



UNIVERSIDADE DA BEIRA INTERIOR
Departamento de Comunicação e Artes

O Céu não chega aos peixes: Relatório

Inês Lebreaud Leitão Gonçalves

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

Orientador: Prof. Doutor Francisco Merino

**Covilhã e UBI, Setembro de
2016**

Agradecimentos

Em primeiro lugar, à instituição e aos professores que acreditaram e investiram no meu projeto desde o início. Em particular, ao Professor Francisco Merino por nunca duvidar das minhas capacidades. Pelo encorajamento e incentivo. Por me inspirar a procurar soluções. Pela dedicação e apoio nos momentos mais difíceis da batalha pela concretização dos meus objetivos. E ao Professor Fernando Cabral por todos os conselhos, em todos os momentos.

À minha equipa. Aos maravilhosos profissionais que dedicaram semanas e meses das suas vidas a fazer este filme e tornaram o projeto como seu. E um agradecimento especial aos que depois de um longo dia de rodagens se negavam a descansar e me incentivavam a filmar um último plano. Aos que se recusaram a baixar os braços até encontrar uma solução.

Aos amigos e pilares que me acompanharam e apoiaram durante meses, de dentro e de fora do projeto, e que nos últimos dois anos me ensinaram tanto sobre mim e sobre o mundo - ao Vasco de Oliveira, à Melodie Mendes, ao Renato Oliveira, ao Jorge Romariz, ao Bruno Medeiros, ao Tiago Siopa e ao Luís Azevedo.

Por fim, à minha família e principalmente à minha mãe. Pelos esforços na minha educação, pelo carinho, por acreditarem. Por esta oportunidade. Por todas as oportunidades.

Índice

I.	<i>Making of</i>	1
1.	Guião	1
2.	Pré-produção	2
1.1)	Lei de Murphy: a equipa e as datas de rodagem	3
1.2)	Coimbra, a arte e história de uma cidade por filmar	5
1.3)	Orçamento e angariação de fundos	14
1.4)	Casting	14
1.5)	Direção de Arte	16
1.6)	Documentos de realização	19
2.	Rodagem	20
2.1)	Logística	20
2.2)	Organização	20
2.3)	Direção de atores	20
2.4)	Cenas extra	23
2.5)	Atrasos, esquecimentos e equívocos: efeito borboleta	24
2.6)	Dobragens	26
3.	Pós-produção	26
3.1)	Montagem	26
3.2)	Correção de cor	31
3.3)	Design de Som	33
3.4)	Música original e cedência de direitos	34
3.5)	Efeitos Especiais	35
3.6)	Animação	35
II.	O Filme: criatividade e técnica na construção do produto final	37
	Introdução	37
0.	A base da linguagem do filme	38
1.	Pedro, 29 anos	39
2.	Corre os vidros, alinhando-os com uma marca no chão	40
3.	“Alice, dá-me um café!”	40
4.	Senta-se ao balcão	41
5.	Segue pela avenida, em passo apressado.	41
6.	A área espaçosa e o teto inclinado denunciam tratar-se de um sótão.	42
7.	Através da persiana entreaberta.	44
8.	Um manequim estragado, um caixote com vernizes e um envelope com dinheiro.	45
9.	Desce a mão debaixo do edredão.	46
10.	Pedro repara em Sabrina.	46

11.	Pedro tem água a aquecer ao lume.	48
12.	“Tens um pássaro morto na varanda.”	48
13.	“Penélope.”	49
14.	Pára, levanta a cabeça e fixa o céu: o cemitério	49
15.	Tenta levantar-se. Desiste.	51
16.	Pelas frestas das janelas	51
17.	“Maria Eduarda. Estela. Daisy?”	51
18.	Oh, Carol!	52
19.	A persiana um pouco levantada.	52
20.	Muda de posição. Várias vezes.	53
21.	“Sorte a tua.”	53
22.	“Não. Sabrina.”	54
23.	Há estrelas fluorescentes pelas paredes e teto.	55
24.	Pára, levanta a cabeça e fixa o céu.	56
25.	"País dos Ursos"	57
26.	Sobre esta, um peixe grande e negro.	58
27.	“Sonhei com o céu.”	58
28.	Pedro tenta descolar uma mas acaba por desistir.	58
29.	Alice tira dois cafés e pousa um à frente de Pedro.	58
30.	“Era bonita, a tua mãe.”	59
31.	Pedro dorme.	59
32.	Sobre esta, um peixe grande e negro: <i>take</i> dois	60
33.	A mesa está posta para jantar.	60
34.	Apenas o nariz e a boca de fora.	61
35.	Dirige-se à cama e deita-se ao lado dela.	61
36.	Fecha o vidro da janela e corre escadas acima.	62
37.	Caminha devagar, desnortado.	63
38.	É uma cozinha pequena, antiga e a área está separada por um balcão.	63
39.	Desnortado: cena B	64
40.	A gaiola está aberta e vazia.	64
	<i>Here comes the sun</i>	65
	Referências	66
	a) Filmografia	66
	b) Bibliografia	67
	c) Webgrafia	68
	Anexos	69
	1. Nota de Intenções	
	2. Enquadramento Concetual e Estético	

3. Guião
4. Cronograma
5. Mapa de Rodagens
6. Relatório de *Répèrage*
7. Guião Técnico
8. *Storyboard*
9. Estudos de Direção de Arte
10. Estudos de Guarda-Roupa

I. *Making of*

Introdução

Quando iniciei a minha licenciatura em cinema na UBI, em 2008, sonhava ser realizadora. Três anos depois percebera que a realização é muito mais do que se aprende na escola e decidi que não tomaria um filme em mãos até me sentir interiormente preparada.

Trabalhei em cinema e audiovisual durante os anos seguintes. Estudei cenografia. Participei num número de rodagens que a minha memória não consegue com certeza contar. E observei. Realizar aprende-se assim, penso eu. A ver o certo e o errado dos outros mas, principalmente, a conhecer bem o que é estar do outro lado. Fazer o projeto de alguém e a batalhar diariamente pelas melhores soluções. E compreender bem todos os departamentos. As exigências, os tempos e as possibilidades. A importância do respeito e do reconhecimento. Aprendi a dirigir uma equipa ao fazer parte de tantas.

Em 2014 decidi fazer um filme. Matriculei-me em mestrado na Universidade da Beira Interior com esse intuito. Escolhi a UBI por saber o apoio que teria no processo.

Passei o primeiro ano de estudos a explorar e a expandir a minha cultura. Fi-lo com uma maturidade e um interesse diferentes dos que tinha em licenciatura. Não foi planeado. Estava rodeada de pessoas interessadas e cheias de conhecimento. Vi provavelmente tantos filmes nesse período como desde o início da minha formação. Em setembro de 2015 sentia-me por fim intelectual e criativamente à altura do desafio. Este projeto é um espelho dessa aprendizagem.

A concretização de *O Céu não chega aos peixes* necessitou de um investimento de 3090€ e de doze meses de trabalho dedicado, da minha parte e daqueles que me rodearam e tomaram este projeto como seu. A esses doze meses, acrescentar-se-ão o que provavelmente serão mais dois meses de *design* de som e afinamentos na cor e efeitos especiais.

Nas próximas páginas discorro sobre os esforços envolvidos em todo o processo até à finalização da obra que apresento como projeto final do Mestrado em Cinema na Universidade da Beira Interior.

1. Guião

Em finais de fevereiro, depois de um mês de revisões, de rescrever, de cortar e acrescentar, estava a pronta a versão sobre a qual a equipa começou a trabalhar. A mesma que foi enviada aos atores a quem foi proposto o projeto.

Os diálogos, na minha opinião, amadureceram e cresceram em qualidade, consistência e conteúdo narrativo. E, simultaneamente, ganharam subtileza.

A outra e mais evidente alteração foi a escrita de três novas cenas.

Duas cenas foram acrescentadas com o intuito de explorar melhor a relação entre Pedro e o mundo. O contacto com o exterior. O carácter observador do protagonista. O isolamento. Lacunas que senti ao reler o guião cerca de três meses após terminar a primeira versão.

São elas a primeira cena do filme, em que exponho ao espectador a única forma de contacto humano que Pedro mantém, enquanto apresento o personagem e o espaço; e a cena em que Pedro observa atentamente a rua noturna, da janela, perdendo-se na rotina dos transeuntes.

Ambas me permitiram ainda dar tempo ao primeiro ato do filme, antes de Pedro ver Sabrina, que me parecia demasiado acelerado em relação ao resto do filme. Como se galopasse na direção do acontecimento que sabia mudar a história.

A terceira das cenas acrescentadas foi sonho, em que vemos Pedro completamente sozinho na rua, à noite, a fixar o céu. Foi escrita no seguimento de uma observação do Professor Vasco Diogo aquando da apresentação, em dezembro, com o objetivo de tornar mais presente e perceptível a fobia e os pesadelos de Pedro.

Mais perto da rodagem - por vezes, durante - surgiram os últimos acabamentos.

Os avós de Pedro foram introduzidos na narrativa. De forma subtil, permitem relacionar o passado de Pedro com as suas falhas emocionais e problemas de confiança. Simultaneamente, é um elogio aos meus próprios avós, que tão importantes foram na minha educação e cujas fotografias figuram nos cenários.

Por outro lado, a discussão de que Pedro se lembrava no último jantar com Sabrina foi retirada. Ao longo da pré-produção esse diálogo foi várias vezes reescrito. Mas mesmo quando já estava satisfeita com ele - quando não era excessivamente dramático e tocava em todos os pontos que achava importantes e obrigatórios de forma coerente e subtil - mantinha-se outro problema.

As pessoas com acesso ao guião concordavam sentir em Pedro um trauma relativo a esse acontecimento. Uma conclusão que nunca esteve perto das minhas pretensões. Que mundo triste seria este se memórias de discussões pesassem assim sobre todos nós. O meu único objetivo foi sempre só o de levar Pedro a uma perceção realista do amor. Se esta opção não estava a comunicar o subtexto que pretendia, a única solução era retirar esse diálogo.

Outros diálogos foram polidos ou alterados dias - por vezes horas - antes de serem filmados. Depois de ver o resultado de algumas cenas; de presenciar os personagens a ganhar vida, senti necessidade de fazer pequenas modificações que fossem de encontro ao material até ali obtido e garantissem a coerência do filme.

