*, a personagem Carla; protagonistas alienados, a personagem Aramiel; os ângulos baixos e técnicas expressionistas de fotografia, sequência e efeitos visuais incomuns, que incluem personagens filmadas em espelhos, filmagens através de vidros, cenários noturnos e interiores sombrios; o sentido de fatalismo; a obsessão sexual; o recurso aos *flashbacks*; a protagonista ser participante ativa em quase todas as cenas; o final aberto ou ambíguo.

Todos estes aspetos são perceptíveis em *As Asas*, sendo estas as características que definem a grande maioria dos *Film Noir*.

No que toca à utilização do expressionismo em *As Asas*, podemos afirmar que existe uma relação próxima no que diz respeito à *mise-en-scène* exagerada; às interpretações caricatas e teatrais; aos cenários que provocam sensações como medo ou inquietude; ao próprio tema literário, neste caso particular, sombrio e fantasioso para tentar representar o terror, o fascínio aparente pelo mal e a busca aparente pelo bem. Há uma tentativa de suscitar reações psíquicas no espectador, sejam elas de medo, terror ou até mesmo de empatia. Tenta-se que o espectador entre em profunda comunhão com a obra.

Uma vez que não se tentou demonstrar os acontecimentos e o enredo de forma óbvia e clara, deixou-se espaço para o espectador poder criar a sua parte do filme, através do poder da sugestão.

Podemos dizer que o filme *As Asas*, se aproxima ao género principal, o suspense, já acima referido, mas também que se assemelha muito ao estilo Noir, no que diz respeito à forma e à tendência de retratar as personagens principais num mundo cínico e antipático, muitas vezes alienado, alienado, no sentido em que a personagem perde a razão, torna-se aparentemente em alguém demente, absorto e extático. Aramiel é uma personagem que não toma conhecimento dos problemas, mantendo-se assim alienado da razão e do mundo que o rodeia, vivendo num mundo próprio, num mundo interior completamente separado da realidade em que realmente vive. Tentou-se fazer com que esta curta-metragem tivesse algumas semelhanças com outros filmes, como *Psycho*, de 1960 do realizador *Alfred Hitchcock*, no que concerne ao tentar sugerir ao espectador algo que não acontece, mas ser ele próprio a criar esse acontecimento “virtual” na sua mente.

Algumas influências de *David Lynch*, do filme *Mulholland Dr. de 2001* também são notórias, nomeadamente no que diz respeito à criação de um ambiente de ambiguidade e múltipla significação, ou até mesmo confusão.

São também importantes algumas influências estilísticas de *Tim Burton*, no que diz respeito ao fantástico, escuridão, melancolia e presença de personagens alienadas da sua própria realidade. Tentámos recorrer a algumas referências visuais próximas de um estilo neogótico, no que concerne aos décors e ambientes envolventes.

Em suma, esta curta-metragem, não sendo uma amálgama de géneros cinematográficos, acabou por abraçar vários, tentando ir buscar a cada um deles o melhor para a si. Esta opção por misturar géneros numa só curta-metragem, acabou por ser uma opção estética e pessoal, para que a linguagem cinematográfica presente nela, não seja vista como a soma de vários, mas uma singularidade que relembra muitos.

Enquadramento conceptual e estético

“Assim do livro ao filme não sinto que alguma coisa de fundamental se perdesse para a intenção com que o realizei - como sinto que alguma coisa de novo se criou para lá da arte da imagem em que se transfigura”¹

Este projeto sustenta-se, sobretudo, no género *Film Noir*. Este é o resultado de uma combinação de estilos e géneros com origem na pintura, bem como no cinema, com um estilo visual visivelmente expressionista, derivado da pintura e da literatura mas também com influências neorrealistas e do realismo poético francês. O *Film Noir* é associado aos géneros cinematográficos do policial, do suspense, do terror e do drama. Assim, e recuando às origens deste movimento, julgou-se ser esta uma opção estética fundamental. Primeiro, porque este género fílmico, nos primórdios, tinha a tendência para retratar as personagens principais contextualizadas num mundo cínico e antipático. Com isto em mente, e após uma reanálise do enredo, chegou-se à conclusão que seria o mais indicado seguir por este caminho, uma vez que todas as personagens de *As Asas* são retratadas em “mundos” com as mesmas características. Em segundo lugar, o recurso a técnicas e recursos estilísticos semelhantes ao *Film Noir*, como uma utilização expressionista da luz, o registo de altos contrastes ou a manifestação de emoções e sensações através da visibilidade da enunciação fílmica - montagem, som, efeitos, enquadramentos, etc. - são igualmente importantes para criar o ambiente e o tom idealizados.

No que concerne ao estilo visual definido para esta curta-metragem, recorreu-se à utilização de sombras dramáticas e altos contrastes. A opção por filmar em espaços reais, e não em estúdio, permitiu a criação de um ambiente mais realista e verosímil mas não destituído de dramatismo. Para isso recorreu-se a planos contrapicados e picados e à exploração dos reflexos através de espelhos ou vidros.

¹(Ferreira 1975)

O facto de se filmar no espaço físico, permitiu que tivéssemos o poder de manipular todos os objetos em cena, podendo criar relações mais próximas entre eles, fazendo com que todos os elementos de cena tivessem um propósito para lá estarem, ao invés de serem simplesmente elementos de preenchimento da *mise-en-scène*.

Todos os elementos em cena, incluindo os atores, foram “amplificados” pelo recurso de sombras dramáticas e altos contrastes, uma vez que se desejava explorar um registo de fusão, digamos assim, entre o *Film noir*, o neogótico, o suspense e o expressionismo. Daí ser altamente necessário que sombras e contrastes fossem ao encontro dessa ideia de “criar ambiente dentro do ambiente”. Ou seja, a cena estava montada com a suas características próprias, mas cada plano teria que ter uma ambiência própria, o ator teria que ser iluminado ou mantido na penumbra consoante a expressão ou ação, e, para aumentar a carga emocional ou expressiva, os planos picados e contrapicados teriam que desempenhar a mesma função, tendo em conta a expressão ou ação do personagem.

Embora saibamos, que este tipo de guião, vampírico, não seja muito utilizado em *Film Noir*, desejou-se explorar a fraqueza moral e emocional das personagens, tentando que estas características fossem partilhadas pelos espectadores através de processos de identificação.

A nossa intenção foi fazer uma curta-metragem ambígua e relativa, no que diz respeito à moral, ou seja, fazer com que os espetadores adiram a certos objetivos morais, comuns ao género *Noir*: o recurso à *Femme Fatale* (Carla na cena final) ou os protagonistas alienados (caso de Aramiel em todo o seu contexto no filme). Por outras palavras, pretendeu-se criar laços entre as personagens e os espetadores, para que estes últimos se sintam ligados e cúmplices das personagens nomeadamente no que se refere a determinadas decisões das mesmas.

A escolha de ambientes e locais remotos teve como principal objetivo dar o ambiente neogótico e fantástico que se pretendia, e depois fazer com que o espetador se identificasse com o destino das personagens e se envolvesse emocionalmente no filme, de forma a partilhar da mesma obsessão sexual das personagens e do seu “destino fatal”.

Com isto pretende-se dizer que existe uma alusão ao fatalismo e à obsessão sexual, que embora não surja explicitamente, é dada a entender ao espectador. É nesse domínio que se pretende que o espectador se sinta cúmplice das ações das personagens ligando-se emocionalmente a elas, não tanto pelo que realmente acontece, mas pelo que o espectador é sugestionado a pensar, a sentir e a imaginar, reconstruindo, assim, mentalmente o filme.

O uso de Flashback e as sobreposições narrativas (*overlap*) e sonoras (som ambiente e musical) tiveram como objetivo criar uma maior envolvimento dos espectadores com o universo ficcional, assim como transmitir a sensação *Déjà vu*, através de alguns “efeitos de estranheza”. A repetição leva o espectador a sentir-se identificado com o que está a rever, mas a estranheza que sente por rever é o que é mais importante. Existe uma tentativa de criar este “desconforto” no espectador, de o levar a querer saber o porquê de tal repetição, quer de ordem visual quer de ordem sonora, e de o fazer sentir alguma familiaridade com aquilo que lhe é dado, sem que o espectador chegue a conhecer muito bem qual a sua origem nem o seu porquê.

A presença da protagonista em todas as cenas, a inevitabilidade do fracasso da protagonista e o final em aberto ou ambíguo, foram preocupações assumidas para manter a estética do *Filme Noir* em evidência. Uma vez que se pretende que o espectador se sinta ligado a uma ou mais personagens, temos que lhe dar tempo para que essa empatia seja criada, daí se decidir manter os protagonistas o mais tempo possível em cena, para que no fim, a simpatia criada entre o espectador e a personagem seja a suficiente para que este partilhe do fracasso da mesma.

Contudo, não quisemos ficar simplesmente por uma cópia do passado. Ao recorrer a alguns efeitos especiais mais realistas e veros, pretendeu-se criar uma fusão entre o passado e o presente no cinema, ou seja, combinar géneros e técnicas que não costumam caminhar lado a lado.

Em suma, pretendeu-se explorar a estética formal do *Film Noir* sobre um ponto de vista mais atual, mantendo as suas bases.

A não esquecer que o conceito por de trás desta curta-metragem, é a adaptação de um conto literário, e parte de uma ideia de representar visualmente uma imagem mental, criada ao ler um conto literário, onde não podemos deixar de parte o que é realmente importante representar e transferir de um sistema para outro, da literatura para o cinema.

Notas de intenções

Realizador

Este projeto pretende explorar a adaptação através de um ponto de vista pessoal. Esse ponto de vista passa por tratar uma ideia, um conceito e transferi-lo para cinema, explorando formas e meios que permitam executar a materialização da ideia inicial.

Penso, sinceramente, que o cinema, para além de todas as normas e convenções, pode ser uma forma de expressar ideias pessoais, independentemente da história que se queira contar. Neste caso específico, o enredo gira em torno de uma história de vampiros, mas o objetivo é fazer passar ideias pessoais, alterar o rumo convencional ou esperado da história que se conta, e, sobretudo, explorar várias dimensões inerentes ao processo criativo de realização tais como a planificação (enquadramentos, *raccords*, ideias de montagem e sua relação com o sentido do guião) e a direção de atores.

A planificação foi pensada de forma a ser o mais prática e exequível possível, de maneira a não haver riscos na execução. Planificou-se tendo em conta o espaço, ou pelo menos tendo o conhecimento da maioria dos sets, para que cada elemento em cena fosse possível de enquadrar da forma pensada inicialmente. Esta planificação surge com base no *storyboard*, elemento importante para qualquer projeto cinematográfico, e em *As asas*, principalmente, pois, ao ser uma adaptação, requer que o que fora idealizado na leitura da obra, seja transferível para o cinema.

Então, cada plano teve que ser pensado de forma coesa e coerente, sendo o *storyboard* a primeira forma visual do que havia sido idealizado. Podemos dizer que o *storyboard* é o elemento base, pois permite que possamos ter uma primeira abordagem mais direta à ideia, assim, é possível visualizar cada plano e como é pretendido executá-lo, de maneira a que todos os elementos mais importantes sejam contidos no enquadramento. Após a realização do *storyboard* podemos fazer uma planificação sólida, e foi nessa base que se executou este primeiro passo, ou seja, idealizou-se, transpôs-se para *storyboard* o que se pretendia em plano, e depois efetuou-se a planificação de cena, permitindo assim ter um controlo completo de todos os elementos.

A direção de atores, é um fator importante, pois pretende-se que os personagens tenham a mesma solidez do princípio ao fim, daí decidir-se que as indicações seriam dadas a cada um dos atores, mas que estes teriam liberdade de criarem a personagem, de darem vida a elas, sendo eles próprios, os atores, elementos criativos, participando na direção de atores.

Pretendo romper com algumas regras com a finalidade de dar ao espectador, uma experiência diferente e pouco usual: explorar sequências de planos que rompem com a continuidade permite criar um ambiente e envolvência estranha, inesperada; ter um movimento de câmara para a esquerda e, no plano seguinte, ter um com o movimento contrário; “afunilar” os planos, ou seja, começar com planos mais abertos e ir fechando-os de forma gradual; acredita-se que com isto consegue-se criar a tal estranheza que se pretende.

O recurso a uma paleta cromática curta, faz com que o espectador não seja facilmente “distraído” mantendo-o concentrado no que está a ser mostrado em cena, o que ajuda a criar mais pontos de referência para os elementos mais importantes. Os altos contrastes de luz e sombras, serviram para amplificar as ações e reações dos personagens e para realçar qualquer elemento que se queira destacar, para que o espectador não perca o seu foco.

Os diálogos estranhos e quase sem sentido, embora sejam aqueles que estão na obra original, servem para que o espectador se sinta preso ao

enredo, tentando decifrar o que está a ser dialogado entre as personagens e mantendo o seu interesse na história.

O recurso a planos rápidos alternados com outros muito longos tem o propósito de não saturar o espectador com a sensação da passagem do tempo e de dar ritmo ao desenrolar do enredo. A cadência rítmica é muito importante para manter o espectador preso à história, mas também para dar dinâmica à própria *história*.

Estas são algumas das opções que irei tomar, a fim de criar algo mais artístico com bases na arte conceptual, aqui considera-se arte conceptual no seu sentido literal, partir de uma ideia, de um conceito e materializá-lo sob um ponto de vista pessoal e único.

Além do cargo de realizador, foi acumulado o cargo de diretor executivo, direção de atores e pós-produção, cada um deles com características diferentes. Para cada cargo tive que ter uma postura diferente de acordo com o que seria necessário.

No que concerne ao cargo de diretor executivo, as competências necessárias estão mais ligadas à gestão de fundos, de um orçamento curto que tem que ser gerido de forma eficaz de maneira a que satisfaça, principalmente, todas as necessidades básicas do projeto e, depois, de toda a equipa e logística envolvida.

O cargo de direção de atores é sempre um pouco mais fácil, pois, uma vez que se pretende que os próprios atores deem um contributo pessoal para a personagem a tarefa fica facilitada, sendo reduzida para as indicações iniciais do que é pretendido de cada personagem e depois de pequenas correções ao trabalho do ator.

No que diz respeito à pós-produção, é uma função mais de “laboratório” nomeadamente nos efeitos especiais, correção e banda sonora (não composição mas edição e sincronização), que requerem algumas competências mais práticas e de domínio de *software*.

Produção

O que se pretendia para um cargo importante como este, era um produtor eficaz competente e sólido, com a capacidade de resolver problemas de logística e de organizar e reorganizar todos os elementos necessários. A capacidade de solucionar problemas ligados à produção, era igualmente um fator muito importante, como ter que contatar pessoas no último momento, porque algo não correu como se pretendia, e situações do mesmo género. O que se pretendia acima de tudo era a eficácia e a competência num cargo de produção.

Produtor

“As Asas” é um conto de atmosfera e ambiente góticos e alguma fantasia, que nos remete para as histórias do género fantástico, povoadas por seres da noite e do oculto.

O guião é bastante descritivo e visual, e transporta-nos imediatamente para um mundo pleno de mistério, suspense e com uma grande riqueza formal.

Do meu ponto de vista (da produção), penso que será um desafio muito interessante pois representará um trabalho exigente a nível de décors (*répèrage*), de forma a transportar o espectador para um mundo irreal, pleno de mistério e que esteja associado às ‘criaturas da noite’ ou vampiros. Ou seja, que consiga transmitir uma atmosfera de estilo gótico. Tal implicará encontrar uma mansão ou quinta com exteriores e interiores adequados, de final do séc. XIX, início do séc. XX na região. Os adereços e o próprio guarda-roupa (nomeadamente da personagem Aramiel) são também elementos importantes que irão constituir um trabalho interessante. A caracterização será outro aspeto relevante, com o qual se irá ter especial cuidado e atenção. Por todas estas razões, creio que este será um projeto que irá implicar trabalho e algum esforço, mas sobretudo será um desafio para o qual pretendo contribuir da melhor forma.

Som

Nesta área pretendia-se algo muito específico. Em primeiro lugar, o cargo a desempenhar tem que ser ocupado por alguém que tenha gosto pelo som e que saiba utilizar a sua liberdade criativa para criar ambientes acústicos (demonstrando a sua capacidade no domínio da acústica e do som) que amplifiquem a ambiência do projeto.

Em segundo lugar, era importante o saber, o gosto por criar, a capacidade para dar opiniões e ser livre para imprimir um cunho pessoal, desde que seja para enriquecer o projeto.

Diretor de som

“As asas” de André Perdigão é um projeto de certa forma ambicioso, que terá o seu grande fulgor na criação dos vários ambientes pretendidos. Sombrios, negros e em certos momentos tenebrosos.

Inicialmente, é exatamente essa a marca que pretendo deixar, mas de uma forma mais mascarada pela ação das personagens. Na viagem de carro, com o *Main Theme* do filme *Blue Velvet*, tema que consegue traduzir a estranheza de um acontecimento, e ao mesmo tempo confortar quem a ouve, apenas se ouve a natureza misturada com a máquina que corre pelo alcatrão. É no momento que Carla desliga o rádio pela primeira vez que a mudança sonora é feita. Desde uma mudança estranha no “click” do desligar do rádio para o decorrer das ações seguintes.

Como falei inicialmente, os ambientes são um ponto fulcral. Penso que existe uma necessidade da sobreposição destes e das mudanças repentinas dos mesmos. Os silêncios, isto é, compostos por sons da natureza, passos, movimentos, têm de ser bem marcados para que uma pequena alteração, seja ela adicionada ou retirada, seja notada. Por exemplo nos pássaros, eles vão progressivamente aparecendo, até ao seu culminar. O facto de eles se ouvirem mais intensamente ou até desaparecerem por completo, tem de ser marcado de forma a levar a personagem a agir perante estas aberrações para o seu subconsciente. Podem também ser adicionados outros sons externos á ação, um pouco disfarçados, para destacar algumas ideias descritas no guião, como o “prisioneira no centro das sombras”, reforçando por sua vez a

estranheza do local e criando angustia e desconforto no espectador.

Outra técnica poderá ser usada, como o uso de ambientes sonoros de um determinado sítio, já antes ouvido e mostrado, noutra sítio também já mostrado. Desta forma desconstrói-se os locais, obrigando o espectador a reencontrar-se na história, já que este tipo de abordagem provocará uma certa perda de informação ou confusão. Durante a fuga pela floresta, existe um som que carregará a ação e carga dramática na totalidade, falo portanto dos pássaros que berram enquanto Carla foge. O som estridente quase ensurdecedor, cria uma enorme turbulência no que está a decorrer, simulando o fator medo que a personagem sente naquele momento.

Dentro de casa de Aramiel, serão os pormenores que governam, isto é, possíveis anéis que tocam no copo, ranger da madeira, som do fogo que aquece a sala, isto enquanto os diálogos fortes vão decorrendo. É possível também que neste espaço, os ambiente se invertam, e suavemente, o som exterior sobressaia ao som dentro de casa, mais uma vez para confusão de espaços e estranheza dos diálogos. Isto porque, Suíte nº1 de Bach irá estar a tocar por trás, e esta troca de espaços, não será notada instantaneamente, logo é possível que se sinta um pequeno desconforto antes que tudo volte ao normal e se ouça de novo os sons originais.

Dentro do quarto, pelas referências ao *Blue Velvet*, e pela ação que irá decorrer, este espaço, imagino-o pesado. Cada passo é sentido, as cortinas são sentidas, o atirar do casado para a cadeira é sentido com gravidade, existindo um contraste entre o que se ouve e a beleza da mulher que se aprecia ao espelho. Contudo quando Aramiel aparece, e no decorrer da cena mais erótica do filme, ouve-se muito ao de leve como se nem estivesse ali, pele a queimar.

Quando empurra Aramiel e foge deste, o som tornou-se mais real, dada a percepção da personagem com a realidade. Quando esta choca com Miguel ouve-se bastante vento, o ambiente torna-se pesado e Carla berra.

Para terminar, dentro da capela, todos os sons possuem eco, muito eco. Menos nas vozes das personagens (para própria compreensão). Terminando assim o filme num ambiente mais negro, com o uivar dos lobos, os pássaros a levantarem voo e por fim o fechar d'As Asas.

Direção artística

Para a direção artística pretende-se que exista exigência e solidez na preparação dos *décors* e figurinos. Pretende-se que o diretor tenha as competências para poder tomar decisões acertadas e rápidas, e que ao mesmo tempo tenha a capacidade de interpretar o guião e visualizar todos os elementos em cena e que saiba os dispor da melhor forma ou da forma planificada. A experiência é muito importante, daí ter-se optado por escolher alguém com experiência de teatro, alguém com a sensibilidade necessária para procurar encontrar a melhor forma de traduzir visualmente nos cenários, figurinos e adereços a ideia do projeto.

Direção artística

Na essência, a opção estética segue contornos generalizados ao tema. Um registo obscuro, de contraste entre luz e sombras, aqui estilizado com apontamentos de ilustração/banda desenhada. Já mais intrínseco ao texto são as cores. De referir o vermelho e o azul, que assumem na imagem e em cena um papel essencial.

Para além do sentido semiótico de azul/celestial, vermelho/infernal, estas cores vinculam uma confrontação e transição no espaço. Um contraste de cor nos adereços, cenário, figurinos e maquilhagem, sendo o vermelho predominante nas cenas de exterior, e o azul nas cenas de interior. As cores escolhidas têm também um carácter vinculativo com os personagens, o vermelho nos figurinos do casal, e o azul para Aramiel.

O estilo de figurino de Clara e Miguel correspondem a uma época, anos 60, tempo em que decorre a ação.

O figurino de Aramiel demarca-se de um estilo de época, próximo de uma túnica com características excêntricas. Sendo uma criatura espiritual e poeta, não usa nenhum tipo de adereço. Na sequência do confronto de tempo e espaço, o interior da casa de Aramiel é privado de objetos contemporâneos ao casal e à ação. Preenchido por adereços majestosos e imponentes, com

particular atenção aos referidos em cena: o cadeirão, o copo, os livros... Um espaço parado no tempo, ocupado por esta criatura.

Assistente de fotografia

Para o cargo de assistente de fotografia, procurou-se encontrar alguém que conhecesse o material que seria utilizado, que tivesse capacidades de improvisação e empenho, pois sabemos que os cargos de assistente são sempre aqueles que são mais ingratos, pois é-lhes sempre pedido para estarem sempre prontos para transportar material ou fazer algo que seja necessário. Mas, mesmo sabendo desta “ingratidão” que o trabalho de assistente é, foi sempre pretendido que este fosse capaz de opinar ou sugerir outras soluções que considerasse serem as melhores para o projeto.

Assistente de fotografia

Há já algum tempo que tenho desenvolvido um particular gosto pela fotografia, especialmente pela iluminação. Na minha opinião a fotografia é essencial para a construção do universo diegético de um filme, pois é um dos elementos que determina o tipo de atmosfera, servindo, muitas vezes, como complemento da ação propriamente dita.