2. Pré-produção

O primeiro passo após a aprovação do projeto, em Dezembro de 2015, foi a elaboração de um cronograma¹.

¹ Anexo IV

O cronograma permite garantir que todas as tarefas são efetuadas dentro do tempo necessário para o início das restantes, de forma a não prejudicar nenhuma das partes. Quando cumprido, é uma garantia de qualidade. Tira a pressão do tempo dos ombros dos criativos e permite-lhes fazer o seu trabalho da melhor forma que sabem.

No momento da sua elaboração, o então Produtor não estava disponível para começar a trabalhar no projeto. O documento foi desenvolvido por mim e estabelecia os prazos necessários para garantir a filmagem no início do mês de junho.

Esse cronograma acabou por sofrer várias alterações e ser adaptado para uma rodagem tardia, com pouco espaço para pós-produção.

1.1) Lei de Murphy: a equipa e as datas de rodagem

Parti para este projeto com a minha equipa completa. Produção, fotografia, direção de arte e som. Todos os profissionais que contactei inicialmente aceitaram trabalhar comigo.

Dei aos meus diretores a liberdade de escolherem os seus próprios assistentes. É da minha opinião que o chefe de cada departamento deve decidir com quem vai trabalhar. É ele o responsável pelo desempenho da sua equipa e quem mais diretamente interage com quem a constitui. Foi desta forma que o Dinis Pereira entrou na minha equipa - uma escolha do Luís Sérgio para Chefe de Produção.

O objetivo do Luís seria que o Dinis o pudesse substituir enquanto ele próprio não pudesse assumir o cargo. Estava estabelecido entre nós que isto seria necessário apenas até ao final de Janeiro, altura em que o Luís estaria livre para se dedicar ao filme. A partir desse momento, o Dinis permaneceria na equipa como assistente de produção. Estava igualmente acordado que o Luís Sérgio seguraria as rédeas do projeto sozinho ou com a ajuda de um segundo assistente entre Abril e Maio, enquanto o Dinis estivesse a produzir o seu próprio projeto final de licenciatura - *Eikasia*.

Chegado o final de janeiro, o Luís pediu-nos que esperássemos mais duas semanas por ele. Seguiu-se a isto um período de um mês em que esteve completamente incontactável. O Dinis, preocupado com o meu projeto e o seu próprio, contactou uma terceira pessoa - Filipa Silvestre - com o objetivo de que ela assumisse a produção com ele e assegurasse a continuidade da pré-produção d'*O Céu não chega aos peixes*.

Quando o Luís Sérgio, em meados de Março, regressou ao projeto, pediu que ela fosse removida da equipa. Garantiu que estava capaz e disponível para assumir o cargo com que se tinha comprometido e que a produção estava segura. No entanto, depois disto, o Dinis continuou sozinho na produção até finais de Abril.

Durante todo este tempo fui eu que assumi a Direção de Produção, organizando a equipa, garantindo que os tempos fossem cumpridos o melhor possível. Conseguimos cenários, fizemos uma *répèrage* técnica e angariámos fundos.

Entre meados de março e o final de Abril, infelizmente, uma cirurgia manteve-me temporariamente acamada, completamente incapaz de trabalhar e afastada da produção. Durante esse período não houve quaisquer avanços no projeto, destruindo por completo o cronograma estabelecido.

Entre finais de Abril e início de Maio, o Luís entrou no projeto. Ele e o Dinis trabalharam durante uma semana no orçamento e em autorizações para as filmagens. Após essa semana, no entanto, o Dinis deslocou-se até Coimbra sozinho.

Soube duas semanas mais tarde, apenas a mais duas das filmagens, que o Luís Sérgio estava definitivamente afastado do projeto. A minha produção ficou inteiramente nas mãos do Dinis Pereira quando este se encontrava prestes a iniciar as rodagens do *Eikasia*. Na prática, o filme dependia por completo dos meus próprios esforços.

Foi neste momento que entrou na equipa de produção a Lúcia Pires. Aluna de terceiro ano de licenciatura, a terminar o seu próprio projeto final, a Lúcia não estava disponível para deslocações mas revelou-se extremamente prestável para todos os contactos que faltavam ser feitos: instituições, autorizações, pedidos de apoio e atores.

As deslocações a Coimbra foram feitas por mim e pelo meu assistente de realização e braço direito, Vasco de Oliveira, a fim de tentar terminar a produção a tempo da data prevista para a filmagem: 7 de junho.

Uma semana depois, e mesmo após um adiamento de 5 dias, não existia qualquer apoio para alimentação ou alojamento e mantinham-se em falta o décor principal e o protagonista.

Em reunião com o meu Orientador, o Professor Francisco Merino, a questão das datas foi debatida. Era certo que, mesmo que conseguisse filmar nas datas previstas, fá-lo-ia com um cenário de remendo, um protagonista pouco indicado e uma desorganização que podia fazer quebrar a rodagem antes de terminar. Para dizer a verdade, no cenário de inexistência total de apoios em que me encontrava, não estava certa sequer de como suportar os gastos da rodagem.

Eu propus um adiamento para Julho. Sem garantia alguma, apenas mais tempo para trabalhar. O Professor Merino sugeriu protelar a rodagem até Agosto, o que seria um arrombo na pós-produção mas garantia a filmagem que eu queria e para a qual trabalhara nos oito meses anteriores.

Um a um, telefonei ao meu assistente de realização, ao diretor de cada departamento e aos atores já comprometidos com o projeto. O objetivo era saber a data de rodagem por que tinham preferência e se estavam livres e dispostos a trabalhar naquelas que agora lhes apresentava como possíveis soluções. A decisão unânime foi agosto. Porque teriam mais tempo para trabalhar na pré-produção, porque tinham maior disponibilidade. Ou simplesmente porque concordavam que essa decisão iria garantir a melhor qualidade de brutos que a nossa equipa era capaz de produzir e, por consequência, um melhor produto final.

No momento em que decidi fazer um filme como projeto de mestrado, a minha primeira opção para o produzir era a Rita Nobre, licenciada em Cinema pela UBI e com considerável experiência de produção. No entanto, a Rita estaria fora do país entre Outubro de 2015 e Junho de 2016 e parti para a minha segunda hipótese. Adiar as rodagens para agosto permitiu entregar a produção à Rita, dedicar-me à realização e garantir que tudo estava pronto e organizado para a nova data da filmagem.

Por outro lado, este adiamento levou-me a perder alguns membros da equipa. O Dinis Pereira e a Lígia Pires saíram do projeto por escolha pessoal. A sua ausência foi compensada pela entrada na equipa da Marisa Caçoete, ex-colega da licenciatura em Cinema. A Luísa Natário, assistente do departamento de arte, viu-se impedida de comparecer, mas foi brilhantemente substituída pela Joana Freire - ex-aluna da UBI recentemente especializada em Cenografia e Design Cénico pela Restart. O Sérgio Pereira viu-se obrigado a reduzir o seu horário de trabalho connosco, condicionado por um emprego de Verão. E o Bruno Medeiros foi promovido a Primeiro Assistente de Imagem, devido à indisponibilidade do João Ferreira - escolha inicial do Diretor de Fotografia para o cargo. Por fim, perdi o meu montador, Luís Azevedo.

Alguns dias de ansiedade depois, cheguei à rodagem com a melhor equipa que podia ter. Criativos, trabalhadores, dedicados. Todos eles pessoas empenhadas e grandes amigos que lutaram por este filme com todas as forças.

1.2) Coimbra, a arte e história de uma cidade por filmar

Lisboa, Porto ou Coimbra. Três cidades grandes, com largas avenidas e muita história. Sem disponibilidade financeira para as visitar a todas, socorri-me de amigos e de pesquisas na internet para ver todos os possíveis locais e me decidir sobre em que cidade devia estabelecer a produção.

A cidade do Porto revelou-se demasiado cinzenta, descuidada e com uma arquitetura que remetia para um Portugal mais longínquo do que aquele que procurava.

Na cidade de Lisboa, onde vivi durante um ano após a conclusão da minha licenciatura, sabia existirem os décors que procurava. Sabia também como funciona a cidade em termos de produções cinematográficas: os custos que exige filmar, os custos que exige para alojar e alimentar um grupo de pessoas. Para além das deslocações necessárias a uma equipa maioritariamente do norte do país.

Coimbra, por sua vez, é muito perto da cidade onde vivo. Nasci lá. Conheço-a quase como se ali tivesse crescido. Tem uma arquitetura bonita, uma estética interessante e está muito pouco filmada.

Quando apresentei à equipa as três cidades possíveis, através de fotografias, Coimbra foi a decisão unânime.

A procura dos décors começou no final de janeiro. Uma primeira deslocação a Coimbra permitiu-me perceber os exteriores em que queria filmar. Numa segunda viagem, com o apoio

de produção do Dinis Pereira e a ajuda do Sérgio Pereira - residente em Coimbra -, os décors de sonho começaram a mostrar-se realidade. O sótão, os corredores, as escadas, cozinhas, o café². Tudo exatamente como tinha imaginado. Tudo, à exceção da sala.

Após o adiamento da rodagem, perdi e tive de procurar novo sótão. Mudei de cozinha e de escadas. E encontrei finalmente uma sala que cumpria as exigências da narrativa. Terminámos a *répèrage* já em agosto, a duas semanas da filmagem, com todos os cenários a garantirem a estética que idealizei para o filme aquando da escrita do guião.

Contactámos perto de cinquenta pessoas. Visitámos um total de vinte e um locais diferentes. No final, as múltiplas localizações das várias partes da casa do protagonista exigiram muito trabalho de todas as partes para garantir continuidade.

Devido às dificuldades provocadas pelas turbulências da produção, a *répèrage* técnica teve lugar em três momentos diferentes.

Numa primeira fase, ainda no mês de Fevereiro, já escolhidos todos os décors à exceção da sala e do interior do prédio, reuni-me em Coimbra com os departamentos de imagem para lhes permitir avançar com o seu trabalho. A segunda fase deu-se no mês de Junho, ainda sem sala, mas já com a presença do Diretor de Som. Por fim, em Agosto, aconteceu a *répèrage* técnica final, uma visita aos novos locais com os diretores de todos os departamentos.