No caso específico de “As Asas”, de André Perdigão, o trabalho do diretor de fotografia, e, no meu caso, do assistente de fotografia, é essencial, pois a narrativa apresenta características visuais muito fortes, de um terror dramático e poético que só é conseguido com um bom jogo de luz e sombras.

Sendo “As Asas” uma história do sobrenatural, mais especificamente de vampiros, a fotografia, na minha opinião, tem de seguir o mesmo rumo. Ou seja, há que criar uma ambientação de fantasia, quase de pesadelo, mas um pesadelo literário, belo. A realidade (ou irrealidade) onírica tem de ser exaltada com uma iluminação irreal, fantasiosa, que sirva como determinante da natureza da ação.

Quando li o guião, pensei automaticamente em tenebrosas e enigmáticas sombras, que, desenhadas pela penumbra, movem-se de maneira harmoniosa, e escondem elementos desnecessários, também obrigando-nos a focar nas personagens, sobretudo em Carla, e fazendo-nos sentir perdidos na imensidão das trevas e a mercê das forças da noite, que permanecem na escuridão, a espreitar.

O medo do desconhecido, é aqui extremamente importante. Por isso, acho que a fotografia tem de se empenhar em não mostrar, em apenas sugerir.

O forte contraste entre luzes e sombras deve ser também o contraste entre o natural e o sobrenatural, criando uma tensão constante, mesmo que poética, entre os dois mundos, e a certeza de que se o olhar se desviar para a negritude da noite, mesmo que por alguns segundos, pode, e deve, ser surpreendido com uma visão tenebrosa das forças das trevas.

Referências cinematográficas

As referências cinematográficas para este projeto, como já foram acima referidas, são *Alfred Hitchcock*, principalmente do filme *Psycho* de 1960, *David Lynch* do filme *Mulholland Drive* de 2001, e *Blue Velvet* de 1986, *Tim Burton*, dos filmes *Edward Scissorhands* de 1990, *Sweeney Todd: The Demon Barber of Fleet Street* de 2007, *Sleepy Hollow* de 1999.

Através dos *stills* aqui apresentados, podemos fazer o paralelismo e encontrar as referências cinematográficas principais de *As Asas*.

Estas referências servem como modelo ao projeto, pois foram daí retiradas muitas das soluções e inspirações para *As Asas*. Grande parte dos *stills* aqui apresentados são “apropriações” diretas que foram tomadas em relação a outros filmes. São vários os planos em que podemos constatar essas influências. Embora não se tenha pensado em recriar aqueles planos, aparentam que assim foram concebidos. Na verdade, considerou-se que esses planos seriam os ideais para o projeto, e que simultaneamente poderiam mostrar as influências diretas que o realizador estava a ter aquando da produção. É muito importante assumir essas semelhanças, não como

“plágios”, “*pastiches*” ou falta de ideias, mas sim como referências e influências positivas para o projeto.

Imagens que ilustram as referências



As Asas, André Perdigão, 2013



Psycho, Alfred Hitchcock, 1960



As Asas, André Perdigão, 2013



Psycho, Alfred Hitchcock, 1960



As Asas, André Perdigão, 2013



Psycho, Alfred Hitchcock, 1960



As asas, André Perdigão, 2013



Strangers-on-a-train, Alfred Hitchcock, 1951



As asas, André Perdigão, 2013



Mulholland dr., David Lynch, 2001



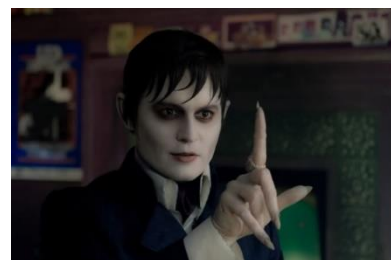
As asas, André Perdigão, 2013



Big fish, Tim Burton, 2003



As asas, André Perdigão, 2013



Dark shadows, Tim Burton, 2012



As asas, André Perdigão, 2013



Ed wood, Tim Burton, 1994



As asas, André Perdigão, 2013



Edward scissorhands, Tim Burton, 1990

Referências literárias

Quando se pretende fazer uma adaptação é necessário ter um conhecimento prévio da obra do autor, neste caso, Ana Teresa Pereira. Fazendo uma retrospectiva de toda a obra, temos que salientar, que neste projeto fez-se uma adaptação da literatura para o cinema, mas que já a escritora, numa das suas obras efetua o mesmo exercício, mas em sentido inverso, em pequenos ensaios nos quais fala de filmes e do culto que devota a certos mestres. «*Martin Scorsese* comentou a respeito de *David Cronenberg*: 'Ele não sabe de que tratam realmente os seus filmes.' Ao que este respondeu mais tarde: 'I hope I don't' (...). Depois de *Videodrome* ('a very heavy experience'), Cronenberg não quis escrever um novo guião; precisava de trabalhar material de outra pessoa enquanto recuperava as forças. Assim, filmou *The Dead Zone* a partir de uma história de Stephen King. Mas o filme para ele era sobre o rosto de Christopher Walken - todas as coisas que existiam naquele rosto.»

A autora chamou a esta peça *She Who Whispers*, que é igualmente o título de um conto escrito por *Cronenberg* quando ainda estava na universidade, e que depois iria ser a base de *The Double*, filme com Anthony Hopkins, em que uma vez mais o tópico são os gémeos, gémeas incarnadas por Geena Davis. «Cronenberg resolveu mudar o nome da personagem, Anne, para Geena. Geena em hebraico significava as lixeiras que ardiam interminavelmente no exterior das cidades; era uma designação do inferno. Mas a palavra quer dizer também jardim, jardim murado, o que era perfeito para a personagem: 'Tu és um jardim murado, minha irmã, minha esposa...'.» Sobre Henry James, há também no livro, outro exíguo ensaio: «'Vivemos no escuro', escreveu Henry James. 'Vivemos no escuro, fazemos o que podemos.'».

Evidentemente que o que fora acima citado funcionou como menções literárias para a realização deste projeto, tendo em conta que este conhecimento prévio da obra ajudou a compreender melhor toda a envolvência da obra e da escrita da autora, uma vez que, todos os contos e romances de Ana Teresa Pereira têm o ingrediente da genuinidade, mas daquela que é a mais difícil de alcançar. A atmosfera é a do cinema negro americano, a chamada “Série B”, mas também a dos policiais de Raymond Chandler e das interlocuções dominadoras de filmes como *Johnny Guitar*, *Vitória Anarga*, *Cega Paixão*, *Ter ou não Ter*, *Difamação*, etc. São estes os territórios em que se movem os indivíduos etéreos da narrativa, imagens a preto e branco que suportam um livro onírico, em que o leitor é imerso de fortes e simples estímulos poéticos.

Tom Stuart, Tenente do Departamento de Homicídios, conhece uma mulher num bar e apaixona-se dela: “Pareces um anjo. Um anjo negro. “Diz Tom, que idealizo como Robert Ryan, em *On Dangerous Ground* (*Cega Paixão*), o filme de *Nicholas Ray* (que a autora alude claramente no texto); ela, Patrícia (Ida Lupino?), também detém um arcano. Depois, há a descendente cega do tenente e o enigma obscuro que circunda todas as figuras.

Enfim, o arranjo de história policial entrelaça-se com a reminiscência cinéfila. Esta ficção melancólica encena personagens perdidas no dédalo do amor e no medo da morte dessa paixão cega. A imaginação da autora é visual, repleta de alusões culturais a livros, pinturas e filmes.

O excesso desses detalhes é, aliás, a imperfeição aparente da obra. A repetição de personagens a ler livros ou a relembrar filmes, mencionando passagens dos mesmos. *Até que a morte nos separe* é um trecho bastante culto e perceptível para isentar metade destas ostentações de erudição.

A imperfeição torna-se quase insignificante numa obra tão satisfatoriamente escrita. “Agora sei que o amor existe, conheço o rosto dele, os seus olhos, o seu corpo, sei que me ama. E tenho medo dele, como sei que ele tem medo de mim, porque somos o lado negro um do outro, o rosto da morte um do outro”.

A obra de Ana Teresa Pereira delinea metódica e compulsivamente, a veracidade de um movimento em extremo fatal; um movimento cujos atributos basilares são a invisibilidade dos seus traços ou a sua situação num lugar de memória que somente surge como suspeita, como prenúncio, mas que é continuamente afetado de uma carga sufocante. É no interior dessa sufocação que a maior e mais inata plenitude e a mais negra tragédia se configuram como modos intrínsecos e indeclináveis de ser a relação ou, pelo menos, a visão do outro. Desse outro que é, simultaneamente, o outro do eu e a negação do eu. Eis porque o demoníaco é, em simultâneo, a tentação persistente e o facto determinante. Tentação e facto sobrepõem-se numa ontologia que, dramaticamente, desconhece (ou não pode admitir) nenhum tipo de sagacidade, mas apenas aquela falsa transcendência que está gravada no corpo das personagens desde o princípio do tempo, desde a sua pura eventualidade de existência e que não é mais do que uma figura da unidade primitiva, postulada e vivida até à exaustão.

As personagens não existem num mundo seu, mas sempre num mundo outro, nessa exterioridade atónica, ou no trânsito, na passagem lenta mas implacável de uma delusão de realidade a um outro espaço cujos contornos ontológicos são sempre indicados pela ambiguidade mais profunda. A escrita de Ana Teresa Pereira é a infinita e asfíxiante repetição dessa ambiguidade.

Esta repetição dá-se à custa de transferências ínfimas, quase impercetíveis. Como uma aproximação extremamente diferida que sempre que estivesse prestes a tocar o seu fado este se deslocasse. Neste sentido, cada livro ou cada partícula de livro é, concomitantemente, uma experiência ímpar e a repetição ativa de um gesto imemorável.

É, talvez, por isso que o tempo é tão importante na obra de Ana Teresa Pereira, e para este projeto, o tempo foi igualmente importante, daí ter-se optado por adaptar este conto, uma vez, e como já fora acima referido, o tempo é importante na obra de escritora tal como nesta versão cinematográfica.

Sobre a obra original

One can only love an angel. And that dreadful thing is not love. Those with whom the angels communicate are lost. - Iris Murdoch¹

As Asas, é um conto “leve” mas que rapidamente se torna pesado e assustador, quase que asfixia o leitor. É altamente envolvente e horrendo, com uma das frases mais marcante da história “- Vamos engendrar feras e pássaros”, quando Aramiel deseja consumir o ato sexual com Carla, a jovem desconhecida.

Ana Teresa Pereira tem esta capacidade de nos levar a entrar no “escuro”, no medo, através da situação mais banal, encaminhando o leitor nesse sentido, mas apenas lhe deixando adivinhar o início.

Os seus contos têm a mesma linguagem que a linguagem dos contos de fadas, tem o silêncio nos trilhos das sombras onde os jovens descobrem o destino, ora sob forma de anjo, ora animal heráldico, quase sempre vampiro. Na nossa literatura nacional é uma característica muito pouco usual,

¹ (Pereira 2007)

a criação um universo neogótico, fantasmático.

Há uma sensualidade de mortuária nos seus livros, conforto no sangue derramado, receptividade para identificar os guias mais negros na sombra das capelas profanadas. Esta última característica está muito bem patente no conto *As Asas*.

Questões de adaptação cinematográfica

Os conceitos dos críticos modernos em relação à intertextualidade pretendem representar uma abordagem mais sofisticada em relação à adaptação. Existe a ideia que o romance original funciona como um 'recurso' à execução cinematográfica, como *Christopher Orr* comenta: *“Neste contexto crítico [da intertextualidade], a questão não é se o filme adaptado é fiel à sua origem, mas sim como a escolha de uma fonte específica e como a abordagem a essa mesma fonte serve de ideologia base do filme.”*¹

A obra literária é sempre possível de adaptação, pois, como diz *Kubrik*, *“se pode ser escrito, pensado, pode ser realizado”*². Isto não significa que todas as obras literárias sejam escritas com o intuito de serem adaptadas, mas são possíveis de transferir para o cinema.

Serão equacionadas algumas questões que se consideram pertinentes neste contexto da adaptação e em particular no contexto da adaptação de *As Asas*: a característica distintiva da adaptação; a transferência e a adaptação adequada; a distinção entre adaptação distributiva” e *“funções de integração”*; a fidelidade na relação da versão do filme de um romance, identificação mítica e ou psicológica;

¹(Orr 1984)

²(IMDb 1990-2013)

a adaptação adequada; a linearidade do romance; a enunciação cinematográfica; os códigos; as histórias contadas e as histórias apresentadas; o romance onisciente; a narração em primeira pessoa; o dispositivo de narração oral; as funções narrativas do romance e do filme.

Todas as questões acima referidas têm uma interferência direta com a adaptação, e é no sentido de esclarecê-las e torná-las claras, neste projeto, que se tentará criar um pensamento sobre a questão da adaptação, a fim de evitar e prevenir mal-entendidos sobre o funcionamento da narrativa nos dois meios de comunicação, a literatura e o filme.

A característica distintiva da adaptação, segundo *Didley Andrew*, “ é a equivalência de signos cinematográficos para uma realização prévia, num outro sistema”. O autor defende que “ todos os filmes representacionais adaptam um conceito prévio ou anterior... (mas) Adaptação delimita representação, insistindo sobre o estado cultural do modelo...concretamente a adaptação é a apropriação de um significado prévio de um texto”.¹

Pesou-se, em *As Asas*, materializar uma ideia, um conceito, de forma a ir ao encontro de várias respostas que seguem o original. O nosso objetivo é apresentar uma experiência que corresponda a esse conceito.

Na realização de uma versão cinematográfica de uma obra literária, existe uma transferência da base narrativa literária e da adaptação de aspetos importantes, ou enunciações, que surgem no original, mas que para o realizador são de manter. Mas a execução de uma adaptação requer a tal transferência já referida, aquela que permite transferir signos de um sistema para o outro. Então, cabe ao realizador, através de diferentes formas, procurar soluções efetivas que façam alusão ao texto original e que levem o espetador a se identificar com a nova versão, com o filme, sem que a sua memória sobre o original não seja deturpada. Ou seja, pretende-se que o espetador veja filme, e que reconheça nele o texto original,

¹ (Andrew 1980)

independentemente das alterações mais ou menos profundas que possam ser apresentadas.

Os aspetos mais específicos da intertextualidade cinematográfica são sempre desacreditados quando existe a pressão de manter a fidelidade para com o original.

Ou seja, essa fidelidade pode ser rompida pelas influências externas que o realizador sofre, nomeadamente, influências não literárias. No caso de *As Asas*, várias influências não literárias afetaram o realizador, influências essas que dizem respeito a outros filmes, ou a experiências e vivências pessoais marcadas pela própria maneira de se estar no mundo.

Quando dizemos que esta curta-metragem é uma adaptação, pretendemos chamar a atenção que se está a procurar salientar os elementos essenciais da intertextualidade na relação entre o conto (a literatura) e o filme (o cinema). Embora não seja esta a única justificação, é a principal e a mais importante.

A nosso ver, a par com outros autores, existem diversos fatores determinantes na criação de um filme, adaptação ou não: as condições sócio-económicas da indústria do cinema; a própria evolução tecnológica; a perseverança cultural e o clima social da época de realização do filme; o contexto histórico ligado à evolução da estética cinematográfica, marcado igualmente por outras correntes artísticas.

Naturalmente, duas linhas de investigação surgem: a primeira ligada ao sistema de transposição, o que é que é possível transferir ou adaptar para o cinema do conto; a segunda ligada a outros fatores chave que para além da fonte do romance podem condicionar a versão cinematográfica do mesmo.

Em *As Asas*, podia-se ter optado por efetuar uma versão que remetesse para um retrato extremamente fiel do conto original no filme. Porém, seguiu-se outros caminhos que não correspondem à visão do original ou a uma “fidelidade espiritual”. Tentou-se criar derivações que nos pareciam óbvias a partir do original. Essas derivações podem ser interpretadas como um comentário ou crítica do realizador ao texto

original ou como uma tentativa de desconstruir o mesmo (trazendo à superfície os paradoxos internos do pensamento literário original, aparentemente perfeito e coerente, imaculado até).

É demasiado evidente que, em *As Asas*, existe uma transferência e uma adaptação que se julgaram adequadas. A separação ou distinção entre dois sistemas de registos pretende tornar visível, no filme, a questão da adaptação da literatura para o cinema.

Na adaptação, ao considerar-se o que pode ser transferido do texto original para o filme, começa-se a definir uma base para esse processo de inevitável transformação. Coloca-se portanto a questão: o que é que o realizador pretendeu transportar de um meio para outro e o que é que foi possível transportar?

Em termos gerais, isto cinge a diferenciação entre narrativa (o que pode ser transferido) e a enunciação (o que não é possível, que põe em causa sistemas integralmente dissemelhantes de significação).

Quando falamos de história / enredo, efetuamos uma separação lógica. O romance e o filme podem partilhar a mesma história, a mesma “matéria-prima”, mas identificam-se por meio de estratégias de enredo diferentes que alteram a sequência, destacando diferentes ênfases, as quais podem descontextualizar a história, no que concerne à familiaridade com a mesma.

Existe uma diferença entre “função distributiva” e “função de integração”, como discutido por *Barthes a propósito das “funções distributivas”*, as quais representamos como “funções próprias” e que são as mais suscetíveis de transferência direta para um filme.

O primeiro nível de fidelidade, na adaptação cinematográfica de um romance, pode ser o precursor determinante da narrativa. Para *Propp*, a “função é entendida como um ato de uma personagem, definido pelo ponto de vista do seu *significante para o curso da ação*”¹. Isto não é que erre ao consentir que outros elementos da narrativa tenham as suas próprias funções. De facto, *Propp* confere um sentido especial à questão das motivações, o “que adiciona à história uma completa coloração distinta”, mas encontra nesses elementos,

¹(Propp s.d.)

mais que funções da personagem, as suas concepções “*menos precisas e definidas*”.

Estamos a propor, considerando o tipo de adaptação que foi feito, que esta isola a função principal da personagem no original e observa o quão longe a personagem foi transfigurada na versão cinematográfica.

Ao analisar estas funções, distribuídas entre as “*esferas de ação*” (intituladas pelo seu agente, “vilão, “herói” etc.”), uma delas pode determinar o que o realizador resolve conservar da estrutura base do original ou o que radicalmente reforma. Tal estudo pode dar uma base firme para a compreensão do sentido estrutural da narrativa, isto é, para a compreensão do enredo que organiza (de acordo com uma distribuição de posições relativas) a matéria-prima da história.

Podemos ainda sugerir uma identificação de padrões míticos e\ou psicológicos, por extensão. Não é surpresa que o elemento mítico do trabalho criativo no romance, a este nível, possa ser transferível para o filme, uma vez que a sua dinâmica é independente de qualquer manifestação que tenha encontrado resistências nesta transmutação. Por esse motivo, é que a “psicologia” das personagens foi transferida de um sistema para outro, por os seus contextos psicológicos serem possíveis de serem adaptados sem grandes alterações.

Assim, através de uma identificação mítica e ou psicológica, na adaptação de uma obra literária, podemos afirmar três situações: a) todas elas referem-se a elementos que existem nos “níveis mais profundos” do texto; b) estes guiam os elementos da narrativa que não estão ligados a um modo de expressão particular, isto é, aqueles que possam ser encontrados no trabalho em sistemas verbais ou de outra origem), e c) são todos suscetíveis de mais ou menos tratamento objetivo que explica menos elementos estáveis, isto é, as motivações e a atmosfera das personagens.

Numa adaptação, tais elementos de um romance que requerem uma transposição adequada devem ser mais ou menos agrupados, nos termos

de *Barthes*, como índices, os significantes da narrativa, como a escrita, ou, mais compreensivelmente, as enunciações.

Fundamentalmente, aqueles referem-se a diferenciações entre modos enunciativos, são dois sistemas de significação. A obra original, o conto, baseia-se num sistema de signos completamente verbal. O filme baseia-se numa diversidade de signos que ocorrem por vezes em simultâneo, significantes visuais, auditivos e verbais (entre outros, como uma gramática de enquadramentos e de montagem).

Esta diferença entre os dois sistemas aponta para a maior distinção entre eles: o signo verbal, com a sua menor iconicidade e a sua maior função simbólica, age de forma conceptual, ao passo que o signo cinematográfico, com a sua altíssima iconicidade e função simbólica inconstante, opera diretamente, sensacionalmente e preceptivamente, porque na sua elevada iconicidade, o cinema não deixou espaço para essa atividade imaginativa, como a que é necessária para o leitor visualizar o que está a ler.

Em *As Asas*, podemos analisar em que medida o realizador usou sugestões visuais do livro na sua representação dos principais signos verbais - e como a representação visual afeta a “leitura” do texto fílmico.

Na linearidade do romance e na espacialidade do filme, construímos o significado a partir do livro, pegando nas palavras e grupos de palavras sequenciais à medida que estas surgem na página. No fim, digamos, para alcançar uma cena, um ambiente físico, não temos outra opção a não ser seguir linearmente esse arranjo de símbolos arbitrários estabelecidos, que na sua maior parte impõem a linearidade da experiência. A linearidade implacável associada à leitura habitual de um romance ou de um conto promove o acumular gradual de informações sobre a ação, as personagens, a atmosfera, as ideias, e este modo de apresentação, por si só, coopera para a impressão recebida pelo leitor.

O fotograma por fotograma, não é uma analogia com a experiência de leitura, palavra por palavra, num livro. Existem pelo menos dois significantes diferentes que se denotam: 1) o fotograma instantaneamente, e a qualquer dado momento, oferece a informação pelo menos da complexidade visual (por vezes amplificada por significantes verbais) para além de qualquer palavra

dada devido ao impacto espacial do fotograma, e 2) o fotograma nunca é registado como uma identidade discreta como a palavra é. Nós, ordinariamente, não vemos um filme “*frame-por-frame*” como se lê um livro, palavra por palavra.

Podemos dizer e afirmar que o grande desafio óbvio para o realizador foi o controlo da *mise-en-scène*, a tentativa de representar num outro meio, essencialmente iconográfico, espacial e temporal, o ambiente e os elementos que originalmente apenas as palavras sugeriam.

Na “*leitura*” de um filme, é necessário compreender outros códigos extracinematográficos também. Estes incluem:

- A. Códigos de linguagem (determinados tons de voz, elocuições, que podem significar códigos temperamentais ou emoções);
- B. Códigos visuais (resposta a estes vai além do mero “*ver*” para abarcar o explicativo e o seletivo);
- C. Códigos sonoros não-linguísticos (compreendendo tanto os códigos musicais como outros códigos auditivos);
- D. Códigos culturais (envolvendo todas as informações que têm a ver com a forma como as pessoas vivem, ou viveram, em determinadas épocas e lugares).