Nessas viagens tive comigo a câmara que ia ser usada em rodagem e um *view finder*, emprestado pelo meu Assistente de realização, de forma a perceber a exequibilidade dos planos que desejava fazer.

i) **EXT. AVENIDA, a Rua Ferreira Borges**



Imagem 1: Rua Ferreira Borges, em Coimbra. Fotografia da autora, em janeiro de 2016.

² É possível consultar os locais vistos até esta data no Relatório de *Répèrage*, elaborado antes da primeira visita técnica: anexo VI.

A Rua Ferreira Borges é uma das mais históricas de Coimbra. A rua principal da baixa pedonal é larga e ladeada por edifícios cuja arquitetura remete para o século XIX e início do século XX.

O meu objetivo inicial era filmar numa avenida movimentada. Em Coimbra, a Avenida Sá da Bandeira encaixar-se-ia nos meus ideais estéticos, mas apresentava um problema que a Ferreira Borges resolvia perfeitamente - a presença do café.

No processo de escolher a rua deparei-me ainda com uma vantagem narrativa da baixa da cidade. Filmar numa avenida podia dar a impressão de que Pedro se incomodava com o movimento, que tinha medo dos carros, do barulho, ou da vastidão da rua larga. Julgo que a fobia de sair para uma rua mais pequena e pedonal se torna muito mais forte e melhor indicada para os meus objetivos no filme.

ii) INT. CAFÉ, “A Brasileira”



Imagem 2: Interior do café e pastelaria “A Brasileira”, na Rua Ferreira Borges, em Coimbra. Fotografia da autora, em janeiro de 2016.

Luminoso e com charme parisiense, apaixonei-me pel’ “A Brasileira” no momento em que entrei. Uma *vitrine* de bolos lindíssima e apelativa, largas janelas, a arquitetura do edifício em frente e o candeeiro de ferro - último resquício do café histórico remodelado pela nova gerência. Na minha cabeça, Alice já estava do outro lado do balcão e Pedro entrava pela porta à espera de um café.

iii) INT. SÓTÃO, a Rita II e a casa “Castleblack”

A Rita Nobre marcou uma visita à casa da Rita Rigueira Montezuma Sá Marta com objetivo de vermos sala e quartos. Apenas já no interior, a segunda Rita informou a primeira de que existia um sótão no cimo das escadas.

Depois de termos oficialmente perdido o sótão que nos estava garantido desde Fevereiro no Grand Hostel de Coimbra, estávamos há uma semana a ver sótãos diariamente. Todos demasiado pequenos, demasiado velhos ou sem janelas. Nada que pudesse servir tão pouco para um plano B. No cimo destas escadas encontrámos um pequeno tesouro.

O sótão de “*Castleblack*” - como a Rita chama à própria casa - mostrou ter tamanho suficiente para os planos e ações desejados. A mimosa janela na parede do fundo garantia o plano final do filme. E o espaço estava completamente vazio, à exceção de alguns artigos felinos pertencentes à gata da casa e única visitante do sótão.

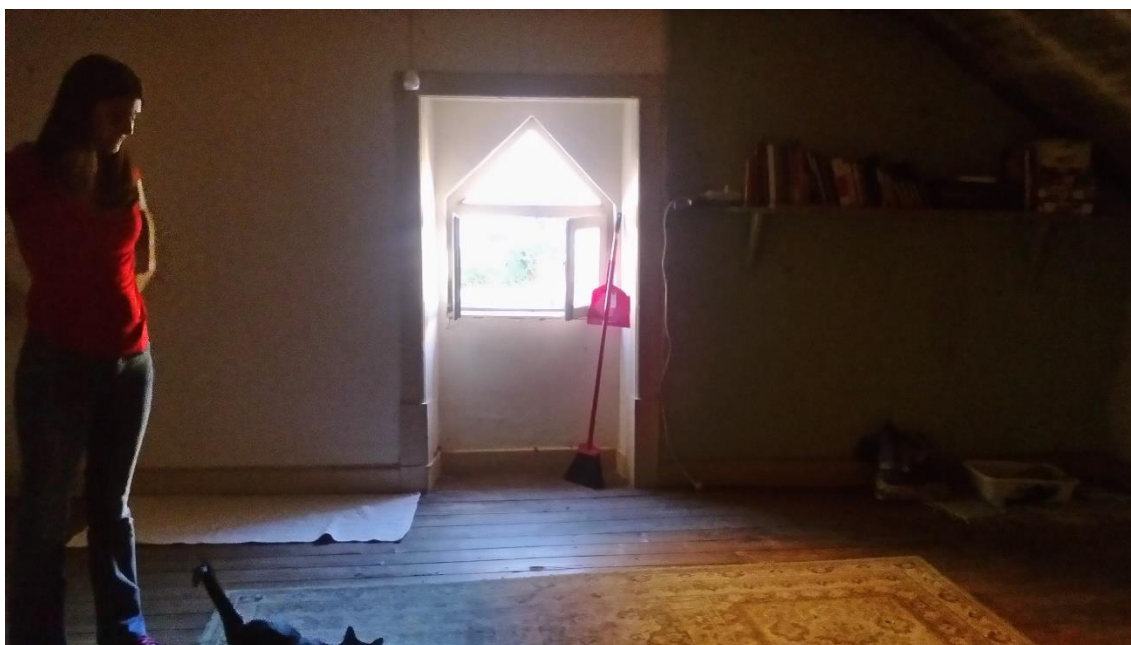


Imagem 3: sótão e respetiva janela, em casa da Rita Montezuma, na Conchada, em Coimbra. Fotografia da autora, em julho de 2016.

Para além de tudo, a Rita Montezuma foi extremamente prestável. Flexível com horários e calendário. Uma excelente anfitriã no momento das filmagens. E ainda ajudou na divulgação do projeto e da angariação de fundos.

iv) INT. ESCADAS, o melhor dos imprevistos

Estava previsto que as escadas do interior do apartamento de Pedro fossem filmadas, tal como o sótão, no Grand Hostel de Coimbra. E no caso deste décor, não houve qualquer problema com a alteração das datas. As escadas eram em madeira, o corrimão retilíneo. Ao fundo do primeiro patamar, metade da parede estava coberta por um papel de parede arte decô, em tons de laranja e castanho. Encaixavam na estética do filme e nos restantes cenários.

No entanto, durante a *répérage* ao novo sótão, deparei-me com as escadas mais bonitas que vi em toda a minha temporada em Coimbra. Todas as paredes cobertas num papel de parede em tons de verde e dourado, um padrão lindíssimo. O rodapé e o vão das escadas em madeira branca. Um enorme janelão ao fundo. Não resisti a fotografar. Falei com a Direção de Arte e a Fotografia. A Rita Nobre falou com a segunda Rita, a dona da casa. E assim, em cima do joelho, sem estar sequer à procura, o adiamento das rodagens trouxe-me um presente.

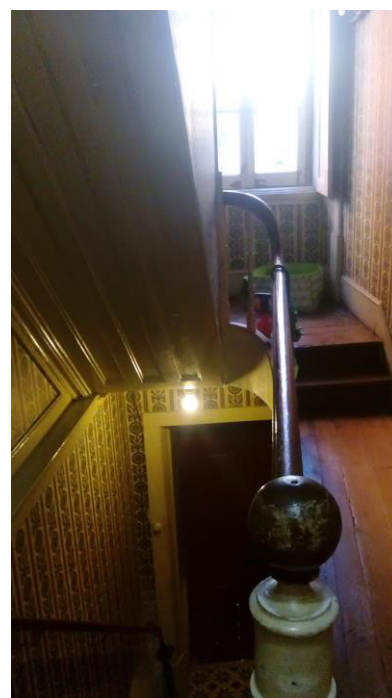


Imagem 4: Escadas de acesso à porta da entrada e ao sótão, em casa da Rita Montezuma. Fotografia da autora, em julho de 2016.

v) INT. CORREDOR, a “Casa das Artes” e os jogos de continuidade

A única exigência para o décor do corredor era que fosse comprido e tivesse portas de ambos os lados. A madeira branca era uma preferência, mas não uma necessidade.



Imagem 5: Corredor do 2.º piso da Casa das Artes, em Coimbra. Fotografia da autora, em fevereiro de 2016.

A visita ao Condomínio Criativo “Casa das Artes” foi feita em Fevereiro e fomos recebidos com todo o entusiasmo pelo Diretor do espaço, Alexandre Lemos.

O Condomínio foi pouco depois contactado sobre a nossa decisão e mantiveram-se dispostos a colaborar connosco mesmo após a alteração das datas.

As ações decorridas no corredor obrigaram a um esforço particular em termos de continuidade. Este espaço tinha de ser ligado com o café “A Brasileira”, com o décor da *kitchnet* e com o décor das escadas interiores (*vide supra*). As entradas e saídas do ator e o posicionamento da câmara em cada um dos locais foi pensado para esse efeito. O Pedro Bessa trabalhou o *racord* de luz entre as cenas. E a Letícia dos Santos investiu no disfarce da madeira do chão e na reprodução da porta branca com maçaneta dourada.

vi) INT. COZINHA, Condomínio Criativo “Casa das Artes”

A cozinha era o terceiro dos décors que estavam previstos filmar no Grand Hostel de Coimbra. No entanto, as facilidades de filmagem não eram as maiores. As horas de almoço eram largas e proibidas. As horas de jantar eram largas e proibidas. As horas do pequeno-almoço eram largas e, sim, proibidas. O condicionamento imposto ao mapa de rodagens era imenso e os outros dois décors já tinham sido mudados para locais diferentes.



Imagem 6: Cozinha comunitária da Casa das Artes, em Coimbra. Fotografia da autora, em fevereiro de 2016.

Por estes motivos, e apesar da cozinha do Hostel ir mais de encontro ao que imaginara, optei por abandonar essa ideia e filmar na cozinha da “Casa das Artes”. A direção do Condomínio sempre foi prestável e confiei nas equipas de Direção de Arte e de Fotografia para darem ao novo décor o aspeto desejado.

vii) INT. HALL DO PRÉDIO, o prédio de António Marto

No guião inicial, a cena em que Pedro e Sabrina se conhecem tinha lugar num patamar das escadas, entre andares do prédio. Imaginava que se protegiam sob a ombreira de uma porta.

Num dia de *répérage*, depois de uma visita ao café “A Brasileira”, chamou-me à atenção a entrada do prédio imediatamente à frente. Subi as escadas e encantei-me pelo velho elevador, ladeado por corrimões de ferro que acompanham as escadas de madeira envernizada.



Imagem 7: Escadas e elevador do prédio do Sr. António Marto, localizado na Rua Ferreira Borges, em Coimbra. Fotografia da autora, em março de 2016.

O patamar era espaçoso - o que permitiria o difícil trabalho de luz exigido pela cena - e a estética enquadrava-se perfeitamente no filme.

Ao percorrer as escadas do prédio, mudei ainda de ideias em relação a uma segunda cena, em que Pedro recolhe uma encomenda na porta de entrada. Se o objetivo inicial era Pedro fazê-lo à porta do seu apartamento - e não tinha encontrado ainda a entrada de uma casa que me parecesse indicada para a cena -, a ideia de ver Pedro fazê-lo no *hall* de entrada do prédio pareceu-me imediatamente muito mais estética e narrativamente interessante ao reparar nas caixas de correio.

Ver Pedro recolher o correio permitia-me informar o espectador de que o protagonista é o único habitante do edifício, sendo a dele a única caixa etiquetada. Mais, o facto de poder colocar apenas o seu nome e o da sua mãe - assim planeava na altura - nessa etiqueta, permitia-me ainda ajudar a tornar perceptível o passado do protagonista.

O Dinis Pereira conseguiu imediatamente, através de uma lojista, o contacto do dono do prédio. António Marto foi extremamente prestável e não levantou qualquer problema em relação às nossas rodagens. Pelo contrário, deu-nos ainda uma chave para acesso a um dos seus apartamentos, o que nos permitiu filmar os planos subjetivos de Pedro para a Ferreira Borges.

viii) INT. KITCHNET

Encontrar uma *kicthnet* anterior aos anos 80 pareceu-me um problema assim que escrevi o guião. Supus que fosse batalhar por ela até às rodagens. Que acabasse por escolher uma outra cozinha a que a Direção de Arte pudesse acrescentar um balcão. Pelo contrário, logo no

arranque da produção, no momento em que contactei o Sérgio Pereira sobre os décors que procurava, a primeira coisa que me disse foi que a irmã tinha uma.



Imagem 8: Cozinha indicada pelo Sérgio Pereira numa casa dos Olivais, em Coimbra. Fotografia da autora, em fevereiro de 2016.

A visita ao décor foi feita ainda em Fevereiro e decidi-me imediatamente por ele, sem tão pouco tentar procurar outros. A cozinha é extremamente amorosa. O *design* é precisamente o que procurava. E além do mais pareceu-me irracional continuar a procurar hipóteses para um décor tão complicado quanto este, quando já tinha o necessário.

Após algumas dificuldades em garantir o décor, acabámos por conseguir filmar nesta casa pelo valor de aluguer de 25€ por dia.

ix) INT. QUARTO DE PEDRO

Na mesma casa onde encontrámos a *kitchnet* havia um quarto espaçoso, obviamente com a mesma arquitetura, e com mobília datada. Os armários de parede eram uma preferência minha e a mobília pré-existente simplificava o trabalho da Direção de Arte.

O meu assistente de realização trabalhou o mapa de rodagens de modo a que pudéssemos filmar todas as cenas do quarto no mesmo dia que a da *kitchnet*, para que o valor do aluguer fosse suportável pelo nosso orçamento.



Imagem 9: Um dos quartos da casa nos Olivais, em Coimbra. Fotografia da autora, em fevereiro de 2016.

x) **INT. SALA, o décor impossível existe ao lado do IC2**

Foi uma tarefa hercúlea. Procurei esta sala durante mais de seis meses. Foi uma busca que passou pelas mãos de quatro produtores e assistentes. Nunca, em momento algum, me ocorreu que pudesse ser tão complicado encontrar uma sala com uma varanda, persianas, e arquitetura anterior aos anos 80.



Imagens 10 e 11: Perspetivas da sala-de-estar da casa da tia da Rita Nobre, em Eiras, Coimbra. Fotografias da autora, em agosto de 2016.

Fomos encontra-la já em agosto, na casa de uma tia da Rita Nobre. Faltavam duas semanas para filmar. Numa altura como essa, os tacos soltos do chão e a presença sonora constante dos camiões a circular no IC2 não podiam ser um impedimento. A Rita viu ainda mais duas casas depois desta, nenhuma delas minimamente aceitáveis.

Perante a escassez do tempo, a Direção de Arte começou a trabalhar no espaço possível e a produção investiu no isolamento sonoro: lâ de vidro e colchões na varanda. Uma construção em que o Paulo Lima trabalhou durante várias horas de várias noites. Em termos de realização houve ainda um esforço para que as cenas com voz fossem gravadas à noite e para garantir que as restantes tinham falas menores e facilidades de dobragem.

1.3) Orçamento e angariação de fundos

Após a atribuição de fundos aos projetos de mestrado, o orçamento foi refeito. Havia nessa altura algum conhecimento relativo à produção que não existia na primeira versão, entregue em novembro de 2015. Refiro-me a questões como a localização das rodagens, definição de alguns décors e de parte do *cast*. O novo orçamento concluiu que seria necessária à concretização do filme, segundos os padrões desejados, a quantia de 4.130,00€.

Com um apoio de 2.000,00€ por parte da UBI e do ICA, seguiu-se a tentativa de angariação dos restantes fundos. Em março de 2016, abri uma campanha de *crowdfunding*³, no *Indiegogo*, para *O Céu não chega aos peixes*.

Em maio, altura de fecho da campanha, tinham sido angariados 355,00€ e tínhamos recebido um apoio de 200,00€. Devido à opção de ter uma campanha flexível foi-nos possível receber os fundos angariados, independentemente de não ter sido alcançado o objetivo estabelecido.

Já em agosto, sob a produção da Rita Nobre, abrimos nova campanha⁴. No prazo de 20 dias angariámos um total de 535,00€, incluindo um apoio de 250,00€ do Carlos Calika, pelo crédito de produtor executivo.

Terminada a rodagem e depois de um investimento total de 3090,00€, esperam-se ainda algumas contribuições prometidas. De forma a garantir o valor necessário à pós-produção e à recompensa financeira da equipa, será desenvolvida uma terceira campanha, já com imagens do filme. A produção está a estudar outras formas de angariar os fundos em falta.

1.4) Casting

i) Pedro

Igor Lebreaud seria o protagonista ideal. Soube disto mal terminei o guião. O meu irmão, ator profissional há 8 anos, tem um extenso alcance dramático. Numa qualidade interpretativa que vim ao longo do tempo a conhecer e compreender muito bem, consegue equilibrar drama e comédia com a sutileza que procurava em Pedro. Sabia também no entanto que, por motivos profissionais, o Igor não poderia participar no projeto.

No processo de pré-produção e sempre com o objetivo de rodar o filme em junho, foram contactados dois atores de teatro profissionais e cinco atores de cinema e televisão. O tamanho do guião, número de cenas com a presença do protagonista e consequente tempo de rodagem exigido impedia todos os atores interessados no projeto de poderem trabalhar connosco. A demora nas respostas obrigava a que os contactos fossem feitos com cada vez menos antecedência, impedindo-os de se organizar com o agendamento de trabalhos. A dado momento, estava apenas a contactar atores que sabia terem qualidade técnica suficiente para interpretar o papel mas que estavam longe de preencher os requisitos que procurava.

³ É possível consultar a campanha em <https://www.indiegogo.com/projects/o-ceu-nao-chega-aos-peixes>.

⁴ É possível consultar a campanha em <https://www.indiegogo.com/projects/o-ceu-nao-chega-aos-peixes-2/x/1894548>.

Adiar a rodagem para agosto trouxe-me a solução para este problema. Um problema muito grave, visto este ser um filme de personagem. Que viveria do ator. Uma interpretação ao lado e o projeto seria um fiasco.

Agosto era o único mês em que o Igor Lebreaud estaria sem trabalhar na companhia de teatro a que pertence e por isso mesmo disponível para trabalhar connosco. A nossa afinidade fez com que não tivesse qualquer dúvida em deixar-me roubar-lhe o único tempo livre do ano laboral. E pelo mesmo motivo eu sabia que podia exigir dele muito mais do que de um ator meu desconhecido, que fosse contactado através de uma agência.

ii) Sabrina

A Inês Mingote, como o Igor, era a pessoa que eu queria desde o início para a personagem que interpreta. No caso dela, ainda antes de terminar o guião. Em 2010, quando ainda não nos conhecíamos, escrevi a primeira versão do guião com uma projeção da Inês na minha cabeça. Em 2015, quando o reescrevi, soube instintivamente que era ela.

A Inês é a imagem de Sabrina, exatamente como a descrevi há cinco anos. Tem uma voz marcante, uma beleza simples que enche o ecrã e muito potencial. Mas nos últimos anos, das vezes que a Inês Mingote foi escolhida para um filme da UBI, pediram-lhe pouco mais do que parecer bonita e declamar texto.

Em junho de 2015, vi-a em palco numa peça amadora da Oficina de Teatro da Covilhã. Em 2014, participei com ela num *workshop* de direção de atores dado pela Suzana Borges na UBI. Conhecia-lhe já a timidez e as inseguranças. Assim como as qualidades de expressão corporal e vocal que precisavam apenas de ser trabalhadas para chegar à Sabrina que queria ter no filme. Um desafio interessante para as minhas capacidades de direção e que o meu instinto dizia poder ser produtivo.

iii) Alice

No guião⁵, a personagem de Alice surge na narrativa do filme com uma descrição que diz:

“Do outro lado do balcão, vestida de azul-escuro e com um avental branco, está ALICE, uma muito jovem garçonete de cabelos loiros e olhos carregados de eyeliner preto.”

À exceção dos cabelos loiros que permitem identificá-la com a imagem que Walt Disney deu à personagem de Carroll, Maria João Robalo está longe de se encaixar nas características *supra* citadas. No entanto, e embora já a conhecesse antes pelo seu trabalho na companhia de teatro A Escola da Noite, quando se deslocou à Covilhã para uma *masterclass* em direção de atores, em Janeiro de 2016, sentei-me à sua frente e percebi de imediato que era dela que estava à procura.

⁵ Anexo III.