Se desagregarmos as histórias contadas das histórias apresentadas, um outro aspeto da diferença entre contar e apresentar situa-se na maneira como a metalinguagem do romance ou conto (o veículo da sua revelação) é permutado, pelo menos em parte, pela *mise-en-scène*. Num certo sentido, a história do filme não tem de ser dita porque é apresentada ou mostrada. Contra os “*proveitos do imediatismo*”, a perda da voz narrativa pode, contudo, ser sentida como a principal vítima da necessidade de transposição da enunciação literária para a enunciação cinematográfica.

No caso concreto de *As Asas*, esta adaptação perdeu muito da riqueza literária com que se apresentam os espaços no conto, no que concerne à “*melodia*” e ao ritmo da leitura dessas descrições, uma vez que, no filme, essas descrições por palavras foram apresentadas através de uma

composição só possível através da *mise-en-scène*, ou seja, através de algo que não é narrado ou descrito verbalmente, mas apresentado de forma visual numa imagem.

Numa obra literária omnisciente, a prosa narrativa alcança a sua posição de domínio, porque é na posição de conhecimento que esta função do discurso é recuperada no cinema, pela narração dos acontecimentos. Através do conhecimento que adquirimos a partir da narrativa podemos dividir os discursos de várias personagens pela sua localização e comparar o que é dito nos discursos com o que nos tem sido revelado através da narração. A câmara mostra-nos o que acontece - ela diz a verdade, verdade a partir da qual apenas podemos discordar ou contra - argumentar.

É, no entanto, simples demais poder sugerir que a *mise-en-scène*, ou a sua implementação pelos códigos cinematográficos (nomeadamente a montagem), pode facilmente apropriar-se do papel do omnisciente, narrador inaudível, ou que a câmara (para interpretar *MacCabe* de forma mais restrita), “por mostrar e por ir mostrando o que acontece”¹, substitui o papel de um narrador.

Num certo sentido, todos os filmes são omniscientes: mesmo quando se aplica uma técnica de justaposição de voz como um meio de simular a presença da primeira pessoa do narrador, o espectador está ciente de um nível de objetividade em relação ao que lhe é apresentado.

Em *As Asas*, isso não acontece, porque não existe um narrador a fazer essa justaposição com o que é apresentado, mas o espectador tem a noção clara que algo lhe está a ser contado e apresentado, sem que seja necessário ter-se um narrador a acentuar a narrativa. A *mise-en-scène* desempenha esse papel.

A narração na primeira pessoa, apesar do cinema poder ser mais ágil e flexível na mudança do ponto de vista físico, a partir do qual um evento ou objeto é visto, é muito menos propícia à apresentação de um ponto de vista psicológico consistente, oriundo de uma personagem.

O mecanismo de narração oral, ou sobreposição de voz, pode servir funções narrativas importantes num filme (por exemplo, reforçando a sensação de passado), mas, por necessidade virtual, este não pode ser mais do que

¹(MacCabe 1974)

intermitente como a distinta narração em primeira pessoa na natureza contínua de um romance.

Às funções narrativas do romance e do filme, *Barthes* chama de índices, na medida em que estas funções não são subordinadas à linguagem. Isto no sentido em que elas demonstram aspetos do conteúdo da história (ações e acontecimentos) que poderão ser apresentados verbalmente ou áudio-visualmente, sendo diretamente transferíveis de um meio para o outro.

Estes incluem o conhecimento prontamente concebido, como os nomes, idades e profissões das personagens, alguns pormenores do ambiente físico, e, no mesmo sentido e na sua própria forma, muitas vezes são passíveis de transferência de um meio para outro. E, em *As Asas*, muitas destas funções que incluem o “*ready made*” são obrigatoriamente transferidas de imediato de um sistema para outro sem que exista outra solução mais prática ou óbvia para transmitir essas informações.

Em suma, o cinema, ao redefinir questões e ao introduzir uma nova abordagem estética, mantém, contudo, a centralidade da narrativa. Como Christian Metz escreve, debatendo a narratividade no filme: o “Cinema conta-nos histórias contínuas, que dizem coisas que poderiam ser veiculadas também na linguagem das palavras, no entanto, diz-nos de forma diferente. Há uma razão para a possibilidade, bem como para a necessidade de adaptações.”¹

Na narrativa, inegavelmente, não só para os romances, mas para os filmes adaptados de obras literárias, o fator comum e o elemento principal entre ambos é aquilo que é transferível.

No entanto, grande parte da insatisfação que acompanha a crítica sobre filmes adaptados de obras literárias tende a centrar-se em perceções de ‘adulteração’ da narrativa original.

¹(Metz 1974)

Palavras como 'falsificação' e 'interferência', e até 'violação', dão a todo o processo um ar de abuso sexual profundamente sinistro, talvez exaltando expectativas frustradas do espectador e do crítico, relacionadas com o caráter e as circunstâncias. Tais insatisfações ressoam com um complexo conjunto de mal-entendidos sobre o funcionamento da narrativa nos dois meios de comunicação, sobre as diferenças irreduzíveis entre os dois, e de uma incapacidade de distinguir o que pode e o que não pode ser adaptado.

Em *As Asas*, o realizador optou por transferir aquilo que seria e que podia ser adaptado do texto original para o cinema. Mesmo que isso não corresponda à ideia que a maioria das pessoas tem do conto original, não se pretende invalidar a “fidelidade” da adaptação. Simplesmente, procura-se reforçar a criatividade e a “crítica” do realizador relativamente ao texto original, reforçando a sua visão pessoal, a concretização e materialização do seu conceito e ideia cinematográfica a partir da matéria-prima escolhida.

Em suma, procurei seguir a ideia de que quem lê um livro cria uma história diferente da que está a ler, uma história com as mesmas personagens, com os mesmos elementos na sua totalidade, mas diferente, porque na sua visualização mental, a reconstrução imaginária difere de leitor para leitor. O poder imaginativo e criativo é tao poderoso, que permite ao realizador “reescrever” a obra original do seu ponto de vista sem que esta perca as suas características principais.

Overlap

Encontraram-se duas definições de Overlap e achou-se por bem colocá-las aqui com a finalidade de esclarecer o tema: *“The carry-over of dialogue, sounds, or music from one scene to another; occurs when the cut in the soundtrack is not at the same time as the cut in the image; can also refer to two or more characters speaking at the same time; aka overlap sound”*¹ e *“Overlap indicates that two successive shots share some common space: they literally overlap.”*²

¹(filmsite s.d.)

²(Abel 2005)

Neste capítulo, faz-se uma reflexão, e também uma explicação mais clara e objetiva, sobre o que se entendeu por *overlap* na curta-metragem. Pensou-se que *era importante incluir esta explicação por razões de esclarecimento e fundamentação teórica, dado ser o tema principal e comum a todos os projetos de mestrado.*

Ao longo de As Asas, são apresentadas varias situações, que do ponto de vista da realização, indicam claramente a utilização do overlap. Faremos agora uma enumeração de todas elas, e posteriormente faremos uma análise e explicação de cada uma, de forma mais pormenorizada, expositiva e fundamentada.

Assim, temos a primeira situação, que ocorre quando a personagem Miguel repete a mesma fala “gosto de ruínas como os loucos gostam de morcegos”. A segunda situação é o por do sol, quando Carla se encontra dentro do carro. A terceira, quando Carla está a bater à porta e passa o lobo em frente da câmara. A quarta, quando Aramiel desliga o giradiscos. A quinta, quando Carla liga o rádio no quarto. A sexta, quando Carla “vive” o *flashback*. A sétima, quando Carla está a olhar para o espelho. A última, quando Carla morde Miguel no final.

Primeira situação: quando Miguel “repete” a fala “-Gosto de ruínas como os loucos gostam de morcegos”, tentou-se mostrar, não só o espaço comum, mas o mesmo tempo partilhado pelas falas, ou seja, esta “repetição” não é vista como tal, mas sim como uma forma de representar as duas ações e reações dos dois atores no mesmo momento. Assim, na primeira temos a reação de Carla e depois, “voltando atrás” para mostrar a reação de Miguel a quando da fala. Podemos dizer, por outras palavras, que temos uma paragem no tempo para mostrar duas situações diferentes em momentos separados dentro da curta-metragem. Conseguiu-se assim sobrepor dois planos que partilham o mesmo momento espaço temporal em que acontecem, mas separados pelo tempo da sequência.

Segunda situação: no momento do por-do-sol, temos um plano em que o por-do-sol está com o tempo “acelerado”, tecnicamente podemos dizer que é um *timelapse*, e o som que se ouve está no tempo normal. Assim, admite-se que existe um *overlap* entre o som e a imagem, no qual os dois partilham o mesmo tempo (tempo da curta-metragem) mas cada uma destas dimensões tem um tempo próprio. Assim a temporalidade real do som sobrepõe-se à temporalidade estilística manipulada da imagem, através de um processo de *overlap*.

Terceira situação: quando Carla bate à porta e passa um lobo frente à câmara, admite-se esta situação como *overlap*, porque são duas imagens distintas no mesmo plano. A primeira foi filmada in loco, Carla a subir as escadas, e a segunda, o lobo, foi um efeito especial criado em 3Ds Max. Na montagem destas duas imagens obtemos um *overlap*, no qual ambas as imagens partilham o mesmo tempo e espaço no plano, sendo uma sobreposta à outra.

Quarta situação: quando Aramiel desliga o radio após o diálogo com Carla na sala, considera-se também um *overlap*, embora menos evidente, pois o som (música) começa durante o diálogo, sem que saibamos de onde surge. No final, quando Aramiel desliga o gira-discos, temos um *overlap* sonoro, em que o som não acompanha a imagem e o corte da imagem é dado “fora de tempo” em relação ao som (música) mas ambos partilham o mesmo espaço e tempo dentro do plano.

Quinta situação: quando Carla liga o rádio no quarto, tomou-se como *overlap* o som (música) novamente, pois este está a remeter o espectador para o passado, para a situação do por-do-sol. Embora esteja a partilhar o mesmo tempo e espaço no plano, está em *overlap* com a situação passada, tentando demonstrar que o acontecimento do por-do-sol está a acontecer ao mesmo tempo que a situação do quarto, tendo por referência o som (música).

Sexta situação: sem qualquer surpresa, assumiu-se o *flashback* como *overlap*, pois este remete-nos para o passado, mas no presente, no exato momento em que Carla recorda esses momentos.

Sétima situação: quando Carla morde Miguel, no final, aquele momento de *slowmotion*, é encarado como *overlap*, porque tenta-se esticar ou prolongar a duração para além do tempo normal.

Diário

Pré-produção

A história

As Asas é um conto sombrio e fantasmático, que gira em torno de uma história de vampiros, onde uma jovem, separada por instantes do seu namorado, se depara com um homem estranho, que lhe diz para engendrarem feras e pássaros.

Esta estranheza remete a história para uma profundidade e escuridão, da qual não se pode adivinhar o fim, apenas vislumbrar o início.

No final da história, e após acontecimentos inesperados com um desconhecido, Carla acaba por se recordar, com o namorado, que é vampira.

Toda a história, que começa numa situação banal, sofre um revés, e é feita para despertar em nós o horror e o medo.

A temática

Esta curta-metragem, que é uma adaptação de uma obra literária da escritora Ana Teresa Pereira, tem a temática vampírica, neogótica e fantástica. Numa primeira fase, coincidente com a adaptação do conto para guião, este tinha uma linha mais dramática e de suspense. Numa revisão do mesmo e sob a imposição de um tema comum a todos os projetos, o *overlap*, decidiu-se reescrever o guião e, mantendo as duas primeiras características, adicionar-lhe as vertentes gótica e fantástica, uma vez que a temática principal é vampírica, embora se possa dizer que não existe nenhuma referência óbvia e direta a esse género, a não ser na parte final.

As personagens

As personagens foram “recriadas” após a adaptação, tentando dar-lhes uma outra vida. Procurou-se realçar a sua estranheza. No conto original a descrição das personagens é muito rica e funciona muito bem no contexto da leitura. No que concerne à visualização em tela, essas descrições tiveram que ser materializadas. Optou-se por dar outras características que fortalecessem as descrições originais, mantendo uma relação próxima com as personagens do conto. Assim sendo, e com isto em mente, todas as três personagens passaram por um processo de transformação, no que diz respeito a algumas das suas características distintivas.

A personagem Miguel é caracterizada pela sua boa disposição, simplicidade e despreocupação. A personagem Carla revela ser curiosa, tímida, um pouco assustada e, em certos aspetos, divertida e espontânea. Por último, a personagem Aramiel é assustadora, firme, misteriosa, irónica, para além de culta e astuta.

Estas características, aqui mencionadas, foram aquelas que, após a leitura do conto original, se pensou serem as mais adequadas às personagens, pois, fomos levados a ir um pouco mais além da obra escrita, pensando-a como uma obra visual, e conferindo, obviamente, um cunho pessoal.

Processo de escrita do guião

Este guião foi submetido a várias fases e processos durante a sua escrita. Antes de passar a uma descrição mais profunda dos processos, é sempre importante sublinhar que este guião é uma adaptação de um conto, assim sendo, a escrita do guião teve de ser submetido a um processo particular.

Após várias leituras da obra original, começou-se a idealizar o filme. Deste modo, o processo da passagem da obra literária para guião tornou-se mais fácil.

“Desmontou-se” o conto e iniciou-se o processo de escrita do guião. As partes da obra que são meramente descritivas foram adaptadas para a escolha e elaboração dos décors (que teriam que ter outra descrição no guião). Os diálogos foram mantidos (alguns repetidos em função do *overlap*). Outras descrições literárias, que se referem às ações das personagens, foram mantidas para servir de indicação para os atores. Todo o resto do guião foi escrito de acordo com a forma que foi imaginado a quando da leitura da obra.

Todos os planos indicados no guião são o reflexo da idealização efetuada na leitura. Procurámos chegar a um guião fluido e exequível, de acordo, essencialmente, com as questões relatadas no capítulo sobre a adaptação. Houve duas preocupações principais no processo de escrita. A primeira foi manter a maior aproximação à obra possível e a segunda foi escrever um guião técnico que fosse exequível em termos de produção.

Assim sendo, no que concerne ao enredo, manteve-se os diálogos, com pequenas alterações insignificantes, deixou-se as referências para as ações, reações gestos e expressões dos atores e indicações para a *mise-en-scène* e direção artística.

No que diz respeito à concretização técnica do guião, levou-se em linha de conta a simplicidade dos planos e dos movimentos de câmara, entre outras especificações técnicas de execução, tendo sempre em mente a sua possibilidade prática de realização, mas sem desvirtuar o conceito e

intenções globais no que toca, por exemplo, à apropriação de géneros e à implicação do espectador na história.

Equipa de produção

Equipa de produção (final)	
Nome	Cargo
André Perdigão	Realizador/direção de atores/pós-produtor
Inês Pombo	Assistente de realização/ fotografia/ edição
Jorge Humberto	Diretor de fotografia
Rui Oliveira	Produtor
Sandro branco	Diretor de som
João louro	Diretor artístico
Ivan Mattos	Assistente de fotografia
Micaela Bento	Assistente de som
Cátia souza	Caracterização

Atores	
Nome	Personagem
Sílvia Almeida	Carla
Adolfo Luxúria Canibal	Aramiel
Rui Porto Nunes	Miguel

A equipa de produção deste projeto limitou-se primeiramente a duas pessoas, o autor deste relatório, André Perdigão, que desempenhou nesta fase o cargo de produtor executivo e de diretor de produção, e o Produtor, Rui Oliveira.

Nesta primeira fase, o produtor foi quem tratou de contactar os atores desejados e os proprietários dos sets onde o filme seria rodado.

Tratou igualmente da logística, no que concerne ao alojamento de atores e de elementos da equipa e autorizações necessárias.

O produtor executivo e o diretor de produção, tiveram todos os encargos, uma vez que toda a verba a ser utilizada em gastos, independentemente do apoio do ICA, era controlada e gerida por uma só pessoa. Daí poder se dizer, que não foi propriamente tarefa fácil, uma vez que saber gerir os fundos disponíveis para determinados gastos que estão previamente programados, quando somos deparados com imprevistos, torna toda a situação complicada.

Casting

No que concerne ao casting propriamente dito, podemos dizer que não existiu um casting no sentido literal, mas sim um satisfazer de um desejo pessoal, ou seja, aquando do processo de adaptação do conto literário para guião e respetivo guião técnico, e igualmente na recriação das personagens, pensou-se imediatamente em que atores se pretendia para as personagens.

Dando uma certa ordem cronológica, na escolha dos atores, primeiramente foi idealizado o Adolfo Luxuria Canibal, por este ter a fisionomia e as características pretendidas para a personagem, Aramiel. Claro que também é importante referir que já havia um conhecimento prévio das capacidades de representação do ator nomeadamente em alguns filmes como, *O Dragão de Fumo* e *Escama de Peixe*, e em outras performances com a banda Mão Morta, principalmente *Mão Morta Müller no Hotel Hessischer Hof*. Através destas referências achou-se que este ator seria o ideal para o papel de Aramiel.

Para a personagem de Carla, foi escolhida a atriz Sílvia Almeida, por razões semelhantes, mas, neste caso, com menos referências, apenas o filme, *Um Funeral à Chuva* e uma curta-metragem, *Olívia*. Mas teve-se referências e indicações de quem já tinha trabalhado com a atriz, sobre a sua versatilidade, adaptação, liberdade criativa e profissionalismo. Estas referências estavam patentes nos dois filmes de referência, e foi de imediato uma escolha certa para a personagem de Carla.

Finalmente, o ator Rui Porto Nunes, que encarna a personagem Miguel, pensou-se ser um ator que se enquadrava, primeiramente na descrição física da personagem a representar, mas também pela sua experiência profissional e capacidade performativa.

Ou seja, embora o realizador deste projeto não tivesse referências específicas sobre este ator, achou-se por bem visualizar uma das séries televisivas em que este participou, e ficou-se logo com a ideia que seria um elemento importante para o projeto, enriquecendo ainda mais o elenco, no que diz respeito ao seu profissionalismo e empenho.

Deve ser referido ainda, que além das características e capacidades de representação de cada elemento do elenco, estes foram escolhidos pelo seu profissionalismo e capacidade de adaptação a situações inesperadas. Estes elementos de referência foram dados por outras pessoas, algumas que fizeram parte da equipa, que já tinham tido a oportunidade de trabalhar com estes atores.

Neste aspeto particular, devemos referir que, dadas as circunstâncias de este ser um projeto académico e de orçamento muito reduzido, não existiram ensaios prévios com os atores antes das rodagens, e isto por várias razões: porque não existia orçamento para pagar viagens e estadias extras para os atores, para que estes pudessem estar juntos para ensaiar; os sets não estavam disponíveis, a não ser nas datas de rodagem previstas e, por último, os atores também não tinham muita mais disponibilidade a não ser para os dias previstos de rodagem. Com isto em mente o trabalho com os atores foi efetuado de uma forma pouco ortodoxa ou habitual, isto é, uma vez que estes não tiveram ensaios juntos, coube ao realizador deste projeto, dirigir o trabalho de ator de uma maneira livre e criativa para os intérpretes. Assim, optou-se primeiro por ter uma breve conversa com os atores em cena, dando-lhes algumas indicações base para o resultado que se pretendia com cada personagem. Depois, foi-lhes pedido para que eles próprios tivessem liberdade criativa e que dessem vida às personagens da forma que mais achavam acertada, mas tendo em conta as indicações recebidas. Portanto, achou-se por bem dar liberdade aos atores para representar de modo às personagens poderem evoluir dentro delas próprias, com mais vida e organicidade.

Numa segunda fase, imposta pela necessidade de alguns ajustes na representação, foram efetuadas indicações mais específicas relativas ao movimento, posição, postura, ritmo ou entoações de voz.

Por outras palavras, podemos assumir que o trabalho de direção de atores foi pouco usual mas intencional, uma vez que se acreditou sempre, que os atores, sendo parte integrante e importante da equipa, podiam e deviam dar o seu cunho pessoal aos papéis que estavam a representar de forma a tornar as personagens mais interessantes e coerentes.

Décors/ Répérage

Existiu uma preocupação evidente no tratamento e composição dos décors, embora tenha havido pouco tempo para se efetuar o reconhecimento do espaço, quer por parte do realizador quer por parte do diretor artístico. Logo, em conjunto, estes dois elementos da equipa, com o pouco tempo disponível antes do início das rodagens, tiveram a preocupação de criar relações entre os objetos do décor. Tentou-se tirar o melhor proveito de todos elementos em cena, procurando encontrar uma estética interessante e adequada na composição de cada plano.

O facto de ter sido possível utilizar todos os elementos disponíveis no set (livros antigos, estantes, quadros etc..) facilitou a tarefa de composição, pois existiam muitos elementos para poder trabalhar.

Existiram, como seria de esperar, alguns problemas dentro do próprio espaço. A exemplo disso, na cena da sala, existiu um problema com o décor, pois fomos confrontados com uma janela que estava a “estragar” a consistência visual que se pretendia. Assim, o diretor artístico foi abrigado a criar uma solução eficaz que resultou perfeitamente.

Adereços

O que se utilizou como adereços, fora pensado de acordo com o guião e tendo em linha de conta manter uma linha temporal entre os elementos,

de maneira a não existir uma discrepância ou dissonância entre os mesmos. Ou seja, quer o gira-discos, o tapete, o cálice, o cadeirão teriam que parecer ou ser da mesma época de todo o resto dos elementos visíveis da cena. Procurou-se, portanto, manter uma linha estética uniforme que ligasse todos os adereços e os adereços aos décors. Evitámos e conseguimos ter adereços na cena da sala e do quarto que aparentassem ter 10 ou 15 anos de idade junto a outros adereços com 50 ou mais anos.

Figurinos

No que concerne aos figurinos, novamente existia uma ideia inicial, que foi ajustada à realidade prática por parte da direção artística. A direção de arte teve a preocupação de manter uma linguagem que se adaptasse aos restantes elementos. Os figurinos teriam que remeter para um passado recente mantendo uma coerência entre as vestes dos atores e os restantes elementos cenográficos. Assim sendo, temos uma ligação temporal entre o carro usado e os figurinos, e outra ligação mais clássica entre os décors e o figurino da personagem Aramiel.

Caracterização

Como é possível verificar, neste contexto, não existiu caracterização excessiva, mas aquela que foi idealizada e efetuada foi essencial para todo o processo. Por outras palavras, existiu a preocupação de ter uma caracterização eficaz para retirar brilhos indesejados ao rosto dos atores, uma preocupação para manter uma coerência nos penteados das personagens, nomeadamente na personagem Carla, uma vez que esta era a personagem que requeria um cuidado mais atento para que em todos os planos o penteado fosse o mesmo, ou que, pelo menos, não se notasse grande diferença. Neste aspeto a caracterização foi um dos elementos responsáveis para se produzir um *raccord* de continuidade coeso e coerente.

Outro trabalho de caracterização importante foi a conceção das unhas de Aramiel e os dentes falsos de Carla. Deve ser referido que este trabalho foi

efetuado dentro das possibilidades financeiras. A caracterizadora fez um trabalho criativo utilizando unhas postiças, quer para as garras de Aramiel, quer para a dentição de Carla.