A Maria João tem quase 40 anos, mas uma doçura infantil que é absolutamente perfeita para a personagem.

iv) Artur

O *casting* do João de Almeida foi muito pouco ortodoxo.

O Artur foi o único personagem para que foi difícil pensar num ator indicado. A minha principal referência - tanto visual como em termos de postura e atitude - era Charles Bukowsky. Ocorreu-me a dado momento falar com o Paulo Calatré, mas os seus recentes trabalhos em televisão iam contra a minha decisão inicial de que nenhuma das criações do imaginário do Pedro devia ser conhecida do grande público.

João de Almeida surgiu-me primeiro como uma voz. Ouvi um ensaio gravado de uma peça de teatro que estava a protagonizar na primavera deste ano e a minha atenção despertou de imediato. Corri a ver o vídeo. Ouvi mais umas quantas deixas. E tive a certeza.

Falei com o encenador sobre as capacidades e facilidades do ator em questão e contactei-o pouco depois com a proposta do personagem. O João aceitou imediatamente.

1.5) Direção de Arte

É particularmente difícil entregar o departamento que melhor conhecemos e sabemos trabalhar. A Letícia dos Santos foi a minha escolha imediata para assumir o *design* de produção. Trabalhara com ela em dois projetos no ano anterior. Conhecia-lhe a técnica, a criatividade e as semelhanças em relação a mim no processo e forma de pensar. Embora tivesse pouca experiência em cinema quis arriscar entregar-lhe o cargo criativo, visto que podia integrar na sua equipa técnicos da área e consultar-me em qualquer momento de dúvida.

Ao contrário do que esperava dado o volume de trabalho, a Letícia insistiu em assumir a direção de arte e o guarda-roupa e adicionou à sua equipa dois assistentes para integrarem ambas as áreas e se responsabilizarem pela caracterização e maquilhagem.

Para permitir à Letícia maior liberdade criativa e me impedir de a condicionar com a minha visão, acordámos que ela construiria um *mood board* antes de consultar o meu *sketchbook*. No momento da troca de ideias, facilmente percebemos que tínhamos conceitos muito idênticos para todos os aspetos do filme.

Daí em diante, reunimos várias vezes e trabalhámos juntas no desenvolvimento do *mood board* e paletas de cores. Discutir ideias com a minha Diretora de Arte revelou-se sempre muito fácil e produtivo.

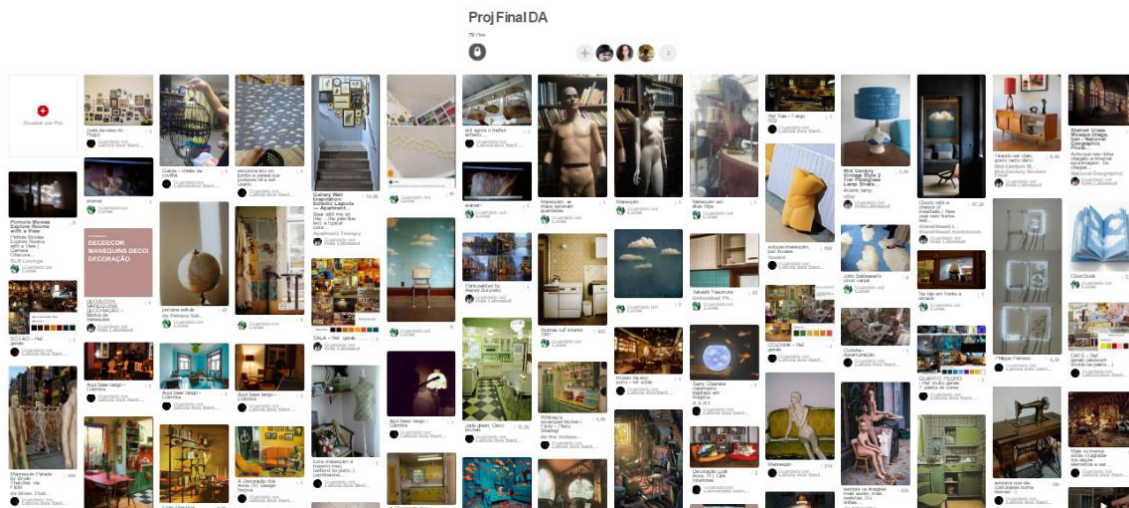


Imagem 12: *Mood board* desenvolvido no *website* Pinterest. Imagem capturada pela autora em setembro de 2016.

Durante a visita a Coimbra, a Letícia tirou medidas dos espaços e tomou notas sobre os planos que eu já tinha decidido fazer e exigências específicas para a concretização das cenas. Em conversa com o Pedro Bessa discutiu-se ainda de que forma a cenografia podia ajudar à luz e aos enquadramentos.

Finda a *répèrage*, seguiram-se os desenhos de perspetiva e estudos de cor para os vários décors e uma listagem correspondente de mobiliário e adereços necessários à sua construção. Todos os esboços foram aprovados sem alterações.⁶

Seguiram-se maratonas por casas de avós e de amigos, lojas de segunda mão e feiras de velharias para conseguir todos os adereços. Idas à Remar e à Emmaus garantiram a mobília.

Os décors começaram a ser montados três dias antes de filmar. Nesse tempo a sala foi esvaziada, mobilada e decorada e a cozinha ficou pronta.

Com um décor escolhido tão perto da rodagem, a Letícia não teve tempo de fazer estudos da sala para minha aprovação. Nem para ser muito exigente na escolha de mobiliário. O estilo de decoração e cores tinham sido discutidos no *moodboard*. Os candeeiros andavam a ser recolhidos desde maio. Por fim, a Letícia enviou-me fotografias de todos os móveis que estavam disponíveis e definimos em chamada telefónica quais alugar.

No momento em que entrei na sala, ainda por terminar, fiquei encantada. O mobiliário deu-lhe precisamente o ambiente que eu pretendia. A poltrona cor-de-laranja e os cortinados deram-lhe alguma cor. O sofá, que à falta de escolha teve de ser castanho, compensava de alguma forma no padrão listrado. O rádio, o gira-discos. Em termos de decoração⁷ estava tudo perfeito.

⁶ Anexo IX.

⁷ Não o termo comum que designa o ato de decorar um espaço, mas antes a especialização dentro do departamento de arte cujas competências englobam o mobiliário e elementos decorativos de grande porte.

Por outro lado, senti que o cenário perdeu em *dressing* e adereços menores. A toalha branca, os *abajours* brancos, os *bibelots* em pastel. O *design* correspondia às referências mas as cores deixaram a desejar. A sala-de-estar esteve muito perto do acordado, mas a sala-de-jantar ficou muito aquém e prejudicou o filme por isso.

Já durante a rodagem houve um dia e meio para montar o sótão, meio dia para erguer um vitral na janela do corredor e um dia para montagem do quarto do Pedro (embora estivessem calendarizados dois dias para este último). Os restantes cenários foram montados em apenas algumas horas.

No que diz respeito ao guarda-roupa⁸ o processo foi idêntico. Um *moodboard*, trocas de opiniões, compras em lojas de segunda mão e muito trabalho de *design* e costura da parte da Letícia dos Santos e do Hugo Bonjour - o assistente que assumiu o guarda-roupa em rodagem.

Apenas o guarda-roupa do Pedro não me deixou satisfeita. Tinha ficado estabelecido que Pedro iria vestir polos coloridos e com padrões, no entanto a Letícia garantiu-me não ter encontrado nada do género no tamanho do ator e que teria de trabalhar com camisas. Esta informação foi-me dada em cima da rodagem e só vi as peças quando já estávamos a filmar. No primeiro dia a Letícia apresentou-me uma camisa verde e uma amarela que, embora demasiado clássicas no corte e apesar da ausência de padrão, eram suficientemente coloridas.

Apenas perto do fim da rodagem, numa cena fulcral, surgiu a terceira camisa. Particamemente branca, essa camisa deu-me uma enorme dor de cabeça ao modificar a imagem emocional do personagem e tornar essas cenas demasiado frias e severas. Além disso dificultou ainda a composição de plano e a iluminação, visto que as paredes atrás do personagem eram da mesma cor.

Em compensação, a Letícia apresentou-me uma ideia brilhante que a meu ver se tornou numa imagem de marca do filme e num valor de produção.

Sugeriu-me que Pedro tivesse um pijama de criança na cena em que conversa com Sabrina debaixo da mesa. Essa ideia não me agradou de todo, pois teria implícita uma viagem ao passado que não me interessava ter na cena e seria completamente incoerente com o resto do filme.

Agradou-me no entanto que esse fosse o pijama constante de Pedro. Adorei a ideia de que de sempre que surge no guião com o seu robe cinzento e pesado, tivesse por baixo um pijama infantil e colorido a aligeirar todas as cenas dramáticas e a manter presente a inocência, imaginação e fragilidade do personagem.

A Letícia sugeriu ainda que o padrão do pijama fosse de foguetões e estrelas. Eu não gostei da referência ao céu constante na imagem. Ela defendeu-se com uma ideia interessante de exploração do mundo presa em alguém que não sai de casa. Acabei por escolher um padrão

⁸ Anexo X.

com peixes e barcos. Mantive a vontade de explorar, retirei o céu, acrescentei um peixe gigante.

1.6) Documentos de realização

Há muito tempo que me cativam os realizadores que filmam sem planificação. Trabalhei até à data em algumas rodagens que se desenvolveram nesses parâmetros e sempre achei muito interessante o que permite ao trabalho de ator. Assim como o facto de ampliar a percepção e consequentes escolhas do realizador para à melhor captação de cada momento.

Por outro lado, profissionalmente estou habituada à organização. A direção de arte obrigou-me a isso desde sempre. Assim como a produção. E se poderia arriscar a ausência de planeamento pelo interesse da experiência e algumas vantagens na qualidade do produto, este não seria o projeto indicado. Desde o início percebi que, pelo contrário, *O Céu não chega aos peixes* exigiria de mim o máximo de planificação possível. Pela exigência da produção, pelos esforços de preparação das várias equipas, pela exatidão do mapa a cumprir, eu precisava de saber o que queria de cada plano em todas as cenas. Os documentos de realização seriam, neste caso, a maior vantagem.

À exceção do *sketchbook* - feito imediatamente após a primeira versão do guião e entregue na apresentação -, todos os documentos de realização foram elaborados apenas após a *répérage* técnica e a aprovação dos desenhos de perspetiva da direção de arte. O meu objetivo foi, mais do que dar liberdade à Letícia, tirar o maior partido dos décors apesar da planificação prévia. De outra forma, limitaria as minhas próprias possibilidades criativas e a exigência para com a *répérage* seria demasiado grande.

Ao trabalhar a partir dos desenhos, pude ter uma visão mais clara do espaço. Tive mais facilidade em descobrir os melhores ângulos e construir movimentos de câmara. As cenas no sótão são um forte exemplo disso. E a primeira cena no quarto de Pedro, por exemplo, foi completamente criada após ver o *sketch* da direção de arte, tirando partido do que o imaginário da Letícia acrescentou à minha descrição do cenário.

Apenas para a sala o trabalho foi feito de forma diferente. O *storyboard*⁹ já estava concluído quando o décor foi escolhido. A Letícia soube à partida qual o posicionamento chave de certos elementos para me permitir executar os planos previstos. E no início da rodamem foram feitas alterações menores ao décor no mesmo seguimento.

Terminado o guião técnico¹⁰ e o *storyboard*, ambos os documentos foram disponibilizados à fotografia, à arte e ao som - para saberem de que forma dispor o seu material em relação aos enquadramentos. O Pedro Bessa foi ainda consultado sobre a possibilidade de concretizar cada um dos planos. Discuti com ele a utilização do equipamento necessário e de lentes que permitissem alcançar os meus objetivos, adaptando a minha visão sempre que necessário.

⁹ Anexo VIII.

¹⁰ Anexo VII.

2. Rodagem

2.1) Logística

A logística deste filme foi muito complicada. Houve muitas respostas que nunca chegaram e vários apoios que recuaram no último instante.

No final, a equipa ficou dividida por três casas particulares, sendo que a maior parte das refeições eram feitas em conjunto.

A cozinhar para nós tivemos a D. Cristina Santiago, pontualmente assistida pela Clara Leitão. A comida foi adquirida em grande parte ao preço do produtor: através do apoio de pequenos vendedores para os produtos frescos e com cartão da Macro no caso das compras mais volumosas.

Para deslocações foram utilizados os carros de três dos membros da equipa - um em cada uma das casas - e uma carrinha de mercadorias cedida por uma fábrica de cortiça de Espinho.

Infelizmente, e porque a Lei de Murphy também ataca sempre em rodagens, este último veículo sofreu um acidente durante uma deslocação e teve ainda um problema de sobreaquecimento que avariou a bomba de água. Além do atraso na rodagem e dos custos de arranjo envolvidos, exigiu da produção que conseguisse rapidamente um substituto para o transporte de móveis e material. No dia seguinte estava em Coimbra uma carrinha de sete lugares do Clube de Caça e Pesca de Oliveira do Hospital.

2.2) Organização

De forma a facilitar o meu trabalho e o da restante equipa criativa, o meu assistente de realização - Vasco de Oliveira - entregou diariamente a mim, à anotação e ao chefe de cada departamento, um planeamento das cenas a filmar nesse dia. Um documento que incluía o guião técnico e *storyboard* pela ordem estabelecida no mapa de rodagens.

Com a ajuda do planeamento e de um caderno de notas - escritas nas reuniões intensivas que tivemos - foi possível ao Vasco coordenar a equipa técnica e deixar-me livre para dirigir os atores. Eu entrava no *set* apenas para fechar o enquadramento e fazer *blocking* da ação - não só para os atores, mas também para a luz e o som saberem os pontos-chave do cenário.

2.3) Direção de atores

Na semana anterior às rodagens, reuni com três dos atores do filme.

Passei uma tarde sozinha com o Igor Lebreaud. Discutimos o personagem: no passado e no presente. De que forma o estado emocional dele deveria ou não ser explícito na interpretação. Argumentámos motivos. Lemos e anotámos o texto cena a cena - objetivos, entoações de falas, ritmo, emoções, postura corporal. Fizeram-se sugestões, descobriram-se novos rumos, fixaram-se intenções.

No segundo dia em que me encontrei com o Igor, dividimos o nosso tempo entre ensaios com a Maria João Robalo e com o João de Almeida. Visto que ambos os atores apenas surgem no filme em contracena com o protagonista, pareceu-me mais rentável que o texto fosse visto em conjunto.

Fiz a ambos uma introdução sobre os seus personagens: atitude, postura, principais características e influências. As que me ajudaram a escrevê-los e as que levaram Pedro a criá-los. No momento em que referi ao João que Charles Bukowski era a minha imagem de referência para o Artur, ele soube imediatamente o que eu pretendia. Depois as leituras, as anotações e a conclusão de um gesto comum a todos os personagens: segurarem o cigarro entre o dedo médio e o anelar. Um hábito invulgar e visualmente marcante que permite identificar todos os personagens como um só: Pedro.

Infelizmente, não só porque não vive em Coimbra mas também por estar impossibilitada de reunir comigo no mês de agosto, só pude discutir o personagem da Sabrina com a Inês pelo telefone e receio que isso possa ter sido prejudicial. Apenas no momento em que ela chegou para a rodagem, propositadamente com dois dias de antecedência, vimos o texto com mais pormenor. Sem no entanto conseguir discuti-lo e ensaia-lo em contracena com o Igor, como gostaria.

i) A individualidade na direção do ator

Já em rodagem, descobri e desenvolvi com cada um dos meus atores um estilo de direção diferente. Moldei-me às suas preferências e ao que me fui apercebendo ser mais eficaz com cada um.

Antes de todas as cenas pedi-lhes que batessem o texto algumas vezes antes de me aproximar e intervir, com o objetivo de que as falas lhes saíssem já com alguma naturalidade, sem que estivessem a tentar perceber o texto e interpretá-lo em simultâneo. Em seguida pedia-lhes uma leitura para mim, fazia apontamentos sobre o que gostava e não gostava. O que estava longe e perto da intenção da cena e de cada fala. E liam de novo.

O texto da Maria João era bastante simples. Muito direto. E foi bastante fácil dirigi-la. Apenas um ou outro apontamento. Algumas direções emocionais e de intenção. Como fui aprendendo por observação e também nos *workshops* fiz.

O texto do João era mais complexo. Todo ele cheio de expressões, de duplas intenções, de subtexto. O João descreve-se a ele mesmo como “um ‘gajo’ que fala alto mas não é ator”. Descobri nele uma dificuldade em repetir a entoação do texto mais do que uma ou duas vezes depois de a encontrar. Se o fazia chegar ao que pretendia em duas falas, falhava as outras três que tinha acertado antes.

Percebi de imediato que a interpretação do João teria de ser feita em edição. Dirigi-o por etapas. Explorei os vários ângulos e repeti mais ação por plano do que a pretendida. Aproveitei ao máximo os momentos fora de campo. Em cada plano que filmámos, concentrei-me no diálogo

que achava verdadeiramente importante conseguir ali. E esqueci completamente as restantes direções. Quando tinha um *take* bom de uma ou duas das deixas e desde que em pós-produção me fosse possível interromper a ação com algum tipo de *insert* ou contra-campo, focava as minhas indicações nas deixas seguintes.

A Inês Mingote, por ser a menos experiente do *cast*, exigiu uma direção mais focada nas suas próprias emoções. A Inês é expressiva, comunicativa, sabe colocar a voz e transpor emoção e naturalidade ao texto. Mas descobri que lhe é difícil interpretá-lo. Distanciar-se e compreender uma pessoa que não é ela. Particularmente num caso complexo como este de uma personagem que existe apenas como projeção da vontade de uma outra - Pedro.

Por conseguinte, o maior problema em dirigir a Inês foi fazê-la chegar ao subtexto. Perceber atitudes que lhe eram mais estranhas e com que tinha maior dificuldade em identificar-se. Quando a Inês não interiorizava as intenções, mesmo que soubesse o que eu lhe pedia, a cara dela transparecia uma emoção diferente das palavras. E passava para a câmara um propósito e um tom diferentes daqueles que escrevi.

Essas situações obrigaram-me a dedicar-lhe mais tempo. A incitá-la a que me dissesse exatamente o que a incomodava e ajudá-la a procurar soluções de identificação. Porque enquanto não resolvesse o incómodo e a estranheza da Inês, a Sabrina estaria igualmente incomodada. Infelizmente, em momentos em que o tempo escasseava, não consegui que chegasse ao ponto que eu pretendia.

No extremo oposto, o Igor Lebreaud é um dos atores mais experientes do *cast* e tem um método muito diferente de todos os outros. Muito distante das emoções. O Igor quis perceber a intenção de cada cena e de cada deixa, mas quando entrávamos no espectro emocional do personagem, ele tinha muitas vezes dificuldade em compreender de que forma eu pretendia que isso se refletisse na interpretação dele.

Recorri a adjetivos para descrever entoações, usei subtexto, metáforas até, e indicações físicas e concretas - de postura, atitude e expressões faciais - sempre que possível. Dirigi-lo foi uma aprendizagem constante.

Esta foi uma grande dificuldade em dias em que os atrasos e as consequentes horas tardias prejudicaram tanto as minhas competências de comunicadora e a minha criatividade na direção como a capacidade dele de compreender e interpretar. Além de que me limitaram imenso o tempo de aperfeiçoamento da ação. Tudo isto agravado por um excesso de familiaridade que inesperadamente teve por consequência situações de ligeiro desrespeito da minha autoridade criativa - julgo que induzido pelo cansaço - em cenas cruciais para o filme.

No geral fiquei satisfeita com os resultados do meu trabalho de direção, mas há momentos que ficaram aquém dos meus objetivos e cujo produto não respeita as indicações dadas por mim. Momentos que sei que podiam ser melhores, planos que necessitavam de mais tentativas e que me deixaram alguma frustração. Nessas alturas, sobre as quais discorro com maior detalhe nas próximas páginas, em que sabia que tinha de avançar e estava ainda no início do percurso,

trabalhei de forma a garantir que a edição podia resolver o meu problema, como aprendera a fazer noutros momentos da rodagem, com outros atores.

ii) **Realização em estafeta: figurantes especiais e direção à distância**

Três das cenas do filme foram filmadas com a câmara posicionada a uma considerável distância dos atores. Todas elas cenas em exteriores, todas elas com figuração.