Mais uma vez, deu-se liberdade ao elemento responsável pela caracterização, para ser criativo e dar um toque pessoal ao seu trabalho dentro da linha base previamente definida. A caracterizadora, o diretor artístico e o realizador estudaram as melhores opções e soluções para materializar o que tinha sido idealizado. Importante será dizer, que todas as decisões foram ponderadas tomando como base a contribuição dos elementos da equipa.

Fotografia

Embora não seja do conhecimento geral, infelizmente esta equipa sofreu uma baixa, digamos assim. O elemento que seria o diretor de fotografia sofreu um ataque cardíaco e dois dias antes das rodagens teve-se que contactar alguém que tivesse disponibilidade para vir efetuar esse trabalho. Claro que isso foi resolvido, mas trouxe alguns problemas, nomeadamente, o não reconhecimento prévio dos décors, o não conhecer o material com que teria que trabalhar, o não conhecer os restantes elementos da equipa, entre outros inconvenientes que foram solucionados com alguma facilidade.

Mais uma vez, foi pedido uma cooperação de toda a equipa no primeiro dia de rodagem, primeiro para integrar este novo elemento, depois para tirar partido dos conhecimentos que cada elemento tinha do material a utilizar de forma a que o diretor de fotografia se sentisse apoiado ao desempenhar o seu trabalho da melhor forma.

Apoios e Patrocínios

Eu concerne aos apoios e patrocínios, houve um trabalho de procura e de contactos com algumas identidades. Alguns desses contactos para conseguir apoios e patrocínios foram conseguidos no local, ou seja, existiu a necessidade do produtor e do realizador se deslocarem ao local, de forma a tratar e a pedir o apoio “frente a frente” com quem se estava disponibilizar para apoiar, outros apoios foram conseguidos através de contactos telefónicos ou por *e-mail*, por razões de disponibilidade, nomeadamente, os proprietários da onde se efetuou as rodagens, todo o processo foi feito por e-mail, numa primeira fase, e numa fazer por telefone, uma vez que estes se encontravam em Lisboa.

Assim, os apoios que tivemos foram, *Hotel Resort O Alambique de Ouro*, que nas duas etapas da rodagem disponibilizou-se a nos apoiar, concedendo dois quartos nos quais os atores ficaram alojados durante o tempo que decorreram as rodagens. Hotel Samasa Fundão, que disponibilizou-se a apoiar da mesma maneira, mas para os dois elementos da equipa que se deslocaram de Lisboa para As Donas (local das rodagens), no caso específico, o diretor de fotografia e caracterizadora. Câmara Municipal do Fundão, que nos apoiou nas refeições, na segunda fase das rodagens, com preços mais baixos na escola hoteleira e no restaurante “As Tílias”.

Outros apoios muito relevantes foram a Ana Maria Chichorro proprietária da Casa do Paço - Donas, se efetuou as rodagens, os governantes da casa, Encarnação Nunes António Nunes, e foram estes dois últimos que fizeram com que fosse possível entra contacto com a proprietária da casa. Durante o processo de “negociação” para a cedência do espaço. Deve-se referir que o processo foi muito complicado, pois numa primeira fase a proprietária só consentia a cedência do espaço se ela e a família estivesse presente, depois, a evolução deste processo passou a ser possível a cedência do espaço, mas com a presença dos governantes, no final a proprietária acabou por nos disponibilizar a casa sem que houvesse restrição, ou seja, toda a equipa podia estar na casa sem que, nem os proprietários nem os governantes estivessem

presentes, esta situação só foi confirmada no dia anterior ao início das rodagens, e que foi resultado de muito diálogo, negociação e compromisso para com a proprietária.

Aprendizagem/competências adquiridas

Numa reflexão cuidada sobre a pré produção do projeto, o autor deste relatório concluiu que é necessário algumas competências e aprendizagens a serem adquiridas, uma vez que ao projetar uma curta-metragem, o grau de dificuldade é sempre maior do que se pensava inicialmente: desde a criação da ideia, ao desenvolvimento do guião, à equipa de produção, a todos os elementos necessários para a realização do projeto, aos contactos constantes para encontrar patrocínios, à cedência de espaço para sets, atores e outras situações já anteriormente referidas.

Todo o processo de preparação de uma curta-metragem, requer, além de empenho, muitos conhecimentos e persistência na procura das melhores soluções para que este tenha uma boa base para poder passar à fase de produção.

Compreendeu-se, que sem um bom produtor, toda a logística necessária nesta fase, não é possível de adquirir, o que levaria a um fracasso total de todo o projeto.

Apesar disso o projeto, no início, foi criado por uma única pessoa - uma vez que este é um projeto final de mestrado, não seria de esperar outra coisa. Devemos referir que a experiência adquirida de pré-produção foi autodidata, o que requereu alguma investigação e procura de fontes explicativas para a execução. Assim sendo, a consulta de exemplos via internet, as conversas e os esclarecimentos de dúvidas com o orientador, foram as principais formas de colmatar a inexperiência, não só na fase da pré-produção como em todas as fases posteriores do projeto.

Assim, ao iniciar os contactos com colegas de turma, pessoas ligadas ao cinema entre outros, começou-se por procurar primeiramente um produtor, que foi, quase imediatamente “encontrado”. Depois, o processo de pré-produção iniciou-se de forma mais sólida, pois a partir desse momento foi mais fácil contactar atores, procurar patrocínios, espaços para as rodagens (*sets e décors*), equipa de rodagem e mais alguns elementos, que se acredita, seriam impossíveis de se aceder, caso a pré-produção e o produtor não fossem competentes e eficazes.

Em suma, o que se pode dizer relativamente à aprendizagem e competências adquiridas, na fase de pré-produção, é, e por ordem cronológica: a passagem da ideia para o papel, a adaptação do conto literário para guião; a criação de um *storyboard* sólido, que fosse ao encontro do idealizado e “programado” no guião; a consciência da dificuldade para reunir uma equipa de rodagem competente, motivada e criativa; os contactos para patrocínios; a aquisição de toda a logística como um trabalho árduo e de muita persistência; e, finalmente, compreendeu-se e aprendeu-se que sem uma pré-produção sólida e bem preparada e pensada, nenhum projeto é capaz de funcionar e correr como desejado.

Produção

Mapa de Rodagem/Diário de rodagem

Numa espécie de registo diário das rodagens efetuadas, ser-nos-ia demasiado fácil cair no ridículo, e relatar única e exclusivamente o que correu mal, assim, decidiu-se relatar as rodagens de uma forma geral, acentuado o que é pertinente para uma melhor compreensão desta fase.

As rodagens iniciaram-se com a preparação do set, trabalho que requereu várias horas e esforço de toda a equipa para a sua execução, e, como fora planeado, foi efetuado pela manhã, de maneira a aproveitar o tempo disponível, uma vez que os atores estavam previstos chegar ao início da tarde. Assim, toda a equipa trabalhou na preparação do set, há que referir que este foi “montado”, pois foi necessário retirar tudo o que existia no interior da

sala, onde seria rodada a cena três, e depois colocar todos os elementos que se pretendia que constituíssem a *mise-en-scène*, desta forma, preencheu-se as estantes com livros que estava encaixotados, preparou-se os candelabros, tapou-se alguns elementos arquitetónicos, próprios do edifício, que se considerou serem indesejados. Esta fase, embora não pareça ser muito trabalhosa e demorada, foi uma das partes mais complexas de executar, pois o trabalho da direção artística foi fundamental, para obter o resultado previamente idealizado.

De seguida, teve-se a preocupação de criar uma área cuja função era única e exclusivamente de apoio à realização, caracterização e preparação dos atores, para que esta não interferisse com o que se passaria no décor.

Finalizada a preparação dos espaços, a equipa teve direito a um descanso antes do almoço, no qual nos reunimos e efetuamos os últimos preparativos, juntamente com os atores antes de iniciar as filmagens. Assim, durante o almoço, teve-se uma conversa muito produtiva com os atores, estabeleceu-se prioridades nas rodagens (prioridades que concerniam com o ator Adolfo Luxuria Canibal, uma vez que estava programado dois dias de rodagem com ele, e por imprevisto passou-se a ter um só dia). Assim, essas prioridades eram filmar todas as cenas da sua personagem nessas 24h, o que levou a algumas alterações do mapa de rodagens.

Depois do almoço, e já no set, enquanto os atores eram caracterizados, a equipa fazia um último teste ao material, preparava-se a iluminação e o som, havendo ainda alguns ajustes do cenário. Assim, a rentabilização do tempo disponível foi maior. Entretanto, o autor deste relatório, e realizador, falava com os atores dando pequenas indicações do que era pretendido das personagens, mas pedindo aos atores que fossem criativos, e eles próprios dessem algo mais pessoal às personagens, de maneira a que estas tivessem sempre a mesma coerência ao longo das rodagens.

As rodagens, propriamente ditas, correram bem neste dia, embora o cansaço tenha sido notório em toda a equipa, pois estas terminaram às sete horas da manhã do dia seguinte. Dada a disposição do ator, que se disponibilizou a ficar nas rodagens até de manhã, foi possível cumprir com o planeado e acordado no almoço com a equipa.

No final, desde primeiro (longo) dia de rodagens a equipa foi descansar e voltou no mesmo dia, pelas 15h para dar seguimento a outro dia, e cumprir o mapa de rodagens.

No dia seguinte, o processo foi quase o mesmo, à exceção da primeira fase de preparação do set. Uma vez que já não tinha presente um ator, o diretor artístico tomou o seu papel, e funcionou como “stand-in” para que a atriz tivesse uma maior facilidade na representação do seu papel, principalmente nos diálogos.

Novamente, teve-se como prioridade a rentabilização do tempo disponível, num dia que novamente só terminou às 6 da manhã, e cujo sucesso, novamente, se deveu exclusivamente à disponibilidade da atriz. Foi assim possível filmar todas as cenas previstas para esse dia.

Embora tivéssemos um guião e um *storyboard* bem elaborado e coeso, foi necessário efetuar várias alterações e ajustamentos consoante os problemas que iam surgindo: a reconfiguração do espaço e escolha de novos planos, para resolver a falta do ator, por exemplo, foram conseguidos com a opinião de todos os elementos, incluindo a própria atriz (todos os atores tiveram a liberdade de fazer parte da equipa e ter opiniões sobre o trabalho em execução).

Em suma, estes foram os pontos mais importantes para salientar da primeira fase das rodagens, o único inconveniente, de uma forma geral, a apontar, foi a escassez de tempo, ocorrida, por imprevistos de disponibilidade do ator, mas que acabaram por ser bem solucionados.

Em conversa com o Adolfo Luxuria Canibal, perguntou-se até que horas poderíamos contar com ele nas rodagens, depois de se saber que este só poderia estar um só dia, e a sua resposta foi “fico até acabar as minhas cenas, não importa a hora que acabar”, isto só demonstra o profissionalismo e a disponibilidade por parte do ator.

A segunda fase das rodagens foram as mais complicadas, uma vez que se iria filmar exteriores, e a metereóloga não nos estava favorável, por não existia nenhuma referência a chuva, mas tivemos todos os dias de rodagem com esse estado climatérico.

Assim, todo o mapa de rodagens foi alterado no próprio dia, ou seja, consoante as abertas, isto é, nas paragens da precipitação, a equipa, já com o material preparado e pronto para colocar no devido lugar, apressava-se para filmar as cenas mais curtas ou os planos mais rápidos de efetuar.

Assim, no primeiro dia de rodagens, desta segunda fase, optou-se por filmar todas as cenas com o ator Rui Porto Nunes, uma vez que este tinha outros compromissos a cumprir dois dias depois. Então, vimo-nos obrigados a filmar exteriores, no primeiro dia, nas abertas do tempo (quando não chovia), e como as cenas eram de noite fechada, teve-se que trabalhar entre as nove da noite e as cinco da manhã nesse primeiro dia. Antes das rodagens se iniciarem, a equipa foi preparar o jardim, para evitar obstáculos na locomoção dos atores e igualmente retirar dos planos elementos indesejados. Embora tenhamos terminado as filmagens deste primeiro dia, já de madrugada, a equipa só abandonou o set, já na aurora da manhã, ficando combinado para o dia seguinte, o início das rodagens às 15 horas, pois a cena a filmar, seria a primeira do filme, e teria que ser efetuada ao fim da tarde, o que não deixava qualquer margem de manobra para erros, no que concerne ao tempo de filmagem. No dia seguinte, às horas previstas, toda a equipa encontrava-se no set, felizmente o tempo estava “do nosso lado”, não chovia, e quando acontecia, a precipitação era mínima. Então deu-se início às rodagens da primeira cena do filme, que foi toda ela capturada ao primeiro take, dando tempo ainda para se efetuar tudo novamente para se ter um take de segurança. Isto na primeira fase de rodagens deste dia.

Depois a equipa foi jantar, aproveitando para haver um pequeno convívio entre todos os elementos, para que houvesse uma descompressão do excesso de trabalho. Depois do jantar, voltou-se para o set, neste caso para a casa, para rodar outras cenas de exteriores, a cena final, e aí

tivemos mais problemas com as condições meteorológicas, e voltou-se novamente ao processo de se filmar entre as paragens da precipitação. Estas rodagens, noturnas, foram efetuadas na sua totalidade, novamente recorrendo a corte no guião, no que concerne aos planos a serem executados, mas manteve-se a génese do mesmo. Foi mais um dia de rodagens que terminou já perto das 6 da manhã, e com o ator Rui Porto Nunes, a realizar “horas extra” para que fosse possível terminar as rodagens em que aparecia a sua personagem, pois este teria que estar em Lisboa no dia seguinte pela hora do almoço. Assim, e graças ao esforço e cooperação do ator, conseguiu-se filmar tudo o que estava previsto no mapa de rodagens, embora terminando demasiado tarde.

No final desse dia, ficou acordado que, e já sem o Rui Porto Nunes, que a equipa deveria estar no set, na tarde seguinte, às 17 horas.

Foi então que surgiu o único grande problema, no que diz respeito à responsabilidade de elementos da equipa. Todos os elementos, à exceção da atriz e da caracterizadora, não estavam no local de filmagem à hora prevista, vindo só a comparecer já perto das 20h, o que não nos deixou nenhuma margem de manobra para gravar os planos desejados. Felizmente, a capacidade e profissionalismo da atriz, foi capaz de colmatar o erro, fazendo os takes todos à primeira, sem ser necessário recorrer à repetição da ação.

Não querendo, de certa forma, apontar o dedo a ninguém, embora isso tenha sido feito no set na presença de todos os elementos, não posso deixar de referir, que este erro foi efetuado por falta de responsabilidade da caracterizadora, uma vez que esta foi acordada pela atriz, Sílvia Almeida, que desde as 16 horas estava a tentar acordá-la, vindo esta, a caracterizadora, a despertar às 18:30, meia hora depois da hora combinada para estar no set. O tempo arrastou-se até às 20 horas, porque a atriz ainda teve que ser caracterizada e depois fazer a viagem de 20 minutos até ao local da rodagem. Esta situação foi muito inconveniente para todos os elementos da equipa, pois foi a responsável pela nova alteração do mapa de rodagens.

Depois do jantar, a equipa regressou ao set (casa), para realizar a cena do jardim, e esta durou até à alvorada, momento em que se decidiu filmar dois planos que tinham ficado em falta no final da tarde. Assim, como a

“coloração e luz” da alvorada e do final de tarde são muito idênticas, filmou-se esses dois planos em falta, e deu-se por terminadas as rodagens do projeto, e novamente, devido única e exclusivamente à boa vontade e crer de toda a equipa.

Meios Técnicos

Os meios técnicos ao dispor da equipa, foram aqueles que a universidade tinha para disponibilizar na altura da rodagem, e que foi igualmente o material que havia sido requisitado. Como já fora referido, dada a infelicidade do diretor de fotografia ter sofrido um enfarte, quem o veio substituir trouxe o seu próprio material, incluindo material de iluminação, *dolly*, *charriout*, *grua*, *steadycam*, camara de filmar, lentes entre outro material, material esse que possibilitou a execução de outros planos não programados, a exemplo disso, o primeiro plano da cena do quarto, que foi alterada para um plano de sequência executado com a *steadycam*, outro exemplo é o plano em que a atriz sobe as escadas do jardim, que foi feito com a *grua*.

Todo este material trouxe claramente benefícios na execução deste projeto e uma maior variedade de soluções.

No que concerne ao som, os meios técnicos disponíveis foram aqueles que a universidade tinha ao dispor, e que foi suficiente para a captação sonora.

Produção cena a cena/Reflexão sobre a rodagem

Ao fazer-se uma reflexão sobre a rodagem, através da produção cena a cena, decidiu-se fazê-la, não por ordem cronológica, mas pela ordem em que as cenas surgem no produto final, assim, podemos dar uma visão crítica sobre o que se passou durante as rodagens, na filmagem de cada cena específica. Este método revelar-se-á mais acessível ao leitor, depois de visualizar o filme.

Assim sendo, numa reflexão crítica de cada cena, o autor deste relatório e realizador do projeto, fará alguns apontamentos sobre a rodagem e em simultâneo fará uma auto crítica ao seu trabalho.

A primeira cena, foi executada segundo o *storyboard* e com o guião. Os planos foram realizados como idealizados, à exceção de dois, pelo facto de se ter ao dispor material que permitiu fazê-los, nomeadamente, planos feitos com grua. Este material técnico não havia ao dispor aquando da requisição do material, e como já fora referido, o diretor de fotografia ao facultá-lo, ofereceu outras possibilidades de explorar o guião original, refazendo-o sem nunca perder a sua origem, daí termos dois planos de grua, que possibilitam dar outra visão, que se achou necessária, e que previamente não existiam no guião técnico. Esta opção permitiu mostrar vistas aéreas que sempre se achou serem necessárias ao projeto, principalmente no que diz respeito ao ritmo com que os planos se intercalam.

A segunda cena foi, provavelmente a que sofreu mais alterações, tendo em linha de conta o guião, mas com uma razão demasiado lógica, uma vez que, aquando da escrita do guião, não se tinha o conhecimento do jardim onde iria ser realizada a cena. Ao depararmo-nos com um espaço daquela dimensão e beleza, não foi muito difícil adaptar o guião ao novo espaço e retirar planos prévios e substituí-los por outros mais interessantes esteticamente e mais complexos de execução. Assim, a opção por planos de câmara à mão, ajudou-nos a capturar a essência e a beleza do jardim, e a capacidade performativa da atriz. Os planos de grua permitiram dar a conhecer a dimensão do jardim onde a personagem se encontrava e mostrar a sua pequenez em relação ao espaço onde se encontrava. Claro que estas opções só foram possíveis pelo material disponível, e vieram reforçar a ideia da imensidão do jardim, que era uma ideia que sempre se tentou passar. Obviamente que os meio técnicos ajudaram a reforçar esse ponto.

A terceira cena, a mais longa do filme, foi aquela que foi a mais simples de realizar, uma vez que os planos feitos foram aqueles que tinha sido idealizados e que estavam no guião. Os atores não perderam muito tempo em repetições de takes e a equipa correspondeu da melhor forma ao que havia sido pedido. Devemos dizer que se aproveitou para testar alguns planos que

não estavam no guião, e que, no fim, veio-se a comprovar que foram desnecessários e que levaram à perda de algum tempo.

A cena quatro, foi sem qualquer sombra de dúvida aquela que sofreu mais alterações em relação ao guião e ao *storyboard*, e mais uma vez houve a preocupação de manter a integridade da história mesmo após profundas alterações no guião. Muitos dos primeiros planos da cena foram “comprimidos” num único plano sequência. Os planos mais “eróticos” foram cortados para planos mais sugestivos e mais curtos, entre outras alterações de menor dimensão e de menor preocupação. Mesmo assim foi mantida a génese da história, dando origem a uma nova visão sobre a adaptação efetuada aquando da escrita do guião. Isto demonstra, por assim dizer, que dadas as circunstâncias, tem que haver a capacidade, de em pouquíssimo tempo, solucionar problemas para que o resultado seja melhor do que a ideia inicial, ou que no mínimo seja tão bom como essa ideia. E foi isso que aconteceu com algumas decisões exclusivas do realizador e outras tomadas em conjunto com toda a equipa. Esta abertura entre o realizador e a equipa na execução é sempre benéfica, no meu entender, para o resultado final.

Por fim, a última cena do filme, que foi complicada de filmar, devido às condições climatéricas, acabou por sofrer algumas alterações quando comparada com a sua planificação, novamente através dos meios técnicos ao dispor. Manteve-se a grande maioria dos planos idealizados mas acrescentou-se alguns que resultariam melhor para a ideia a transmitir. Um facto importante a realçar, é o de não existir nenhuma capela em ruínas, como a descrita no guião. Então, teve-se que adaptar essa última cena a um espaço com as mesmas características, que resultou de forma equivalente ao idealizado.

Todas estas alterações de última hora, muitas delas feitas antes de se iniciar a gravação do plano ou da cena em questão, foram opções tomadas de forma consciente e pensada, não com uma grande solidez, uma vez que não havia tempo para as repensar, mas de forma coesa no que concerne ao manter a génese da história e transmitir aquela ideia conceptual da ligação entre os signos literários e os signos visuais.

Aprendizagem/competências adquiridas

Após um trabalho exaustivo, como foram as rodagens, acabamos sempre por ganhar experiência em vários campos, nomeadamente na gestão de uma equipa, em tomar decisões repentinas e eficazes, em assumir as responsabilidades de possíveis fracassos e acima de tudo em aprender a lidar com personalidades diferentes no mesmo espaço, e muitas vezes sob stress, cansaço e fadiga. Sempre se considerou importante, para que qualquer projeto, de qualquer área, pudesse correr bem, teria que ter uma base sólida, alicerçada na amizade e conhecimento dos elementos com os quais se trabalha. Isto previne vários inconvenientes, como lidar com personalidades diferentes da nossa, conhecer a disposição das pessoas, mesmo sem ter que lhes perguntar se está algo de errado com elas. Ou seja, quando trabalhamos num projeto no qual somos o líder, tudo se torna mais fácil quando conhecemos bem toda a equipa, evitando desperdício de tempo em discussões ou esclarecimentos de pontos de vista. Antes de serem elementos de uma equipa, diretor de som, de fotografia, produtor, etc., são seres humanos que reagem e agem consoante as circunstâncias que os rodeiam, e é nesse aspeto que é muito importante conhecer as pessoas com quem trabalhamos para evitar situações desnecessárias e inconvenientes.

Estas foram as primeiras ilações que retirei após uma reflexão sobre o processo de produção. Outras ilações importantes foram as aprendizagens que se pode ganhar trabalhando com outras pessoas, no que diz respeito mesmo à realização, à gestão de equipamentos e à abertura a novas sugestões que possam vir a enriquecer o projeto final.

Pós-Produção

Pós produção cena a cena

Quando se iniciou a pós produção, compreendeu-se que a maioria dos takes realizados após o primeiro de cada plano, serviram apenas para explorar algumas reações das personagens, pois, como a grande maioria dos planos

foram filmados à primeira, isto é, o primeiro take era o melhor, fez com que se perdesse algum tempo a ver todos os takes para escolher aqueles que já tinham sido marcados como os ideais pelo anotador.

Assim, depois do processo de seleção dos takes, iniciou-se a montagem, e podemos afirmar que só aquando desse processo é que nos apercebemos da rítmica e da métrica da montagem do filme, quer-se dizer com isto, que o que estava idealizado foi profundamente alterado em função da duração dos planos, da ambiência, e pela sonoridade. Assim cada cena que havia sido pensada para ser mais curta ou mais longa, foi alterada na montagem, permitindo que o produto final tivesse um resultado sóbrio e equilibrado.

Trabalho de montagem (relação com a planificação original)

A montagem teve um papel fundamental no resultado final, como acima referido, esta foi capaz de alterar a ideia inicial, no que concerne ao ritmo e à dinâmica. A não utilização dos planos por completo, ou seja, a personagem a entrar em campo e a sair de campo, como tinha sido previamente idealizado, desapareceu, passando só para a intenção da personagem a deslocar-se nessa direção.

Na montagem, apercebemo-nos do poder sugestivo que as imagens podem ter quando montadas da forma correta, isto é, a capacidade que o cinema tem de sugerir ao espectador algo que não acontece visualmente.

Os takes que se têm, quando colocados numa ordem, com o corte no *frame* certo, ajudam-nos a passar essa ideia de sugestão e a dar uma fluidez rítmica ao filme.

Correção de cor

O que temos a indicar como correção de cor, não é demasiado extenso, uma vez que a preparação da fotografia durante a filmagem foi efetuada

nesse sentido, de forma a não haver demasiado trabalho de correção de cor na pós-produção. Assim, apenas foram utilizadas duas ferramentas para fazer essa correção, o “levels” e o “color correction”, sendo recriados estes presets para que todas as cenas tivessem a mesma coerência cromática.

Pós-produção do áudio

A pós-produção de áudio ficou a cargo do diretor de som, que realizou um trabalho que correspondeu ao que tinha sido pedido, e que ele próprio pretendia realizar. Então, sabemos que este utilizou um programa de edição de som para limpar ruídos indesejados, criar sons que não existiam aquando da captura sonora no set e criar sons que remetem para os movimentos das personagens. A mistura final de som, no que concerne aos volumes, foi efetuada de acordo com a ambiência das imagens, daí termos no produto final, aquilo que consideramos um bom trabalho sonoplástico, coerente, coeso e muito sólido.

Banda Sonora original/Cedência de direitos musicais/Royaltie Free

A banda sonora ficou a cargo do realizador, que utilizando um programa de edição e de modelação sonora criou a grande maioria da banda sonora. A única parte da banda sonora que não foi criada pelo realizador foi a versão de *Blue Velvet*, de *Bobby Viton*, que foi feita pelo Pedro Guilherme, uma versão particular, muito diferente do tema original. Os movimentos mais “épicos” e ambientais da banda sonora, foram executados através de *software MIDI*, nomeadamente a composição em *Guitarpro*, e depois masterizada em *Nuendo* e *Magix Music Maker*. Deve ser ainda referido que alguns dos sons utilizados têm origem em *Designer Sound Fx* e alguns desses sons foram decompostos, trabalhados e alterados de forma a criar sons completamente novos.

Efeitos especiais

Embora, previamente, este projeto tenha previsto o recurso a muitos efeitos especiais, decidiu-se durante as rodagens, adaptarmo-nos para uma realização e pós-produção que permitisse não recorrer a tais efeitos especiais. Assim sendo, os únicos efeitos especiais que aparecem no filme são o genérico inicial, feito em *After Effects*, com a técnica de *stroke effect*, e a cena do espelho, recorrendo a técnicas de máscaras e correção de cor.

Aprendizagem/Competências adquiridas

As competências adquiridas na pós-produção, não podemos dizer que foram adquiridas mas sim aprofundadas, foram a noção que a montagem faz um filme, tem a capacidade de alterar toda a ideia inicial, não do enredo, mas da forma como a história é contada. Aprofundou-se técnicas de montagem que permitem ter uma versão mais rápida e caótica ou, por outro lado, uma versão mais calma e sóbria da mesma história.

Sem qualquer sombra de dúvida, a pós-produção é, para mim, a parte mais interessante de se executar, pois permite, após a captura do “*footage*”, trabalhar de outra forma essas imagens, podendo dar outros significados às mesmas, quando se procura uma relação entre um plano e o plano seguinte ou anterior. Isto é, permite criar relações de proximidade ou afastamento entre personagens ou elementos da cena. Fazer a montagem, é também, para além de editor, ser espectador, e tentar compreender o que seria a surpresa para quem vai ver, e não ser demasiado óbvio ou maçador.

É na montagem e na edição que se cria o filme, é aí que tudo o que se filmou se transforma consoante a criatividade do editor, muitas vezes afastando-se do guião, mas nunca se afastando da génese da história e do enredo.

Cartaz

O trabalho do cartaz ficou ao encargo da assistente de realização, uma vez que esta tem grande experiência na execução deste tipo de tarefas, assim, foi concebido mais que um cartaz, dos quais qualquer um deles pode ser o principal. Achou-se por bem, ter-se mais que um único cartaz, para que a forma de divulgar fosse mais ampla, mostrando-se cada elemento do elenco em cada um deles.

Divulgação

A divulgação deste projeto foi efetuada, única e exclusivamente por uma página criada no *facebook*, pois achou-se ser a melhor opção, uma vez que o *Facebook* é uma ferramenta de divulgação muito eficaz, dado funcionar em rede. Assim, tentou-se chegar ao maior número de pessoas possível.

Conclusão

Após toda esta reflexão e exposição de conceitos, acontecimentos, aprendizagens e competências adquiridas, podemos concluir que, de uma forma geral, o projeto acabou por correr da forma idealizada, correspondendo às metas predefinidas, fazendo que a opinião final sobre o mesmo seja muito positiva e conclusiva.

Como já fora anteriormente referido, só com a competência de toda a equipa e com a sua vontade de executar da melhor maneira possível o que tinha sido

proposto é que foi possível chegarmos ao fim com este resultado. O empenho de todos, e o trabalho efetuado com base na amizade e troca de conhecimentos entre todos os elementos, foi uma pedra basilar para a realização do projeto, tendo sempre em mente e por objetivo final, o resultado almejado, quer pelo realizador, primeiramente, e depois por todos os elementos da equipa que se comprometeram com o projeto.

Por último, podemos afirmar que foi, em primeiro lugar, uma experiência muito enriquecedora, porque nos fez aprofundar conhecimentos e desenvolver competências em varias áreas, nomeadamente, gestão de equipa, de recursos, e realização, e depois em áreas mais “humanas” como travar novos conhecimentos e criar contactos que futuramente podem ser úteis.

Todo o processo tinha um objetivo inicial, realizar o projeto, mas outros objetivos secundários foram igualmente atingidos, a aprendizagem, a experiência prática, a criação de laços no meio da realização e a coordenação de equipa.

Ninguém realiza um projeto sozinho, e para realizar um projeto é necessário uma equipa solida, com ideias e crítica, cujo objetivo seja o melhor para a meta a atingir.

“O realizador é que manda, e tudo tem que ser como ele quer” foi uma ideia excluída de início. O realizador queria algo, mas esteve sempre aberto a outras soluções, desde que estas viessem para enriquecer o trabalho, não só dele, mas de toda a equipa.

As Asas foi um objetivo conquistado e executado por uma equipa empenhada.

Em suma, o projeto foi um exercício muito bem conseguido, no que concerne ao empenho de todos os elementos. Isto não significa que o seu produto final possa vir a agradar a todos, mas que, certamente, gerará ambiguidade ou mesmo controvérsia nas opiniões e observações do público espectador.

Bibliografía

- Abel, Richard. 2005. *Encyclopedia of Early Cinema*.
- Andrew, Dudley. 1980. *the Well-Worn Muse: Adaptation in Film History and Theory*. West Illinois University Press: Macomb.
- Barthes. n.d. *Introduction to the Structural Analysis of Narratives*.
- Barthes, Roland. 1966. *Introduction to the Structural Analysis of Narratives*. Glasgow: Image-Music-Text.
- Bluestone. n.d. *Novels into Film*.
- Burch, Noel. 1973. *the Theory of Film Practice (Cinema Two/ Secker and Warburg*. London.
- Burgess, Anthony. 20 Apr 1975. "On the Hopelessness of Turning Good Books into Films." *New York Times* 15.
- Chatman, Seymour. 1978. " Narrative Structure in Fiction and Film." *Story and Discourse*.
- MacCabe, Colin. 1974. *Realism and the Cinema: Notes on Some Brechtian Theses*.
- Metz, Christian. 1977. *the Imaginary Signifier* . Indiana University Press.
- Metz, Christian. 1974. "Film Language: A Semiotics of the Cinema." *Oxford University Press: New York*.
- Morris Beja. 1979. *Film and Literature*. New York.
- Orr, Christopher. 1984. *'The Discourse on Adaptation*. Wide Angle.
- Propp. n.d. *Morphology of the Folktale*.
- Wood, Robin. 1986. *'Notes for a Reading of I Walked with a Zombie'*. CineAction.

Filmografía

2003. *Big Fish*. Realizado por Tim Burton.
2005. *Corps bride*. Realizado por Tim Burton.
2013. *Dark Shadows*. Realizado por Tim Burton.
1994. *Ed Wood*. Realizado por Tim Burton.
1990. *Edward Scissorhands*. Realizado por Tim Burton.
2007. *Sweeney Todd: The demon barber of Fleet Street*. Realizado por Tim Burton.
1983. *The dead Zone*. Realizado por David Conenberg.
1944. *To have and have no*. Realizado por Howard Hawks.

1946. *Notorious*. Realizado por Alfred Hitchcock.
1960. *Psycho*. Realizado por Alfred Hitchcock.
1951. *Strangers on a train*. Realizado por Alfred Hitchcock.
1986. *Blue Velvet*. Realizado por David Lynch.
2001. *Mulholland Dr.* Realizado por David Lynch.
1954. *Johnny guitar*. Realizado por Nicholas Ray.
1952. *On dangerous Ground*. Realizado por Nicholas Ray.

Web grafia

- s.d. *cswap*. Acedido em 16 de Junho de 2013. <http://www.cswap.com/>.
- 2012-2013. *ffilms*. Acedido em 16 de Junho de 2013. <http://ffilms.org/>.
2013. *Filmsite*. Acedido em 16 de Junho de 2013.
<http://www.filmsite.org/filmterms14.html>.
- 1990-2013. *IMDb*. Acedido em 16 de Junho de 2013. <http://www.imdb.com/>.
- s.d. *kubrickfilms*. Acedido em 16 de Junho de 2013.
<http://kubrickfilms.tripod.com/id85.html>.
2013. *Listal*. Acedido em 16 de Junho de 2013. <http://www.listal.com/>.

Anexos

- Ficha do filme (de acordo com anexo 1)
- Estratégias de promoção e divulgação do filme
- Autorizações legais
- Guião
- Guião Técnico,
- *Storyboard*
- Fotos de atores
- Fotos de rodagem
- Cartaz

As asas

Género: Suspense

Duração:

Cor - P/B: Cor

Formato: MPEG4 - H264),

Aspect Ratio: 1920x1080

Legendas:

Sinopse

Carla e Miguel vão por uma estrada, quando o seu automóvel avaria novamente, então Miguel decide ir procurar ajuda numa das casas por que tinha passado algum tempo antes. Carla, ao encontrar-se sozinha e impulsionada pelo medo e curiosidade, sai do carro e caminha até entrar num jardim sombrio, com uma casa ao fundo. Assustada com o ambiente, Carla corre e bate à porta. Momentos depois é recebida por um desconhecido com ar igualmente sombrio e estranho. Com o desenrolar da conversa, esta nota que algo de errado se passa. Ao fugir, depara-se com um jardim totalmente diferente. Ao procurar a saída, encontra Miguel, mas em vez de irem para o carro, Miguel leva-a para umas ruínas. Subitamente, Carla reage à conversa que teve com o homem estranho, e lembra-se que é vampira acabando por matar Miguel.

Synopsis

Carla and Miguel are going down a road when their car malfunction again, then Miguel decides to seek help in one of the houses that had passed some time before. Carla, to find herself alone and driven by fear and curiosity, exits the car and walks up into a shady garden with a house in the background. Frightened by the environment, Carla runs and knocks. Moments later she is received by an unknown, grim and strange man. In the course of the conversation, she notes that something it's wrong. To flee, she is facing a garden entirelyly different. When looking for the exit, she founds Miguel, but instead of going to the car, Miguel takes her to some ruins. Suddenly, Carla reacts to the conversation she had with the strange man, and remember that she's a vampire eventually kill Miguel.

Ficha técnica:

Função	Nome
Realizador/direção de atores/pós-produtor	André Perdigão
Assistente de realização/ fotografia/ edição	Inês Pombo
Produtor	Rui Oliveira
Diretor de fotografia	Jorge Humberto
Diretor de som	Sandro branco
Diretor artístico	João louro

Elenco:

Nome	Personagem
Sílvia Almeida	Carla
Adolfo Luxúria Canibal	Aramiel
Rui Porto Nunes	Miguel

Estratégias de promoção e divulgação do filme

Curta-metragem foi promovida através de *facebook*, em <https://www.facebook.com/asasperdigao> com alguma *fotográficas* promocionais, tais como:

REALIZAÇÃO ANDRÉ PERDIGÃO PRODUÇÃO UBI /ICA /TIME & MOTION
ELENCO ADOLFO LUXÚRIA CANIBAL SILVIA ALMEIDA E RUI PORTO NUNES
PRODUTOR RUI OLIVEIRA DIRETOR DE FOTOGRAFIA JORGE HUMBERTO
DIRETOR DE SOM SANDRO BRANCO DIREÇÃO DE ARTE JOÃO LOURO
CARACTERIZAÇÃO CÁTIA SOUSA EDIÇÃO E EFEITOS ESPECIAIS ANDRÉ PERDIGÃO
ASSISTENTE DE REALIZAÇÃO/PRODUÇÃO INÊS POMBO ASSISTENTE DE FOTOGRAFIA IVAN MATTOS
ASSISTENTE DE SOM MICAELA BENTO FOTOGRAFIA/DESIGN INÊS POMBO
BANDA SONORA BLUE VELVET
BASEADO NO CONTO "O ROSTO DE DEUS" DE ANA TERESA PEREIRA
APOIOS ALAMBIQUE DE OURO/CÂMARA MUNICIPAL DO FUNDÃO/HOTEL SAMASA
ESTÚDIO ATLÂNTIDA/TIME & MOTION/ RESTAURANTE AS TÍLIAS





Devemos referir, que por opção pessoal do realizador, foi tomada decisão de não fazer demasiada promoção do projeto, não recorrendo nem a *teasers* nem a trailers, libertando apenas algumas fotografias que tentassem apenas revelar o elenco e um pouco do ambiente e envolvência o filme viria a ter.

Autorizações legais



UNIVERSIDADE DA BEIRA INTERIOR
Faculdade de Artes e Letras
Departamento de Comunicação e Artes

Filme:	As Asas
Produtor:	Rui Oliveira
Realizador:	André Perdigão

DECLARAÇÃO CEDÊNCIA DIREITOS (actores/actrizes/figurantes)

Eu (abaixo assinado) autorizo expressamente a Universidade da Beira Interior a filmar, fotografar, gravar a minha voz, performances, poses e acções e utilizar a minha imagem, fotografia, silhueta e outras reproduções físicas relacionadas com a minha imagem no projecto cinematográfico *As Asas*. Reconheço ainda que a UBI (Universidade da Beira Interior) será a detentora exclusiva de todos os direitos relativos a estas filmagens, fotografias e gravações da minha voz, assim como o direito de usar o meu nome relacionado com a exposição, publicidade, exploração e / ou divulgação do corrente projecto.

Concordo que não terei direito a compensação monetária ou qualquer outra forma de pagamento pela exploração das Gravações realizadas no âmbito do projecto cinematográfico *As Asas*.

(EU) ASSINATURA: Sílvia Maria da Silva Almeida

NOME (LETRAS MAIÚSCULAS): SÍLVIA ALMEIDA

B.I ou C.C.: 12495894

11 de Abril de 2013



UNIVERSIDADE DA BEIRA INTERIOR
Faculdade de Artes e Letras
Departamento de Comunicação e Artes

Filme:	As Asas
Produtor:	Rui Oliveira
Realizador:	André Perdigão

DECLARAÇÃO CEDÊNCIA DIREITOS
(actores/actrizes/figurantes)

Eu (abaixo assinado) autorizo expressamente a Universidade da Beira Interior a filmar, fotografar, gravar a minha voz, performances, poses e acções e utilizar a minha imagem, fotografia, silhueta e outras reproduções físicas relacionadas com a minha imagem no projecto cinematográfico *As Asas*. Reconheço ainda que a UBI (Universidade da Beira Interior) será a detentora exclusiva de todos os direitos relativos a estas filmagens, fotografias e gravações da minha voz, assim como o direito de usar o meu nome relacionado com a exposição, publicidade, exploração e / ou divulgação do corrente projecto.

Concordo que não terei direito a compensação monetária ou qualquer outra forma de pagamento pela exploração das Gravações realizadas no âmbito do projecto cinematográfico *As Asas*.

(EU) ASSINATURA:


NOME (LETRAS MAIÚSCULAS): ADOLFO AUGUSTO MARTINS DA CRUZ
MORAU DE MACEDO

B: ou C.C.: 53.649.36

8 de Abril de 2013



UNIVERSIDADE DA BEIRA INTERIOR
Faculdade de Artes e Letras
Departamento de Comunicação e Artes

Filme:	As Asas
Produtor:	Rui Oliveira
Realizador:	André Perdigão

DECLARAÇÃO CEDÊNCIA DIREITOS
(actores/actrizes/figurantes)

Eu (abaixo assinado) autorizo expressamente a Universidade da Beira Interior a filmar, fotografar, gravar a minha voz, performances, poses e acções e utilizar a minha imagem, fotografia, silhueta e outras reproduções físicas relacionadas com a minha imagem no projecto cinematográfico *As Asas*. Reconheço ainda que a UBI (Universidade da Beira Interior) será a detentora exclusiva de todos os direitos relativos a estas filmagens, fotografias e gravações da minha voz, assim como o direito de usar o meu nome relacionado com a exposição, publicidade, exploração e / ou divulgação do corrente projecto.

Concordo que não terei direito a compensação monetária ou qualquer outra forma de pagamento pela exploração das Gravações realizadas no âmbito do projecto cinematográfico *As Asas*.

(EU) ASSINATURA: Rui PEDRO PORTO MENEZ

NOME (LETRAS MAIÚSCULAS): RUI PEDRO PORTO MENEZ

B.I ou C.C.: 13067477

23 de AGOSTO de 2013

Embora saibamos que nos falta cá a declaração assinada, quer pela autora, na cedência de adaptação da obra, quer pela proprietária da casa onde as rodagens foram realizadas, pela cedência de imagem e divulgação do espaço privado, deixaremos estes dois parâmetros em aberto, uma vez que as declarações assinadas pelas mesmas, não chegaram por correio á data da impressão deste relatório. A sendo, optaremos por, quando chegarem as declarações serão feitas fotocópias das mesmas que acabaram por ser adicionadas ao relatório. Embora tenhamos *e-mails* que confirmem a validade destas afirmações.

From: ana_pereira
Sent: Saturday, February 23, 2013 3:19 PM
To: Relogiodaqua
Subject: RE: Pedido de contacto, para solicitação de autorização

Caro Filipe André Perdigão,

Tem a minha autorização para adaptar o conto.
Como é óbvio, gostava muito de ver o resultado final.

Felicidades para o seu projecto
Ana Teresa

ana7teresa7pereira@hotmail.com

From: op359928d@relogiodaqua.pt
To: ana7teresa7pereira@hotmail.com
Subject: Fw: Pedido de contacto, para solicitação de autorização
Date: Fri, 22 Feb 2013 15:05:29 +0000

Cara Ana Teresa Pereira,

Reencaminho-lhe email de André Perdigão.

Atentamente,
Michelle

From: FILIFE ANDRÉ PERDIGÃO GONÇALVES
Sent: Thursday, February 21, 2013 10:19 PM
To: Relogiodaqua
Subject: Pedido de contacto, para solicitação de autorização

Guião técnico

AS ASAS

por

André Perdigão

Baseado no conto homónimo de Ana Teresa Pereira

Descrição das personagens:

CARLA: veste casaco de malha preto e jeans azuis. Tem o rosto moreno, os olhos grandes e negros, a boca pequena, o cabelo encaracolado (escuro). Características: curiosa, tímida e assustadiça.

MIGUEL: Veste jeans , uma camisa preta e um blusão da mesma cor, tem o cabelo louro, os traços faciais de jovem de 25 anos, os olhos azuis. (nota: a cor dos olhos para o filme não é importante). Características: simples, despreocupado e bem-humorado.

ARAMIEL: Veste de forma clássica, todo de negro, fato e camisa, sem gravata. Rosto de uma beleza terrível, sombria, os olhos azuis-escuros, o cabelo negro. Estatura média, e com idade entre os 50 e 60 anos. Características: intimista, firme e misterioso.

1 1. EXT. ESTRADA, FIM DE TARDE

OUBE-SE O BARULHO DE UM CARRO A APROXIMAR-SE.

1.1-PLANO GERAL; PANORÂMICA DA DIREITA PARA A ESQUERDA;
NORMAL

Carla e Miguel vão pela estrada. Miguel conduz o carro.

CORTE

1.2-PLANO APROXIMADO DE PEITO: FIXO: NORMAL

Carla olha pela janela e observa as árvores.

CORTE

1.3-PLANO GERAL: FIXO: NORMAL

Passam por uma estação de serviço. Depois de fazer uma curva à esquerda Miguel diz:

1.4-PLANO APROXIMADO DE PEITO; FIXO; NORMAL

MIGUEL

Gosto de ruínas... como os loucos
de morcegos.

COMEÇA A PASSAR UMA MÚSICA NO RÁDIO QUE CARLA DESGOSTA.

OVERLAP

1.4.1 PLANO APROXIMADO DE PEITO; FIXO; NORMAL (CARLA)

MIGUEL (...cont.)

Gosto de ruínas... como os loucos
de morcegos.

COMEÇA A PASSAR UMA MÚSICA NO RÁDIO QUE CARLA DESGOSTA.

Carla olha-o e esboça um sorriso, ajeita o cabelo por trás da orelha. Tapa as mãos com as mangas do casaco e desliga o rádio. Miguel continua a conduzir e diz:

1.5-PLANO APROXIMADO DE PEITO; SUBJECTIVO DE CARLA:
FIXO; NORMAL

MIGUEL

Hoje é o dia 8 de Novembro. O dia
de todos os anjos.