Enquanto o Pedro montava tripé e câmara no local estipulado e segundo o *storyboard*, eu dava as indicações iniciais aos atores. A intenção da cena, os objetivos dos respetivos personagens e um *blocking* geral da ação. Entretanto, o Vasco coordenava os figurantes.

Depois, a partir do momento em que me deslocava até junto do Pedro para fechar o enquadramento e ficar a ver o plano, o resto do trabalho era feito pelo telefone. Em linha com o meu Assistente de Realização, era ele que dava o ação no *set* e que transmitia a figurantes e atores as minhas indicações após cada *take*.

Foi um trabalho de colaboração e confiança. Demorado. Mas que ainda assim acelerou imenso o processo que envolveria as minhas deslocações constantes.

2.4) Cenas extra

Durante a primeira semana de rodagem, tudo correu como planeado. Os horários foram respeitados. Todas as cenas foram filmadas. Todos os planos ficaram exatamente como os imaginara. A equipa fez um trabalho fantástico. E eu estava inteiramente satisfeita com os brutos, como nunca achei que fosse possível.

Na sequência dos bons resultados, boa disposição e tempo livre, surgiram três novas cenas no filme. Duas delas sugeridas pelo próprio protagonista.

A primeira, em que Pedro rega uma planta, foi quase um momento de improviso. Com a câmara já montada para uma outra cena, o Igor perguntou-me se podia fazer isso. Visto que iria contra a narrativa fazê-lo nessa cena, propus que filmássemos ambas as ações mas separadas. O assistente de realização consultou os tempos e autorizou que o fizéssemos. O Pedro Bessa fez uma ligeira alteração na fotografia de modo a diferenciar ambas. E em dois *takes* acrescentámos uma cena ao filme.

Também num momento de improviso mas da minha parte, surgiu a cena em que Pedro dança na sala. Estávamos mais uma vez a montar a câmara e a luz para uma outra cena. Durante a preparação a Joana Freire pôs a música a tocar. Vi a cena à minha frente: o ator começou naturalmente a dançar, vestido com o pijama do personagem. Em poucos segundos percebi que precisava de a filmar. E toda a equipa se dispôs a isso.

A terceira e última cena foi decidida durante a rodagem mas ainda assim mais planeada.

Eu tinha pensado filmar dois sonhos no mesmo local. O tempo que estava estipulado no mapa previa a concretização desse objetivo. A ideia era filmar a mesma ação de dois ângulos diferentes e separar esses planos em duas cenas.

Infelizmente, demorámos demasiado tempo a estipular o local exato da Rua Ferreira Borges em que colocar a câmara para o primeiro plano, de modo a dar-me a profundidade de campo pretendida. Depois, o *blocking* da ação em relação à câmara e acertar o movimento do *tilt* atrasou-nos mais um pouco. Terminámos antes da hora prevista para o final da cena, mas filmar um segundo plano iria tornar a noite demasiado longa. Acabei por decidir não filmar mais nada e dispensar a equipa para descansarem.

A sugestão de filmar no cemitério da Conchada foi do Igor, residente em Coimbra, depois de termos conversado sobre os avós de Pedro e o impacto da perda na vida dele. Não houve sequer uma *répêrage*. Não sabia tampouco se ia querer filmar o local. Ou se me interessaria a imagem na edição. Arriscámos.

Numa hora de jantar alargada, depois de acabarmos uma cena mais cedo do que o previsto, eu, o Vasco, o Pedro, a Letícia e o Igor deslocámo-nos até lá. O guarda-roupa foi escolhido na viagem. O plano foi definido após uma pequena corrida de reconhecimento.

2.5) Atrasos, esquecimentos e equívocos: efeito borboleta

Segunda-feira, dia 22 de agosto - início da segunda semana de rodagens -, de manhã, estava marcada no mapa a filmagem da cena da chuva. A cena 20. A cena em que Pedro simula o seu primeiro encontro com Sabrina: numa noite chuvosa, protegidos sob o que seria o telheiro de vidro de uma paragem de autocarro, num espaço que vemos ser na verdade o interior do prédio de Pedro. O patamar está iluminado pela luz que atravessa o vitral colorido da janela em frente a ambos. A chuva que bate no vidro vê-se refletida nos personagens. Informações que sempre constaram do guião. Do *sketchbook*. Ideias que foram discutidas com as equipas de Imagem e de Arte ainda em fevereiro. E lembradas várias vezes mais tarde.

Uma semana antes do início da rodagem, contactei a minha Diretora de Arte sobre o assunto. Perguntei-lhe se já havia janela. Pedi-lhe que contactasse o Pedro. Era suposto que decidissem em conjunto as cores. O *design* seria da Letícia. Quando não conseguiu falar com ele, disse-me que assumiria a responsabilidade sozinha. Trabalhou nessa tarefa com a produção. Estava supostamente tudo assegurado.

No dia 22 de agosto, quando cheguei ao local de rodagem, apenas a Joana Freire estava presente em representação da equipa de arte. A diretora ter-lhe-á dito que era uma cena simples. Quando perguntei pela proteção sobre a cabeça dos personagens - para a qual a Letícia tirou medidas em Fevereiro -, não existia. Quando perguntei pelo vitral, era somente um espelho. Liso. Sem cores.

Segundo a produção me informou, o vitral não foi conseguido. E em conversa com o diretor de fotografia, já em rodagem e sem a minha presença, ele pediu um espelho, por ser o mais indicado para refletir luz. O Pedro não se lembrava da questão das cores. A minha diretora de arte disse-me que julgou que as cores passariam a ser responsabilidade dele. Nem tão pouco discutiram o assunto.

Por entre vestir e maquilhar atores, a Joana Freire pegou no espelho e em celofane e construiu um vitral - à semelhança do que na véspera o departamento de arte fizera no corredor. O Pedro não tinha o mecanismo de água pronto e não estava preparado para refletir a sombra das gotas sobre vidro colorido. Algumas cores teimaram em não deixar transparecer a água que escorria sobre elas. Cores que não foram decididas em conjunto, como eu pedira. Num vitral que teve de ser improvisado e não tinha qualidade material para resistir à água.

Começámos a filmar com quatro horas de atraso. Cortei um plano. Fundi outros dois. Fui obrigada a alterar *racords* de água previamente estabelecidos. Apressei a direção de atores. Atores que estavam a contracenar juntos pela primeira vez. Numa cena com bastante diálogo e muita importância. Fiz o mínimo de *takes* possível. Conseguimos recuperar cerca de uma hora.

Quando chegámos ao décor seguinte, que a restante equipa de arte tinha ficado a montar, não estava completamente terminado. Durante o *blocking* percebi que estavam em falta os adereços necessários à ação. Apesar da velocidade com que concluímos a cena anterior - muito cansativo para os técnicos e prejudicial à cena - quando conseguimos recomeçar a filmar estávamos novamente com quatro horas de atraso.

Terminámos perto das 7 horas da manhã. O cansaço torna todo o processo muito mais lento e as horas estabelecidas no mapa tornaram-se insuficientes. Cortei dois planos e uma página inteira de diálogo.

As falhas deste dia viriam a prejudicar o mapa de toda a semana e enormemente a eficácia da equipa.

Nos dias seguintes tivemos de começar mais tarde do que o previsto, para dar hipótese à equipa técnica e ao ator de descansar pelo menos algumas horas.

O PAF¹¹ de quarta-feira foi redefinido para as 12h, mas terminámos a primeira cena do dia e o almoço e o décor seguinte não estava pronto. A Letícia sempre me disse que precisava de mais de um dia para terminar o quarto do Pedro. E estava por isso agendado que parte do departamento de arte passaria a véspera a trabalhar no quarto do Pedro. Esqueceram-se. E começámos a filmar com duas horas de atraso em relação ao novo horário estipulado.

Quando chegámos a quinta-feira, último dia da rodagem e aquele para que estava calendarizada a cena mais difícil para os atores - a da discussão - os atrasos estavam a acumular e a pesar na equipa há três dias. Conversei com o meu assistente de realização para alterar o mapa e garantir que todos dormíamos no mínimo oito horas nessa noite - os atores dez. Descanso insuficiente perante as implicações horárias dos dias anteriores.

¹¹ Pronto a filmar. Sigla utilizada em rodagem e folhas de serviço para indicar a hora a que tem de ter início a filmagem.

Tudo isto foi tendo consequências nas interpretações assim como na qualidade estética das imagens. Senti uma enorme diferença entre os brutos conseguidos nesta segunda semana em relação à primeira, em que tudo correu como planeado.

2.6) Dobragens

O décor principal do filme - como referido e fundamentado na secção anterior - estava localizado ao lado do IC2. E mesmo com todo o esforço de isolamento, a captação de som direto em horas de maior tráfego foi complicada. Por consequência, desde o início que estava estabelecido que iria haver necessidade de dobrar algumas cenas.

Por ser um filme que exigiu muitos gastos em relação ao valor passível de investir, o Paulo Lima esforçou-se para não trazer mais despesa à produção no aluguer de um estúdio. Escolheu o quarto mais pequeno e acolhedor da casa. Melhorou-lhe as qualidades de isolamento sonoras já proporcionadas pela cama, cobertores amontoados e inúmeras caixas de cartão empilhadas. Selecionou os planos que necessitavam de dobragem. Eu escolhi os brutos de imagem respetivos que iria utilizar na edição.

No dia seguinte ao final das rodagens, o Paulo montou o material de gravação necessário e fizemos as dobragens em menos de duas horas.

3. Pós-produção

3.1) Montagem

O Luís Azevedo entrou na equipa no mês de fevereiro. Quando adiei as rodagens não esperava ter de lidar com a pressão da montagem do filme. Ia escolher brutos e entregar o papel criativo e técnico a outra pessoa. Ia descansar intelectualmente durante algum tempo e limitar a minha intervenção ao visionamento dos diferentes cortes e posteriores indicações.

Foi durante a rodagem que o Luís me informou que lhe seria impossível dedicar-se à pós-produção do filme. Terminadas as filmagens e devolvido o material, a apenas cinco semanas da entrega para avaliação, concedi-me uma pausa de três dias antes de regressar ao trabalho.

Em apenas uma semana vi os brutos, fiz anotações, selecionei os *takes* a utilizar para cada plano e editei as cenas individualmente, em sequências separadas.