OVERLAP

Carla olha-o e esboça um sorriso, ajeita o cabelo atrás da orelha. Tapa as mãos com as mangas do casaco e desliga o rádio. Miguel continua a conduzir e diz:

(CONTINUA...)

...CONTINUANDO:

1.5.1-PLANO APROXIMADO DE PEITO;SUBJECTIVO DE MIGUEL;
FIXO;NORMAL

MIGUEL (...cont.)

Hoje é o dia 8 de Novembro. O dia de todos os anjos.

CORTE

1.6-PLANO GERAL;FIXO;NORMAL

O carro começa a perder velocidade até parar. A gasolina terminou.

CORTE

1.7-PLANO AMERICANO;FIXO;NORMAL

MIGUEL (...cont.)

Ficámos sem gasolina.

CORTE

1.8-PLANO AMERICANO;FIXO, NORMAL

CARLA

Passámos uma estação de serviço a menos de um quilómetro, queres que vá lá, ou vais tu? Não deve demorar muito tempo para ir e voltar.

Carla mantém um ar descontraído enquanto fala, olha Miguel nos olhos.

CORTE

1.9-PLANO GERAL:FIXO:NORMAL

Passam por uma estação de serviço. (repetição do plano 1.3)
(overlap)

1.9-GRANDE PLANO;FIXO;NORMAL

MIGUEL

Não, vou lá eu.(PAUSA) Mas não me agrada deixar-te aqui. Esta é a hora das fendas. Das fendas entre os dois mundos...

Miguel passa a mão pelo cabelo de Carla enquanto fala. Depois desaperta o cinto de segurança e abre o carro.

CORTE

1.10.1-PLANO APROXIMADO ATÉ PLANO APROXIMADO DE OMBROS DE CARLA; PAN DIREITA; NORMAL

(CONTINUA...)

...CONTINUANDO:

Carla sorri. Enquanto Miguel fecha a porta. PORTA BATE.

CORTE

1.11-PLANO DE PORMENOR: NORMAL: FIXO

Carla fica a vê-lo partir através do retrovisor, por entre as árvores banhadas numa luz vermelha de fim de tarde.

1.12-PLANO APROXIMADO DE PEITO: NORMAL: FIXO

Carla acende um cigarro e começa a folhear uma revista.

OVERLAP

1.12.1-PLANO MÉDIO: NORMAL: FIXO

Carla acende um cigarro e começa a folhear uma revista.

CORTE

1.13-PLANO GERAL: PANORÂMICA (ESQUERDA PARA A DIREITA): NORMAL

É noite fechada e não passa ninguém por aquela estrada de campo.

CORTE

1.14-PLANO DE TRONCO; FIXO; NORMAL

OUVE-SE O SOM DE ANIMAIS E O VENTO NA FOLHAGEM DAS ÁRVORES

CARLA

Talvez devesse ter ido com ele.

CORTE

1.15-PLANO GERAL; PAN SUBJECTIVA DE CARLA (DIREITA PARA ESQUERDA E VICE-VERSA 180°) NORMAL; FIXO; NORMAL

TUDO PARECE MOVER-SE À SUA VOLTA. AS ÁRVORES, OS ARBUSTOS, SOMBRAS RASTEJANTES; UMA OU DUAS VEZES TEM A IMPRESSÃO DE VER ASAS DE PÁSSAROS ROÇAR NO PÁRA-BRISAS (SENSAÇÕES DADAS PELO SOM).

1.16-CLOSE UP: FIXO; NORMAL

De repente compreende que não pode ficar ali nem mais um minuto.

1.16 A) PLANO GERAL: FIXO: NORMAL

Carla está sentada no interior do carro e sente-se prisioneira no centro das sombras. A única luz é a dos faróis do carro. A rua está na escuridão.

1.16.1- PLANO AMERICANO: FIXO: NORMAL

Carla olha em frente.

Tudo começa a ficar escuro até entrar na escuridão total. (redução na abertura da lente, gradual, até ficar quase tudo negro).

AFTER EFFECTS (DARK)

OUVE-SE UM PASSO A SER DADO SOBRE ALGO LAMACENTO.OS RUÍDOS ERAM AGORA MAIS FORTES, O MOVIMENTO DE FOLHAS, GRITOS LONGÍNQUOS DE PÁSSAROS.

1.17-PLANO APROXIMADO; FIXO; 45° PARA ESQUERDA

Carla abriu a porta e o seu pé mergulhou em algo lamacento.

CORTE

1.18-PLANO GERAL (SUBJECTIVO DE CARLA); *TRAVELLING* DE BAIXO PARA CIMA DA DIREITA PARA A ESQUERDA;NORMAL

Carla olha para o céu.

CORTE

1.19-PLANO AMERICANO;*TRAVELLING* PARA TRÁS NORMAL

Carla caminha alguns metros na estrada iluminada pelos faróis do carro.

CORTE

OUVE-SE UM ASSOPIO COM UMA MELODIA INFANTIL

1.20-PLANO AMERICANO:NORMAL:FIXO

Carla fecha o botão de cima do casaco de malha preto que veste sobre a pele. Começa a assobiar baixinho, como uma criança perdida nos bosques.

CORTE

1.21-PLANO GERAL; CONTRA-PICADO; NORMAL

A lua sai de trás das nuvens e tudo fica banhado numa luz branca.

CORTE

CARLA (...cont.)
«Lua cheia», (murmura)

1.22-GRANDE PLANO; PANORÂMICA DA ESQUERDA PARA DIREITA;NORMAL

CORTE

2 2-EXT.JARDIM. NOITE

2.1-PLANO AMERICANO (SUBJECTIVA DE CARLA); FIXO; NORMAL

Carla vê porta de ferro, velha, enferrujada. Instintivamente, tenta empurrá-la. A porta começa a abrir-se, range fortemente.

CONTINUA-SE A OUVIR A PORTA A RANGER

2.2-PLANO GERAL;FIXO; NORMAL

A lua ilumina um jardim semiabandonado. Arbustos que ela não consegue identificar e que parecem estar ali desde o princípio do mundo.

CORTE

2.3-PLANO GERAL (SUBJECTIVA):FIXO:NORMAL

Ao longe, entre as arbustos, divisa uma casa enorme, sinistra, com uma luz acesa. À frente havia um lago negro, onde se formavam sombras.

2.4-GRANDE PLANO: FIXO:NORMAL

CARLA
L'empire des lumières, (pensou em voz alta)

CORTE

OUVE-SE OS GRITOS DE PÁSSAROS

2.5-PLANO AMERICANO:TRAVELLING:NORMAL

Continua a caminhar, com passos lentos. OS GRITOS DOS PÁSSAROS SÃO AGORA MAIS PRÓXIMOS.

CORTE

2.6-CLOSE UP:FIXO:NORMAL

GEME BAIXINHO. Quando uma asa penugenta lhe roça o rosto.

CORTE

UM UIVO AO LONGE. E DEPOIS O SOM DE PASSOS QUE SE APROXIMAM.

2.7-PLANO GERAL:FIXO:NORMAL

O pássaro desaparece entre as árvores.

CORTE

2.8-PLANO GERAL:FIXO:NORMAL

Mas há algo além dos pássaros. Formas negras deslizam pelo jardim. Cães grandes...ou lobos (elementos a serem colocados em pós-produção).

CORTE

2.9-PLANO GERAL (SUBJECTIVA): PANORÂMICA DIREITA.PARA A ESQUERDA):NORMAL

CORTE

2.10-CÂMERA À MÃO:SUBJECTIVO DE CARLA: NORMAL

Começa a correr.

SÓ SE OUVE OS PASSOS E A RESPIRAÇÃO DE CARLA, OS SONS ATMOSFÉRICOS DESAPARECEM

CORTE

2.11-PLANO AMERICANO:FIXO:NORMAL

Carla contorna o lago e encosta-se ofegante à porta da casa.

CORTE

2.12-PLANO GERAL (SUBJECTIVO) FIXO: NORMAL

Carla olha para trás. O jardim parece ter-se imobilizado. silêncio...

CORTE

2.13-PLANO GERAL:CONTRA-PICADO:NORMAL

A lua desaparece atrás de uma nuvem.

CORTE

2.14-PLANO AMERICANO:FIXO:NORMAL

Carla procura uma campainha, mas há apenas uma aldraba de ferro. Deixa-a cair. UM SOM PESADO, ESCURO, RASGOU A NOITE.

CORTE

2.14-PLANO GERAL:FIXO:NORMAL

Ao fim de alguns minutos, a porta abre-se.

CORTE

2.15-PLANO APROXIMADO DE CARLA (SUBJECTIVO DE ARAMIEL):
PICADO:NORMAL

ARAMIEL (*Voz Off*)
Boa noite.

CORTE

3 3-INT. SALA. NOITE

OUVE-SE O ESTALAR DA LENHA NA LAREIRA E A SUITE Nº1 PARA
VIOLONCELO DE BACH.

FADE IN

3.1-PLANO GERAL:FIXO:NORMAL

Carla encontra-se numa sala funda, bem iluminada, as
paredes pesadas de livros. Uma lareira acesa espalha um
calor envolvente. Sente vontade de enroscar-se no tapete
junto à lareira.

CORTE

3.2-PLANO AMERICANO (SUBJECTIVA DE CARLA):FIXO:NORMAL

Carla sorri para o homem que está sentado à sua frente, e
segura um cálice de xerez.

CORTE

3.3-PLANO APROXIMADO DE PEITO:FIXO:NORMAL

CARLA
Esta casa é tão estranha. Parece
saída de uma ilustração de um
conto de fadas. A preto e branco.

CORTE

3.4-PLANO APROXIMADO:FIXO:NORMAL

O homem sorri. Tem um rosto de uma beleza terrível,
sombria, os olhos azuis-escuros, o cabelo negro. É a
primeira vez que Carla encontra alguém tao belo como
Miguel. Embora este seja diferente, com cabelo louro,
quase branco, os traços ligeiramente mais suaves. Mas os
olhos tinham também aquela cor, aquele azul que por vezes
parecia cinzento...

ARAMIEL
Quando bateu à porta esperava ver

um ogre, um corcunda,
Frankenstein em pessoa.

CORTE

3.5-PLANO APROXIMADO DE PEITO:FIXO:NORMAL

Carla solta uma risada.

CARLA

Quase. Pensei estar a entrar no
antro de um vampiro.

CORTE

3.6-PLANO APROXIMADO DE PEITO:FIXO:NORMAL

Ele sorri novamente. Um sorriso enigmático.

ARAMIEL

Se for um pouco mais longe, no
interior da casa...

CORTE

3.7-PLANO APROXIMADO DE PEITO (CARLA):FIXO:NORMAL

ARAMIEL (cont.)

Quem sabe o que poderá
encontrar...hoje é o dia 8 de
Novembro.

CORTE

3.8-PLANO MÉDIO (SUBJECTIVA DE CARLA):FIXO:NORMAL

O homem não diz mais nada. Mas ela (Carla) tem um leve
estremecimento. Olha para as estantes.

(Carla assume um ar de estranheza e dúvida. Fica com ar
sério e desconfiado.)

CORTE

3.9-PLANO APROXIMADO DE PEITO:FIXO:NORMAL

CARLA

Você é escritor?

CORTE

3.10-PLANO APROXIMADO DE PEITO:FIXO:NORMAL

ARAMIEL

Escrevo poemas. A linguagem dos
pássaros.

CORTE

3.11-PLANO APROXIMADO DE PEITO:FIXO:NORMAL

CARLA
Miguel, o meu noivo, toca
saxofone. Jazz.

Tom de voz de seriedade e desconforto.

CORTE

3.12-PLANO APROXIMADO DE PEITO (ARAMIEL):FIXO:NORMAL

O homem não faz comentários.

CORTE

3.13-PLANO APROXIMADO DE PEITO:FIXO:NORMAL

CARLA (...cont.)
Ele também me disse que hoje era o dia
de todos os anjos.

CORTE

3.14-GRANDE PLANO:FIXO:NORMAL

ARAMIEL
Noite...

CORTE

3.15-GRANDE PLANO:FIXO:NORMAL

Carla morde os lábios.

CORTE

3.16-PLANO MÉDIO:FIXO:NORMAL

ARAMIEL (...cont.)
Miguel sabe que está aqui. Este
lugar é a prisão dos pássaros, a
prisão dos anjos.

CORTE

3.17-GRANDE PLANO:FIXO:NORMAL

CARLA
Não compreendo.

Diz Carla com ar de estranheza

O homem ri, de uma forma estranha, funda.

CORTE

3.18-GRANDE PLANO:FIXO:NORMAL

ARAMIEL

Aqui vais conhecer tudo o que é
secreto!

Carla percebe que quer entrar no jogo. Qualquer jogo.
aqueles olhos azuis têm o poder de hipnotizá-la, de
fazê-la acreditar nas coisas mais absurdas.

Carla muda de atitude, passa a estar mais descontraída.

CORTE

3.19-PLANO AMERICANO:FIXO:NORMAL

CARLA

Que segredos!?

CORTE

3.20-GRANDE PLANO:FIXO:NORMAL

ARAMIEL

Este lugar é o fim do céu e da
terra. É a prisão de todas as
estrelas. É onde as águas se
misturam.

CORTE

3.21-PLANO MÉDIO:FIXO:NORMAL

CARLA

As águas?

CORTE

3.22-PLANO GERAL:FIXO:NORMAL

Aramiel inclina a cabeça para trás. Como se falasse de muito
longe.

ARAMIEL

A água que está sobre o céu é do
sexo masculino. E a água que está
debaixo da terra é do sexo
feminino.

CORTE

3.23-PLANO MÉDIO:FIXO:NORMAL

CARLA

E é aqui que elas se
encontram....

CORTE

3.24-GRANDE PLANO:FIXO:NORMAL

ARAMIEL

Sim.

CORTE

3.25-PLANO MÉDIO:FIXO:NORMAL

CARLA

Aprendeiu isso nos livros?

CORTE

3.26-PLANO MÉDIO:FIXO:NORMAL

Ele olha para as estantes, pensativo.

ARAMIEL

Um livro pode ser um anjo.

CORTE

3.27-PLANO MÉDIO:FIXO:NORMAL

CARLA

E você escreve livros....

CORTE

3.28-PLANO MÉDIO:FIXO:NORMAL

ARAMIEL

O que faz de mim um mágico... ou um monstro.

CORTE

3.29-PLANO MÉDIO:FIXO:NORMAL

CARLA

Você não é um monstro.

CORTE

3.30-PLANO APROXIMADO DE PEITO:FIXO:NORMAL

ARAMIEL

Eu... sou muitas coisas. Sou o som dos passos que se aproximam, uma roda dentro de outra roda. Sou aquele que nunca dorme.

CORTE

3.31-PLANO APROXIMADO DE PEITO:FIXO:NORMAL

Carla fecha os olhos e esfrega as mãos nos braços

CARLA
Aquele que nunca dorme...

CORTE

3.32-PLANO APROXIMADO DE PEITO:FIXO:NORMAL

ARAMIEL
Há muito tempo...ensinei alguém a
escrever com tinta e papel...e
desde então ardo...

CORTE

3.33-PLANO MÉDIO:FIXO:NORMAL

CARLA
Os seus livros são tão estranhos
como você?

CORTE

3.34-GRANDE PLANO:FIXO:NORMAL

ARAMIEL
Muito mais. São escadas. Para
escrevê-los visto-me apenas...

CORTE

3.35-PLANO APROXIMADO DE PEITO:FIXO:NORMAL

Carla abre os olhos . ele ria abertamente.

CARLA
Como é mesmo o seu nome?

CORTE

3.36-PLANO APROXIMADO DE PEITO:FIXO:NORMAL

ARAMIEL
Aramiel.

CORTE

3.37-PLANO APROXIMADO DE PEITO:FIXO:NORMAL

CARLA
É nome de anjo.

Carla esboça um sorriso amigável.

CORTE

3.38-GRANDE PLANO:FIXO:NORMAL

ARAMIEL

De anjo mau.

Carla tenta rir.

CORTE

3.39-PLANO APROXIMADO DE PEITO:FIXO:NORMAL

CARLA
Vai fazer-me pesadelos.

CORTE

3.40-PLANO APROXIMADO DE PEITO:FIXO:NORMAL

ARAMIEL
Há muito tempo que você sonha
comigo.

CORTE

3.41-GRANDE PLANO (CARLA) :FIXO:NORMAL

CORTE

3.42-PLANO AMERICANO (SUBJECTIVA DE CARLA):FIXO:NORMAL

Aramiel levanta-se. Carla repara pela primeira vez que ele é muito alto e que a sua sombra na parede tem algo estranho, como se fosse a sombra de outro ser. (*after effects*: a projecção da sombra será realizada com efeitos especiais, através de *camera projection*)

CORTE

3.43-PLANO AMERICANO:FIXO:NORMAL

ARAMIEL (...cont.)
Mandei preparar-lhe um quarto.
vai passar a noite aqui.

CORTE

3.44-PLANO APROXIMADO DE PEITO:FIXO:NORMAL

CARLA
Mas Miguel...

CORTE

3.45-GRANDE PLANO:FIXO:NORMAL

O homem diz com firmeza:

ARAMIEL
Ele sabe onde encontrá-la.

Aramiel desloca-se até ao sistema de som que está justo á parede, e em movimentos lentos e desliga a música. SUITE N°1 DE BACH DESLIGA-SE.

CORTE

4 4-INT. QUARTO. NOITE

4.1-PLANO GERAL:FIXO:NORMAL

Sozinha no quarto, Carla olha-se ao espelho.

CORTE

4.2-PLANO DE PORMENOR:FIXO:NORMAL

O rosto moreno, os olhos grandes e negros, a boca pequena, o cabelo encaracolado. Bonita. passa a mãos pelo rosto e depois pelo cabelo.

CORTE

4.3-PLANO GERAL:FIXO:NORMAL

O quarto é amplo e tem pesados cortinados de veludo azul. Rosas vermelhas estão sobre a comoda. A cama, coberta por uma colcha azul, está aberta. Carla pensa mais uma vez que não vira ninguém na casa além do escritor. Olha para a porta de entrada do quarto. a porta está encostada. Nem sombra de criados.

4.3.1-PLANO DE PORMENOR: FIXO: CONTRA-PICADO

Carla liga um pequeno rádio e volta a o desligar (MESMA MUSICA QUE TAVA A DAR NO CARRO).

CORTE

4.4-PLANO AMERICANO:FIXO:NORMAL

Carla tira o casaco de malha preto e deixa-o cair sobre uma cadeira. Ficou pensativa, a olhar para os cortinados.

CARLA

Blue Velvet.

4.5-PLANO AMERICANO (SUBJECTIVA DE CARLA):PANORÂMICA 180º PARA A ESQUERDA:NORMAL

Carla, de repente, apercebe-se que há mais alguém no quarto. Não ouviu um único som. Volta-se na direcção da porta e Aramiel já está a meio caminho da porta para ela. Belo, sombrio, com aquele olhar que parece vir do fundo dos tempos, com aquela solidão que parece vir do fundo dos tempos.

ARAMIEL

Sou eu. Não tenhas medo.

CORTE

4.6-PLANO APROXIMADO:CÂMERA À MÃO:NORMAL

Carla sente obscuramente que conhece aquelas palavras e

Olha-o profundamente. Mas não tenta situá-las, não tenta nada. Abre os braços e ele aproxima-se, a sua boca roçou-lhe o pescoço, deslizou para o peito, rodeou um seio pequeno.

OUVE-SE RESPIRAÇÃO AFOGANTE E GEMIDOS

A mão de Carla mergulhou nos cabelos negros do homem. sentiu que ardia por dentro.

CORTE

4.7-PLANO APROXIMADO:FIXO:NORMAL

ARAMIEL (...cont.)
Vamos engendrar feras e pássaros.

Diz Aramiel com um tom de voz profundo e assustador.

CORTE

4.8-PLANO APROXIMADO:FIXO:NORMAL

A mão de Aramiel está espalmada na coxa de Carla. Sente-a através do tecido fino das calças.

Então vê o seu reflexo no espelho. Está um pouco inclinada para trás, os olhos brilhantes, a boca entreaberta, os seios nus e os mamilos erectos. Mas no espelho não vê mais ninguém.

4.8.1 GRANDE PLANO: FIXO: NORMAL

Carla olha em frente com ar de incrédula.

CORTE

4.9-PLANO APROXIMADO DE PEITO ATÉ CLOSEUP:FIXO:NORMAL

Aramiel levanta o rosto e olha-a fixamente, e então, nos seus olhos azuis-escuros, Carla vê a chama vermelha(efeito especial "eye replacement", e percebe o fogo que arde dentro do corpo dele.

CORTE

4.10-PLANO GERAL:FIXO:NORMAL

Carla empurra-o com todas as suas forças e corre para a porta. A mão de Aramiel ainda lhe toca a cintura. Carla sente a carne a rasgar-se debaixo das suas unhas. A mão

quente transformou-se numa garra(efeito especial, com recurso a modelação 3D ou skin displacement em 2D).

CORTE

4.11-PLANO MÉDIO:FIXO: CONTRA-PICADO

Carla murmura enquanto desce as escadas a correr. A SUA VOZ SOBREPÕE-SE AO SOM DOS SEUS PASSOS.

CARLA

Uma garra, uma garra...!

CORTE

5 5-EXT. JARDIM2. NOITE

5.1-PLANO GERAL (SUBJECTIVA DE CARLA):CÂMERA À MÃO:NORMAL

Carla corre pelo jardim.

CORTE

5.2-PLANO GERAL:FIXO:NORMAL

O céu está limpo e a lua cheia banha a terra com a sua luz leitosa, irreal.

CORTE

5.3-PLANO APROXIMADO DE PEITO:FIXO:NORMAL

CARLA (murmura, desesperada)

Tenho que sair daqui...

CORTE

5.4-PLANO GERAL:SUBJECTIVA DE CARLA:NORMAL

O jardim transformou-se num labirinto. Carla não sabe onde está. Está confusa e olha para todo o lado. Carla ao dobrar umas árvores, choca com alguém. GRITOU COM TODAS AS SUAS FORÇAS, O SEU GRITO RASGA O SILÊNCIO.

CORTE

5.5-GRANDE PLANO:FIXO:NORMAL

MIGUEL

Carla, sou eu! Não tenhas medo.

CORTE

5.6-PLANO APROXIMADO (SUBJECTIVA DE CARLA):FIXO:CONTRA PICADO

Carla olha aquele rosto com os traços familiares, o cabelo

louro, os olhos azuis.

CORTE

5.7-PLANO APROXIMADO DE PEITO:FIXO:NORMAL

CARLA
Miguel... Como me encontraste?

CORTE

5.8-PLANO AMERICANO:FIXO:NORMAL

Miguel tira o blusão e coloca-o sobre os ombros de Carla.

CORTE

5.9-PLANO APROXIMADO DE PEITO:FIXO:NORMAL

MIGUEL
Está tudo bem.

CORTE

5.10-PLANO AMERICANO:TRAVELLING:NORMAL

Carla deixa-se conduzir por Miguel. Ela caminha agarrada ao seu braço, encosta a cabeça ao seu ombro e semicerra os olhos.

Ao fim de algum tempo, apercebe-se do silêncio. Depois, do perfume intenso das flores. Pensa vagamente que aquele não é o caminho para a estrada.

CORTE

5.11-PLANO APROXIMADO DE PEITO:FIXO:NORMAL

CARLA
Onde estamos?

Carla levanta a cabeça e olha-o. Miguel continua a olhar em frente.

CORTE

5.12-PLANO APROXIMADO DE PEITO:FIXO:NORMAL

MIGUEL
Quero que vejas uma coisa.

CORTE

5.13-PLANO GERAL:FIXO:NORMAL

Carla vê uma pequena capela, semiarruinada e lembra-se de algo que Miguel lhe disse antes. Continua a andar e a fitar a capela.

INSERT

5.13.1-PLANO APROXIMADO DE PEITO;FIXO;NORMAL

MIGUEL
Gosto de ruínas... como os loucos
de morcegos
(flashback: plano 1.4)

CORTE

5.14-PLANO APROXIMADO DE PEITO:FIXO:NORMAL

CARLA
«Gosto de ruínas...como os loucos
de morcegos.»

CORTE

5.15-PLANO AMERICANO:TRAVELLING:NORMAL

A capela não tem porta. Está nua.

Miguel fá-la sentar-se num banco.

CORTE

5.16-PLANO APROXIMADO DE PEITO:FIXO:NORMAL

CARLA (...cont.)
Porquê...?

CORTE

Miguel senta-se a ser lado e passa-lhe um dedo nos lábios.

5.17-PLANO APROXIMADO DE PEITO:FIXO:NORMAL

MIGUEL
Esqueceste-te de quem eras...há
muito tempo...

CORTE

5.18-PLANO NORMAL ATÉ CLOSEUP:CÂMERA À MÃO:NORMAL

Miguel procura-a com a sua boca. Roça-lhe o pescoço, o peito, mordei-lhe o seio. Carla levanta-lhe o rosto, quase com violência, olha bem para dentro dos olhos azuis.

CORTE

5.19-PLANO APROXIMADO DE PEITO ATÉ PLANO GERAL:FIXO:NORMAL

OUVE-SE AO LONGE UM UIVO, E UM BANDO DE PÁSSAROS A
LEVANTAR VÔO.

Carla crava os dentes no pescoço de Miguel.
Carla compreende que está dentro da noite e que aquele é
o seu lugar.

AFTER EFFECTS (DUAS ASAS A NASCER EM TORNO DE AMBOS)

FIM

Storyboard: As asas

Índice:

Cenas:

- Cena 1: Inicio
- Cena 2: O Jardim
- Cena 3: A sala e o desconhecido
- Cena 4: O quarto
- Cena 5: A capela

Titulo: As Asas
Realização: André Perdigão
2012

STORYBOARD

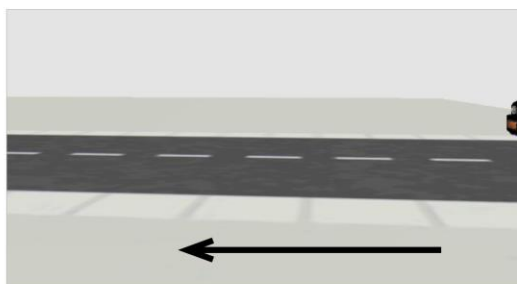
Cena: 1: Exterior. Estrada. Fim de tarde



1- Plano geral: fixo: normal.

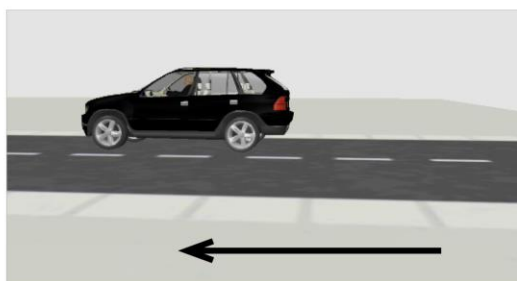
Estrada vazia. Vê-se a folhagem das árvores a mexer com o vento.

Ouve-se o barulho de um carro a aproximar-se.



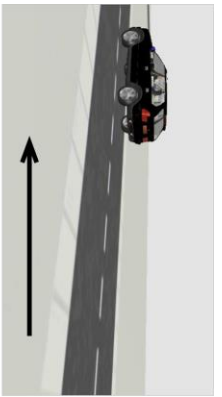
1.1 A -Plano geral; panorâmica da direita para a esquerda: normal.

Carla e Miguel vão pela estrada. Miguel conduz o carro.



1.1 B

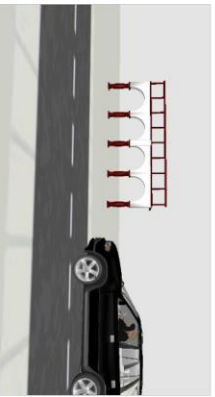
Carla e Miguel vão pela estrada. Miguel conduz o carro.



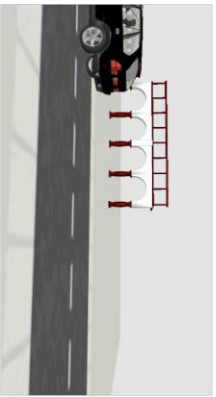
1.1C
Carla e Miguel vão pela estrada. Miguel conduz o carro.



1.2- Plano aproximado de peito: fixo: normal.
Carla olha pela janela. Observa as árvores a passar.



1.3- A- Plano geral: fixo: normal.
Passam por uma estação de serviço. Depois de fazer uma curva à esquerda Miguel diz:



1.3-B



1.3- C



1.4- Plano aproximado de peito: fixo: normal.
MIGUEL
-Gosto de ruínas...como os loucos de morcegos.
Começa a dar musica no rádio que Carla desgosta (main theme do blue valve)



1.4.1 Plano aproximado de peito: fixo: normal (Carla).
MIGUEL
-Gosto de ruínas...como os loucos de morcegos.
Começa a dar musica no rádio que Carla desgosta (main theme do blue valve)
Carla olha-o e esboça um sorriso, agitando o cabelo por trás da orelha. Tapa as mãos com as mangas do casaco e desliga o rádio. Miguel continua a conduzir diz:



1.5- Plano aproximado de peito (subjectivo de Carla): fixo: normal.
MIGUEL
-Hoje é o dia 8 de Novembro. O dia de todos os anjos.
Overlap
Carla olha-o e esboça um sorriso, agitando o cabelo por trás da orelha. Tapa as mãos com as mangas do casaco e desliga o rádio. Miguel continua a conduzir diz:



1.5.1- Plano aproximado de peito (subjectivo de Miguel): fixo: normal.
MIGUEL
- Hoje é o dia 8 de Novembro. O dia de todos os anjos.



1.6- A- Plano geral: fixo: normal.
O carro começa a perder velocidade até parar. A gasolina terminou.



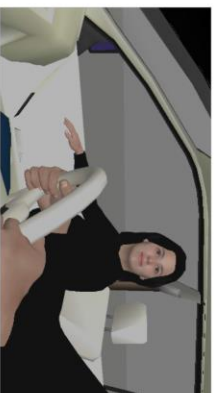
1.6- B



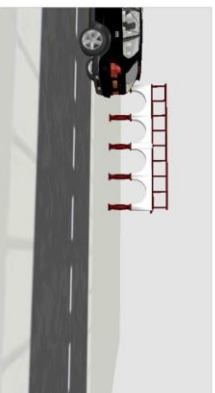
1.6- C



1.7- Plano americano: fixo: normal.
MIGUEL
- Ficamos sem gasolina.



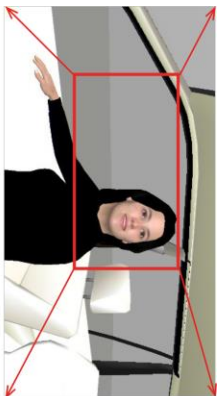
1.8- Plano americano: fixo: normal.
CARLA
- Passamos uma estação de serviço a menos de um quilómetro, queres que vá lá ou vais tu? Não deve demorar muito tempo para ir e voltar.



1.9- Plano geral: fixo: normal.
Passam por uma estação de serviço. (repetição do plano 1.3).
(overlap)



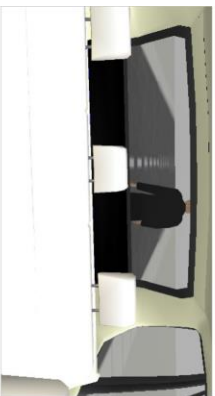
1.9- Grande plano: fixo: normal.
MIGUEL
- Não, You lá eu. Não me agrada deixar-te aqui. Esta é a hora das fendas. Das fendas entre os dois mundos...



1.10.1- Plano aproximado até plano aproximado de ombros de Carla: Fixo: normal.
Carla sorri. Enquanto Miguel fecha a porta.



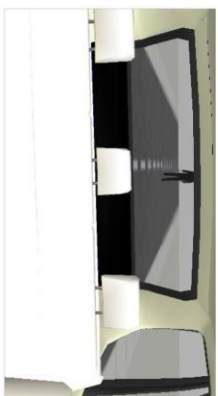
1.10.2- Plano de pormenor: fixo: slowmotion.
A porta fecha.



1.11 - Plano de pormenor: fixo: normal.
Carla fica a vélio parti através do retrovisor, por entre as amovres banhadas numa luz vermelha.



1.11 - B



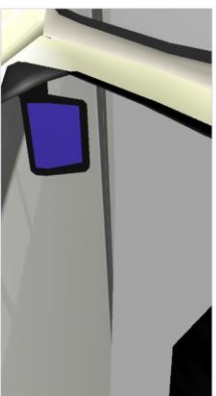
1.11- C



1.12- Plano aproximado de peito: normal: fixo.
Carla acende um cigarro e começa a folhear uma revista.



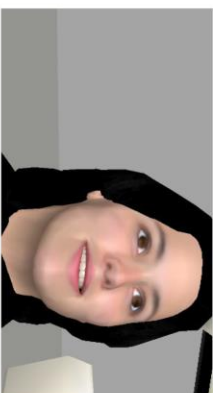
1.12.1- Plano médio: fixo: normal.
Carla acende um cigarro e começa a folhear uma revista.



1.13- Plano geral: panorâmica (esquerda para a direita):normal.
Era noite fechada e não passava ninguém por aquela estrada de campo.

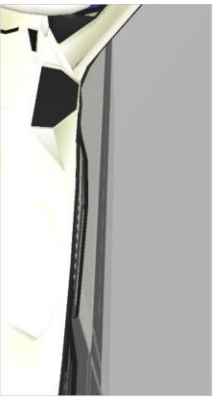


1.13- B



1.16- Close-up: fixo: normal.

De repente compreende que não pode ficar ali nem mais um minuto. Era como se estivesse prisioneira no centro das sombras.



1.13- C



1.16.1 - Plano americano: fixo: normal.

Carla olha em frente.

(tudo começa a ficar escuro até entrar na escuridão total).
After effects (dark)



1.14- Plano de tronco: fixo: normal.

CARLA

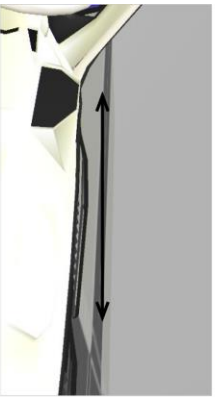
- Talvez devesse ter ido com ele.
(ouve-se o som de animais e do vento na folhagem das arvores).



Ouve-se um passo a ser dado sobre algo lamacento. Os ruidos eram agora mais fortes, o movimento de folhas, gritos longínquos de pássaros.

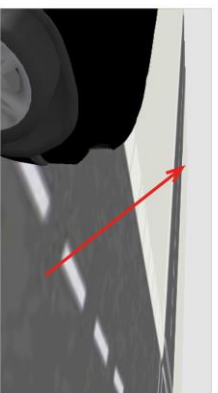
1.17- Plano aproximado; fixo; 45º para esquerda.

Carla abriu a porta e o seu pé mergulhou em algo lamacento.

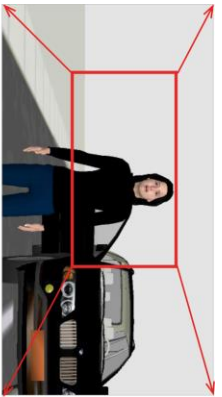


1.15- Plano geral: panorâmica subjectiva de Carla (direita para esquerda e vice versa 180º) normal: normal.

Tudo parecia mover-se à sua volta. As arvores, os arbustos, sombras rastejantes, uma ou duas vezes tiveram a impressão de que asas de pássaros tocavam o pára-brisa.



1.18- Plano geral (subjectivo de Carla); travelling de baixo para cima da direita para a esquerda: normal.



1.19- Plano americano; travelling para trás; normal.
Caminhou alguns metros, na estrada iluminada pelos faróis do carro.

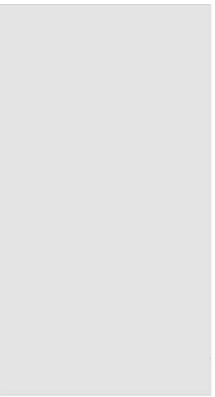
Escuta-se um assobio com uma melodia infantil.

Corte



1.20- Plano americano; normal; fixo.

Fezchu o botão de cinzas do casaco de malha preto que vestia sobre a pele. Começou a assobiar baixinho, como uma criança perdida nos bosques.

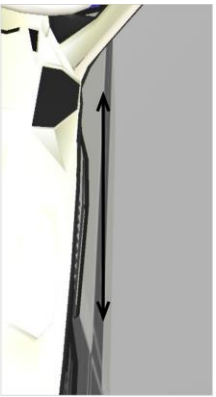


1.21- plano geral; contrapicado; normal.

A lua sai de trás das nuvens e tudo fica banhado numa luz branca. Ireal.

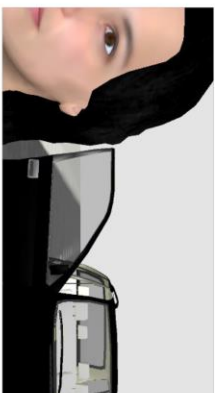
CARLA
-«Lua cheia», (murmurou.).

Corte

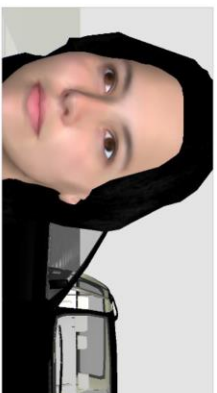


1.15- Plano geral; panorâmica subjectiva de Carla (direita para esquerda e vice versa 180°) normal; normal.

Tudo parecia mover-se à sua volta. As avoeres, os arbustos, sombras rasfajantes, uma ou duas vezes tiveram a impressão de que asas de pássaros tocavam o para-brisa.



1.22- Grande plano; panorâmica esquerda para direita; normal.



1.22 B



1.22 C



Titulo: As Asas
Realização: André Perdigão
2012

STORYBOARD

Cena: 2 - Exterior.jardim. noite



2.1- Plano americano (subjectiva de Carla): fixo: normal.

E então viu a porta de ferro, velha, enferrujada. Instintivamente tenta empurrá-la. A porta começou a abrir-se, rangendo fortemente.

(continua-se a ouvir a porta a ranger).



2.1 - A



2.2- Plano geral: fixo: normal.

A lua iluminava um jardim semiabandonado. Arbustos que ela não conseguiu identificar e que pareciam estar ali desde o princípio do mundo.

2.3 - Plano geral (subjectivo): fixo: normal.
Ao longe, entre os arbustos, divisou a casa enorme, sinistra, com uma luz acesa. A frente havia um lago um lago negro, onde se formavam sombras movediças.



2.7 - Plano geral: fixo: normal.

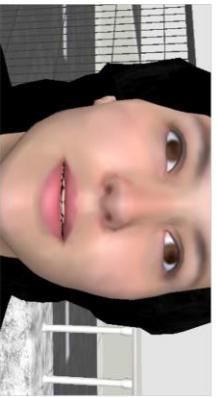
O pássaro, se era um pássaro, desapareceu entre as árvores.



2.4 - Grande plano: fixo: normal.

CARLA

- Lembrei dos lúmenes. (pensou em voz alta)



2.8 - Plano geral: fixo: normal

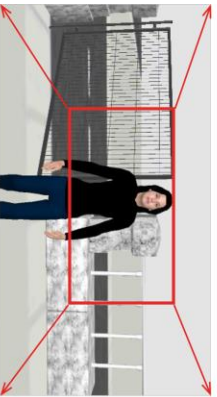
Mas havia algo além dos pássaros. Formas negras deslizavam pelo jardim, cães grandes...ou lobos.



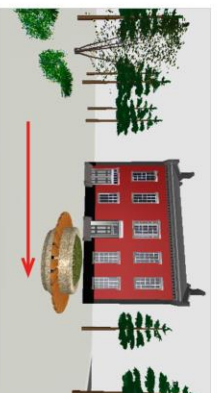
Ouve-se os gritos de pássaros.

2.5 - Plano americano: travelling: normal

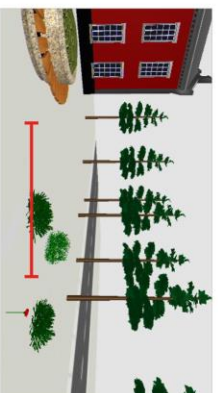
Continuou a caminhar, com passos lentos. Os gritos dos pássaros eram agora mais próximos.



2.9 - Plano geral (subjectiva): panorâmica da esquerda para a direita: normal.



2.9 - Plano geral (subjectiva): panorâmica da esquerda para a direita: normal.



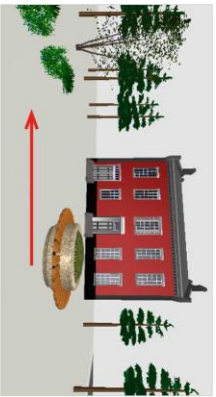
2.6 - Close-up: fixo: normal.

Gemeu baixinho quando uma asa penugenta lhe roçou o rosto.

Corte

(um olho ao longe, e depois o som de passos que se aproximam.)

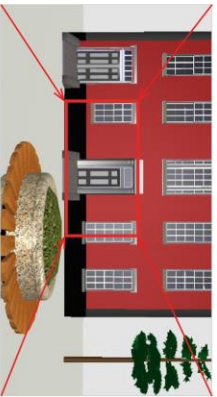




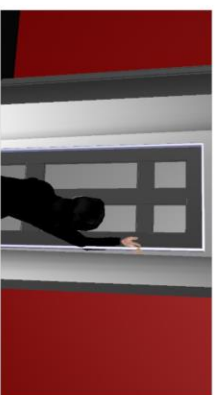
2.9 - C- Plano geral (subjectiva): panorâmica da esquerda para a direita);normal.



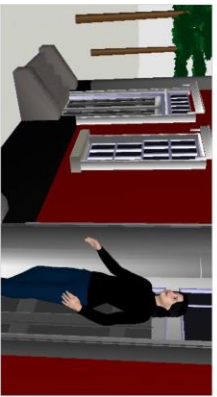
2.13- Plano geral: contraplacado; normal.
A lua desapareceu atrás de uma nuvem.



2.10- Câmara à mão (subjectivo de Carla): normal.
Começou a correr.
(só se ouve os passos e a respiração de Carla, os sons Atmos-fericos desaparecem).



2.14- Plano americano: fixo: normal.
Procurou uma campainha, havia apenas uma aldraba. Não conseguia vê-la mas sentiu vagamente a forma de asas. Deixou-a cair e um som pesado, escuro, rasgou a noite.



2.11 - Plano americano: fixo: normal.
Contornou o lago e encostou-se ofegante à porta da casa.



2.14- Plano geral: fixo: 45° para a esquerda.
Ao fim de muito tempo a porta abriu-se.



2.12- Plano geral (subjectivo) fixo: normal.
Olhou para trás. O Jardim parecia ter-se imobilizado. E um estranho silêncio...



2.15- Plano aproximado (subjectivo): picado: normal.
Aramiel
- Boa noite.

Titulo: As Asas
Realização: André Perdigão
2012

STORYBOARD

Cena: 3 - Interior: Sala: Noite.



*Ouve-se o estalar da lenha na lareira e a Suite n°1 para violoncelo de Bach.
Fade in*

3.1- Plano geral: fixo: normal.

Carla encontrava-se numa sala funda, bem iluminada, as paredes pesadas de livros. Uma lareira acesa espalhava um calor envolvente. Sentiu vontade de enroscar-se no tapete junto á lareira, como um gato.



3.2- Plano americano (subjectivo de Carla): fixo: normal.

Sorriu para o homem que estava sentado á sua frente, segurava um cálice de xerez.



3.3- Plano aproximado de peito: fixo: normal.

CARLA

- Esta casa é tão estranha. Parece saída de uma ilustração de um conto de fadas. A preto e branco.



3.4- Plano aproximado: fixo: normal.
O homem sorriu. Tinha um rosto de uma beleza terrível, sombria, os olhos azuis-escuros, o cabelo negro. Era a primeira vez que Carla encontrava alguém tão belo como Miguel. Embora este fosse diferente, com cabelo loiro, quase branco, os traços ligeiramente mais suaves. Mas os olhos tinham também aquela cor, aquele azul que por vezes parecia cinzento...

ARAMIEL

- Quando bateu à porta esperava ver um ogre, um concunado, Frankenstein em pessoa



3.5- Plano aproximado de peito: fixo: normal.

Carla soltou uma risada.

CARLA

- Quase. Pensei estar a entrar no antro de um vampiro.



3.6- Plano aproximado de peito: fixo: normal.

Ele sorriu novamente. Um sorriso enigmático.

ARAMIEL

- Se for um pouco mais longe, no interior da casa...



3.7- Plano aproximado de peito (Carla): fixo: normal.

Aramiel

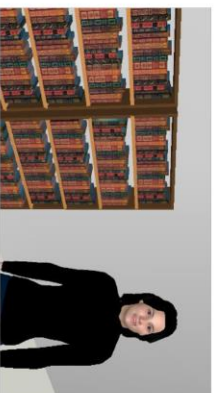
- Quem sabe o que poderá encontrar...hoje é o dia 8 de Novembro.



3.8- Plano médio (subjectivo de Carla): fixo: normal.

Não disse mais nada. Mas ela (Carla) teve um leve estremecimento. Olhou para as estantes.

(Carla assume uma ar de estranheza e dúvida fica com ar sério e desconchado.)



3.9- Plano aproximado de peito: fixo: normal.

CARLA

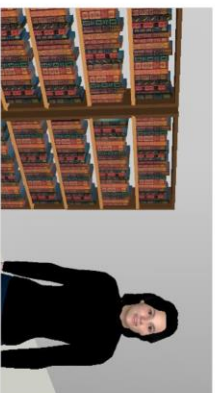
- Você é escritor?



3.10- Plano aproximado de peito: fixo: normal.

ARAMIEL

- Escrevo poemas. A linguagem dos pássaros.



3.11- Plano aproximado de peito: fixo: normal.

CARLA

- Miguel, o meu noivo, toca saxofone. Jazz.



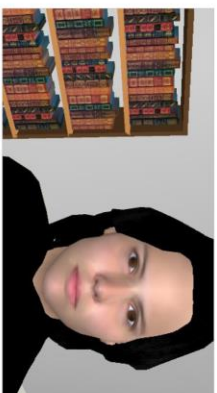
3.12- Plano aproximado de peito (Aramiel):fixo: normal
O homem não fez comentários.



3.16- Plano médio: fixo: normal
ARAMIEL
- Miguel sabe que está aqui. Este lugar é a prisão dos pássaros, a prisão dos anjos.



3.13- Plano aproximado de peito: fixo: normal.
CARLA
- Ele também me disse que era o dia de todos os anjos.



3.17- Grande plano: fixo: normal.
CARLA
- Não compreendo.
(ar de estranheza))



3.14-grande plana: fixo: normal
- Noite...
ARAMIEL



O homem viu, de uma forma estranha, funda.
3.18- Grande plano: fixo: normal.
ARAMIEL
- AQUI VAIS CONHECER TUDO O QUE E SECRETO.



3.15- Grande plano: fixo: normal
A jovem mordeu os lábios.



3.19- Plano americano: fixo: normal
CARLA
-Que segredos?



3.20- Grande plano: fixo: normal.
 ARAMIEL
 - Este lugar é o fim do céu e da terra. É a prisão de todas as estrelas. E onde as águas se misturam.



3.24- Grande plano: fixo: normal.
 ARAMIEL
 - Sim.



3.21- Plano médio: fixo: normal.
 CARLA
 - Que águas?



3.25- Plano médio: fixo: normal.
 CARLA
 - Aprendeu isso nos livros?



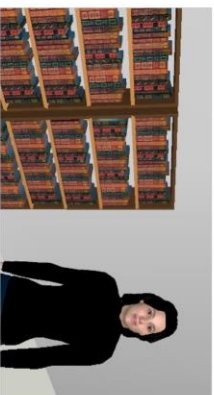
3.22- Plano geral: fixo: normal.
 Ele inclinou a cabeça para trás. Como se falasse de muito longe.
 ARAMIEL
 - A água que está sobre o seu é do sexo masculino. E a água que está debaixo da terra é do sexo feminino.



3.26- Plano médio: fixo: normal.
 Ele olhou para as estantes, pensativo.
 ARAMIEL
 - Um livro pode ser um anjo.



3.23- Plano médio: fixo: normal.
 CARLA
 - E é aqui que elas se encontram.



3.27- Plano médio: fixo: normal.
 CARLA
 - E você escreve livros.



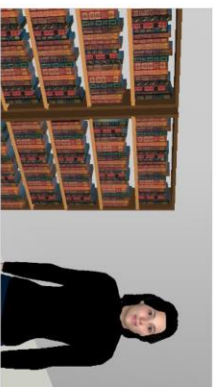
3.28- Plano médio: fixo: normal.
ARAMIEL
- O que faz de mim um médico...ou um monstro.



3.32- Plano aproximado de peito: fixo: normal.
ARAMIEL
- Há muito tempo...ensinei alguém a escrever com tinta e papel...e desde então... ardo...



3.29- plano médio: fixo: normal.
CARLA
- Você não é um monstro.



3.33- Plano médio: fixo: normal.
CARLA
- Os seus livros são tão estranhos como você?



3.30- Plano aproximado de peito: fixo: normal.
ARAMIEL
- Eu...sou muitas coisas. Sou o som dos passos que se aproximam, sou uma roda dentro de outra roda, sou aquele que nunca dorme.



3.34- Grande plano: fixo: normal.
ARAMIEL
- Muito mais. São escadas. Para escrevê-los visto-me apenas...



3.31- Plano aproximado de peito: fixo: normal.
CARLA
- Carla fechou os olhos. Esfregou as mãos pelos braços.
- Aquela que nunca dorme...



3.35- Plano aproximado de peito: fixo: normal.
A jovem abriu os olhos. Ela ria abertamente.
CARLA
- Como é mesmo o seu nome?



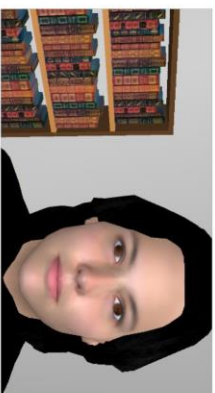
3-36- Plano aproximado de peito: fixo: normal.
- ARAMIEL
- Araniel



3-40- Plano aproximado de peito: fixo: normal.
- ARAMIEL
- Há muito tempo que você sonha comigo.



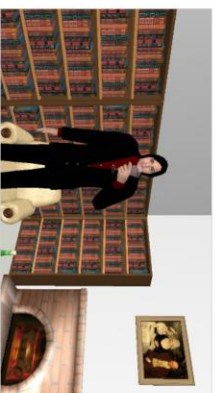
3-37- Plano aproximado de peito: fixo: normal.
- CARLA
- É nome de anjo.
- Carla esboça um sorriso amigável



3-41- Grande plano (Carlaj): fixo: normal



3-38- Grande plano: fixo: normal.
- ARAMIEL
- De anjo mau.



3-42- Plano americano (subjectivo de Carlaj): fixo: normal.
O homem levantou-se. Carla reparou pela primeira vez que ele era muito alto e que a sua sombra na parede tinha algo estranho, como se fosse a sombra de outro ser. (after effects)



3-39- Plano aproximado de peito: fixo: normal.
- CARLA
- Vais fazer-me pesadelos.



3-43- Plano americano: fixo: normal.
- ARAMIEL
- Mandei preparar-lhe um quarto. Vai passar a noite aqui.



3.44- Plano aproximado de peito: fixo: normal.

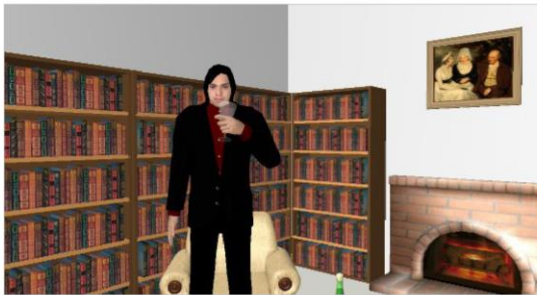
CARLA
- Mas Miguel...



3.45- Grande plano: fixo: normal.

O homem diz com firmeza:

ARAMIEL
- Ele sabe onde encontrá-la.



3.46- Plano americano: fixo: normal

Desloca-se até ao sistema de som e desliga a música. Suite nº1 de Bach desliga-se.

Titulo: As Asas
Realização: André Perdigão
2012

STORYBOARD

Cena: 4 - Interior. Quarto. Noite



4.1-Plano geral: fixo: normal.

Sozinha no quarto, Carla olhava-se ao espelho.



4.2- Plano de pormenor: fixo: normal.

O rosto moreno, os olhos grandes e negros, a boca pequena, o cabelo encaracolado. Bonita.

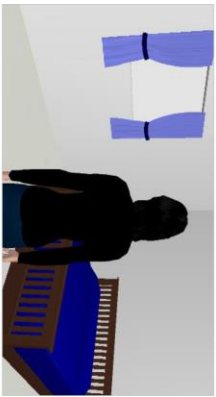


4.3- Plano geral: fixo: normal.

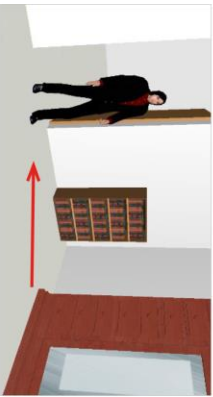
Mas não como eles. Como Miguel e aquele homem estranho. O quarto era amplo e tinha pesados cortinados de veludo azul. Rosas vermelhas sobre a comoda. A cama, coberta por uma colcha azul, estava aberta. Carla pensou mais uma vez que não vira ninguém na casa além do escritor. Nem sombra de criados.



4.3.1- Plano de pormenor: fixo: contrapicado.
Carla liga um pequeno rádio e volta a o desligar (mesma música que taxa a dar no carro)
(Main theme do Blue Velvet quase audível)



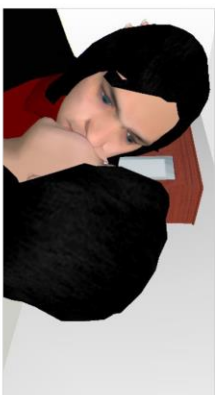
4.4- Plano americano: fixo: normal.
Tirou o casaco de malha preto e deixou-o cair sobre uma cadeira. Ficou pensativa, a olhar os cortinados.
CARLA
- Blue Velvet.



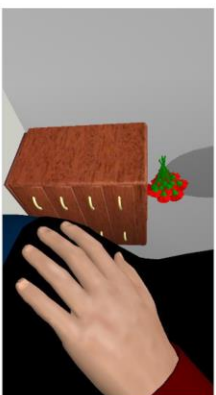
4.5- Plano americano (subjectiva de Carla):panorâmica de 180º para a esquerda: normal.
De repente apercebeu-se que havia mais alguém no quarto. Não tinha ouvido um único som. Voltou-se e ele estava ali. Belo, sombrio, com aquele olhar que parecia vir do fundo dos tempos, com aquela solidão que parecia vir do fundo dos tempos.
ARAMIEL
- Sou eu. Não tenhas medo.



4.6- Plano aproximado: câmara à mão: normal.
Ela sentiu obscuramente que conhecia aquelas palavras. Mas não tentou situá-las, não tentou nada. Abriu os braços e ele aproximou-se; a sua boca roçou-lhe o pescoço, deslizou para o peito, rodeou um seio pequeno.
Ouve-se respiração olegante e gemidos.
A mão de Carla mergulhou nos cabelos negros do homem. Sentiu que ardia por dentro.



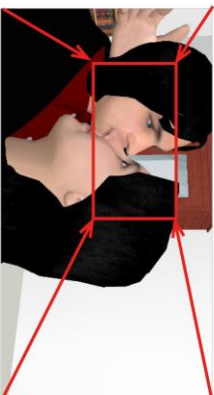
4.7- Plano aproximado: fixo: normal.
ARAMIEL
-Vamos engendrar feras e pássaros.



4.8- Plano aproximado: fixo: normal.
A mão dele espalmado na sua coxa parecia arder também. Sentia-a através do tecido fino das calças.
E então viu o seu reflexo no espelho. Estava um pouco inclinada para trás, os olhos brilhantes, a boca entreaberta, os seios nus e os mamilos erectos. Mas no espelho não se via mais ninguém.



4.8.1- Grande plano: fixo: normal.
Carla olha em frente com ar de incredula.



4.9- Plano aproximado de peito até close-up: fixo: normal.
O homem levantara o rosto e olhava-a fixamente, e então, nos seus olhos azuis-escuros, ela viu a chama vermelha, percebeu o fogo que ardia dentro do corpo dele.



4.10- Plano geral: fixo: normal.

Empurrou-o com todas as suas forças e correu para a porta. A mão dele ainda lhe tocou a cintura, para retê-la, e ela sentiu a carne a rasgar-se debaixo das suas unhas. A mão quente transformara-se numa garra.



4.11- Plano médio: fixo: contrapicado.

Murmurou enquanto descia as escadas a correr.

CARLA

- Uma garra, uma agarra.

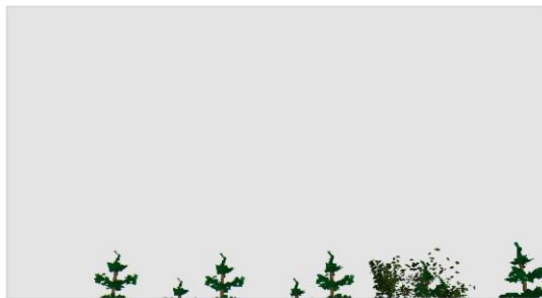
Titulo: As Asas
Realização: André Perdigão
2012

STORYBOARD

Cena: 5 - Exterior. Jardim. Noite



5.1- Plano geral (subjectiva de Carla): câmara á mão: normal.
Corria pelo jardim.



5.2- Plano geral: fixo: normal.

O céu estava limpo e a lua cheia banhava a terra com a sua luz leitosa, irreal.



5.3- Plano aproximado de peito: fixo: normal.

CARLA
- Tenho que fugir daqui?



5.4- Plano geral: subjectiva de Carla. normal.
O jardim transformara-se num labirinto. Não sabia onde estava. Ao dobrar umas árvores, chocou com alguém. Gritou com todas as suas forças.



5.5- Grande plano: fixo: normal.
MIGUEL
- Carla é eu. Não tenho medo.



5.6- Plano aproximado (subjectiva de Carla): fixo: contra picado.
Ela olhou aquele rosto e foi como se chegasse a casa. Os traços familiares, o cabelo louro, comprido, os olhos azuis.



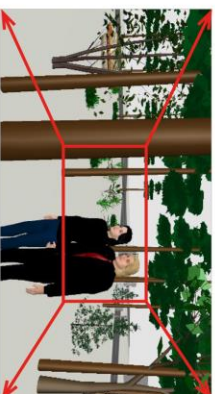
5.7- Plano aproximado de peito: fixo: normal.
CARLA
- Miguel. Como me encontraste?



5.8- Plano americano: fixo: normal.
Ele tirou o blusão e deixou-lhe sobre os ombros.



5.9- Plano aproximado de peito: fixo: normal.
MIGUEL
- Está tudo bem.



5.10- Plano americano: travelling: normal.
Carla deixou-se conduzir pelo jovem. Encostou a cabeça ao seu ombro e sentou os olhos.
Ao fim de algum tempo, percebeu-se do silêncio. Depois, do perfume intenso das magnólias. Pensou vagamente que aquele não era o caminho para a estrada.



5.11- Plano aproximado de peito: fixo: normal.
CARLA
- Onde estamos?



5.12- Plano aproximado de peito: fixo: normal.
MIGUEL
- Quero que vejas uma coisa.



5.13- Plano geral: fixo: normal
Uma pequena capela. Semirruinada. Lembrou-se de algo que Miguel lhe dissera antes:



5.13.1- Plano aproximado de peito: fixo: normal.
MIGUEL
- Gosto de ruínas...como os loucos de morcegos
(flashback: plano 1.4)



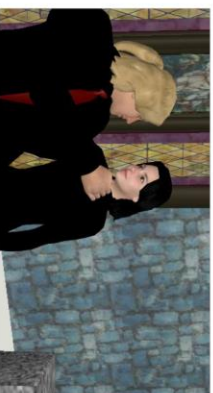
5.14- Plano aproximado de peito: fixo: normal.
CARLA
-«Gosto de ruínas...como os loucos de morcegos.»



5.14.1 -plano aproximado de peito: fixo: normal.
MIGUEL
- Gosto de ruínas...como os loucos de morcegos.



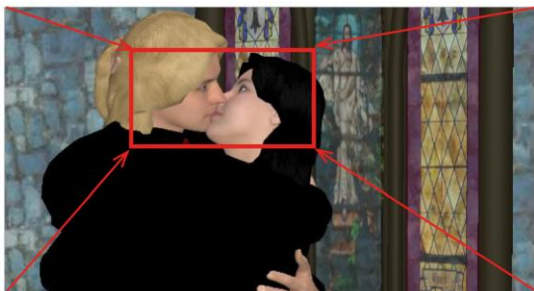
5.15- Plano americano: travelling: normal.
A capela não tinha porta. Estava nua e branca como as mag-nólias. E o cheiro lá dentro era o mesmo.
Miguel fê-la sentar-se num banco de madeira.



5.16- Plano aproximado de peito: fixo: normal.
CARLA
-Porquê?

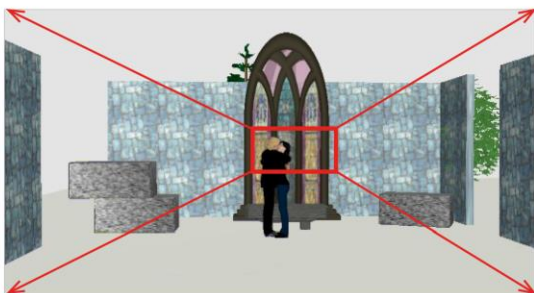


5.17- Plano aproximado de peito: fixo: normal.
MIGUEL
- Esquece-te de quem eras...há muito tempo...



5.18- Plano normal até close-up: câmara á mão: normal.

A sua boca procurou-a. Roçou-lhe o pescoço, o peito, mordeu-lhe o seio. Ela levantou-lhe o rosto, quase com violência, olhou bem para dentro dos olhos azuis.



5.19- Plano aproximado de peito até plano geral: fixo: normal.

Ouve-se ao longe um uivo, e um bando de pássaros a levantar voo.

Carla cravou os dentes no seu pescoço. Era como se duas asas negras a envolvessem.

After effects (duas asas a nascer em torno de ambos)
Compreendeu que estava dentro da noite e que aquele era o seu lugar.

Fotografias dos atores





“As Asas”

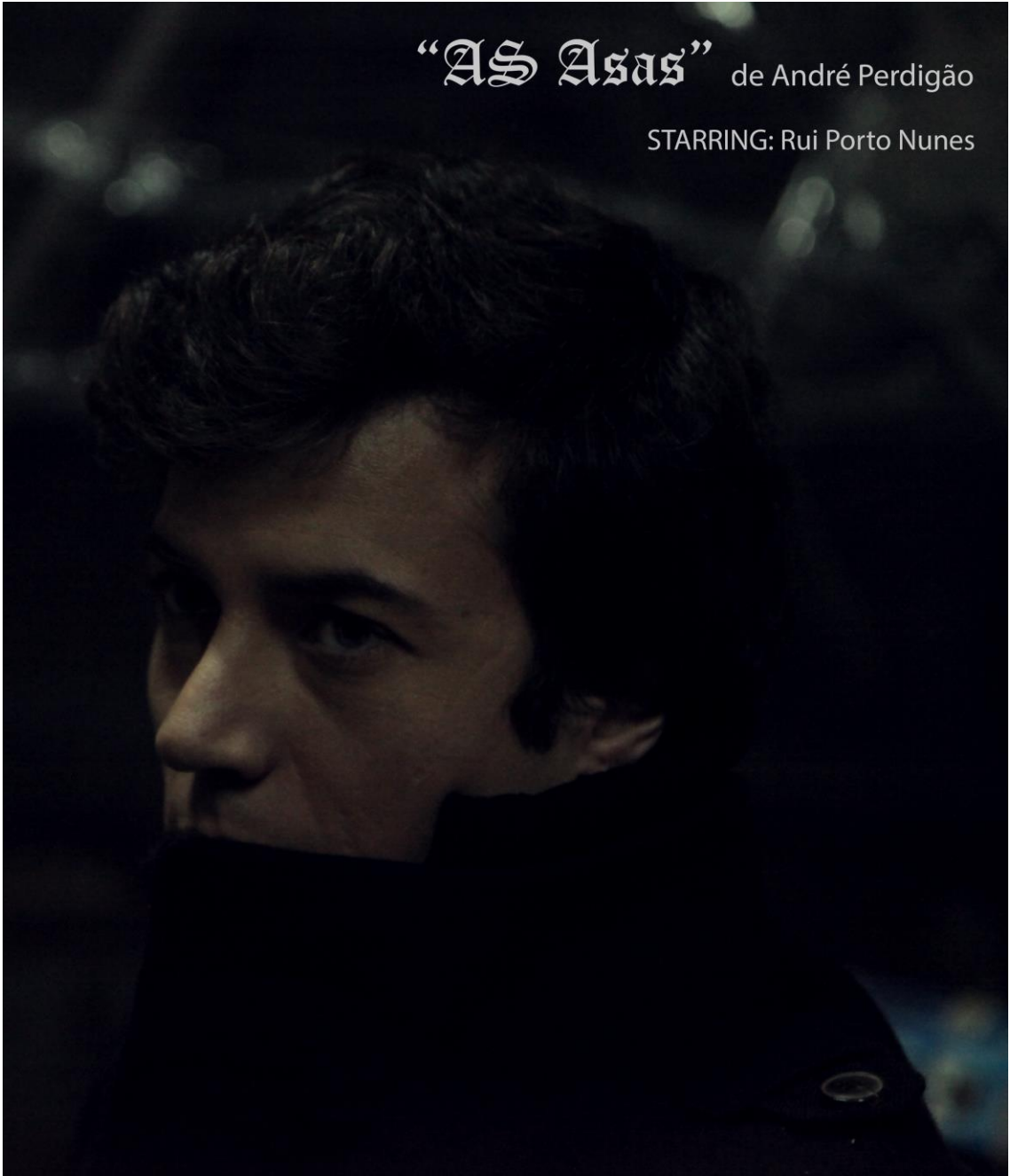
DE ANDRÉ PEREIRA

STARRING ADOLFO LUXÚRIA CANIBAL

FOTOGRAFIA INÉS POMBO

“AS Asas” de André Perdigão

STARRING: Rui Porto Nunes



Fotografias da rodagem



Rui Oliveira, Adolfo Luxúria Canibal, Inês Pombo, André Perdigão



Ivan Mattos



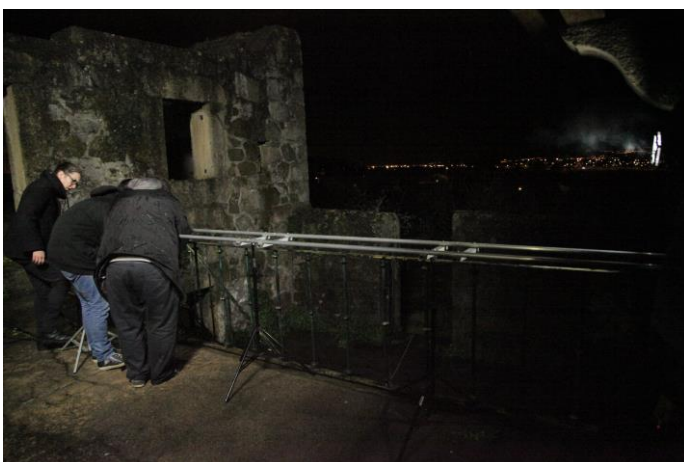
João Louro, Sandro Branco e Sílvia Almeida



Sílvia Almeida e Micaela Bento



Rui Oliveira, Sílvia Almeida, João Louro, Micaela Bento, Mattos, André perdigão



Micaela Bento, Rui Oliveira e Jorge Humberto



Ivan Mattos e Jorge Humberto



André Perdigão e Jorge Humberto



André Perdigão e Ivan Mattos



Rui Oliveira, Ivan Mattos, André Perdigão e Sandro Branco



Sílvia Almeida e Rui Porto Nunes



Cátia Sousa, André Perdigão, Micaela Bento,
Rui Oliveira, Rui porto Nunes e Sílvia Almeida