As cenas que foram mais problemáticas de filmar trouxeram grandes dificuldades na edição.

i) A solução é cortar

Os brutos da primeira cena no quarto de Pedro foram os que deixaram mais a desejar. O *travelling* dos pés de Sabrina não teve nenhum *take* realmente bom. Os desenhos a giz no cenário acrescentavam pouco à narrativa, ao contrário do esperado, e eram claramente recentes. Mas mais grave do que isso foi o resultado das interpretações.

Esta foi uma das cenas em que senti os atrasos realmente penalizarem os atores. Estávamos com duas horas de atraso quando puderam finalmente entrar no espaço e perceber as ações.

A Inês Mingote teve sérias dificuldades em transmitir a sensação de bem-estar e doçura que eu pretendia, por não se identificar com a atitude da personagem. O Igor teve dificuldades em contracenar com esse desconforto e absorveu-o para Pedro. Tentei abordar as dificuldades deles, fazê-los compreender a intenção da cena, o que estavam a fazer errado e porquê. Apesar do meu esforço, tudo isto resultou numa cena embaraçosa, cheia de silêncios desnecessários e expressões faciais intercalares que denotavam um claro incômodo em Sabrina. E pior quando ampliada pela lente da câmara

Pedro cria a pessoa que quer ter com ele e proporciona a si mesmo situações agradáveis. Os atores deram-me precisamente o oposto.

Esta cena, editada segundo o planeamento, destruiria por completo a narrativa e a evolução da relação. E para usar os planos que gostava seria sempre obrigada a utilizar também um desses momentos de claro desconforto em troca de continuidade.

A solução foi cortar. Cortar todos os planos intermédios. E deixar apenas o início e o final. A continuidade terá de ser feita através do som.

ii) Interpretações construídas na edição

A cena 19, segunda cena no sótão, terminada às 7 horas da manhã com menos uma página de guião, exigiu o dobro do esforço na escolha dos *takes*: os de imagem, com os melhores movimentos de câmara e expressões faciais, e os de som, com as melhores interpretações de João de Almeida, para utilizar fora de campo.

O restante trabalho foi a criação de tempos de silêncio onde não existiam e a descoberta de *inserts* que permitissem trocar para um *take* diferente no regresso ao plano anterior.

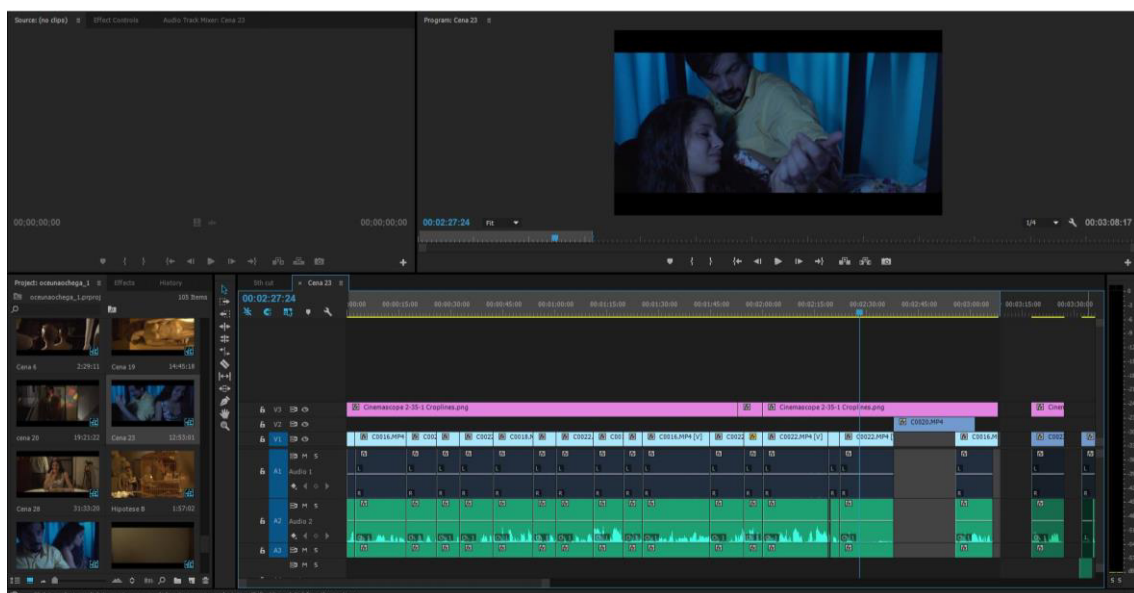


Imagem 13: *Timeline* da sequência relativa à cena 23 após terminada a montagem. Imagem capturada pela autora, em setembro de 2016.

Esse trabalho foi ainda mais intenso, difícil e demorado na cena 23, em que Pedro e Sabrina conversam debaixo da mesa, no quarto dele. O planeamento previa três planos diferentes. Um deles um *insert*, os outros dois com o intuito de terem apenas um corte a separá-los. A montagem final da cena tem dezassete cortes, todos feitos de forma a utilizar a melhor deixa de cada *take* e construir a interpretação mais próxima possível daquilo que pretendia aquando da escrita do guião.

O mesmo com a cena 20, a chuva. Uma edição menos complexa mas com a mesma intenção. Tentei reforçar e até construir a química de uma cena muito importante, filmada com demasiada pressa e cuja estética ficou muito aquém dos meus objetivos.

iii) **Narrativa construída na edição**

Por fim, a discussão. Uma cena que foi problemática desde sempre. Cujas páginas de guião foram reescritas incontáveis vezes. Uma delas, já durante a rodagem.

O meu medo era o excesso de dramatismo da cena. Um assunto que fora discutido com os professores durante a apresentação do projeto e sobre o qual me debrucei ao longo do processo criativo. E ao ver filmadas todas as cenas anteriores - por opção minha esta era a última do mapa de rodagem - tinha a certeza de que se fosse interpretada com demasiada veemência, não seria credível no filme. Iria quebrar o ritmo e destoar na narrativa.

Precisava que as interpretações fossem subtis. Não me interessava - nunca me interessou - o realismo da discussão do casal. Esta nunca foi a discussão de um casal. Esta cena é o último passo da evolução emocional do protagonista. O último confronto interior. E era nesses moldes que tinha de funcionar.

Depois de uma semana a acumular atrasos e a adiar horas de início de rodagem depois de uma única noite bem dormida e a começar a filmar a horas muito mais tardias do que alguma vez se previra, os atores não estavam nas melhores condições.

Foi uma cena de grande conflito criativo. Senti nesse momento que os meus atores não se sentiam confortáveis a seguir as minhas direções. Porque não lhes parecia lógico. Porque falhavam em compreender a minha visão da cena e do filme. Principalmente o meu irmão. Consegui mais facilmente dirigir a Inês e ajustar a interpretação dela a cada *take*. E fizemos muitos *takes*. E muitos planos.

Ao longo dos anos em que trabalhei em cinema lidei com muitos atores e muitas personalidades fortes. Muitos indivíduos que tiveram dificuldade em vergar-se à vontade do realizador - e até da direção de arte - sem perceberem que esses eram os criativos que estavam a trabalhar no projeto desde a raiz e melhor consciência tinham da totalidade do produto que estava a ser construído. E o que esses anos me ensinaram foi que, por vezes e quando o tempo é escasso, a melhor forma de resolver o problema é contorná-lo sob o pretexto de uma falsa cedência criativa.

Foi a cena mais longa de rodar. E cedo antes de acabar eu estava já a planear como ia resolvê-la em montagem e, sem o revelar, a trabalhar os atores para o conseguir: com silêncio.

O silêncio pode ter uma força enorme, uma semiótica forte e a maior das subtilezas. Pode substituir muitas perguntas e quase todas as respostas. Na montagem, construí dois minutos de silêncio com múltiplos *takes* dos três planos que antecedem a ação em que Pedro se levanta da mesa. Cortei diálogo, escolhi os melhores e mais finos momentos da interpretação de cada um e fabriquei o ténue crescendo da tensão necessária à cena.

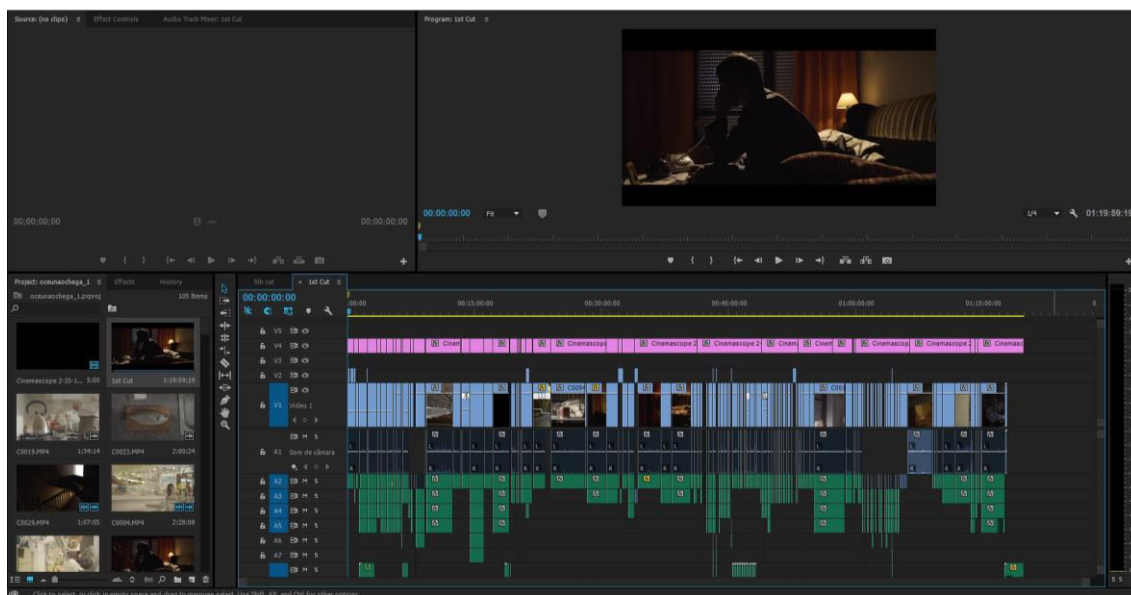
iv) Uma semana, cinco alinhamentos

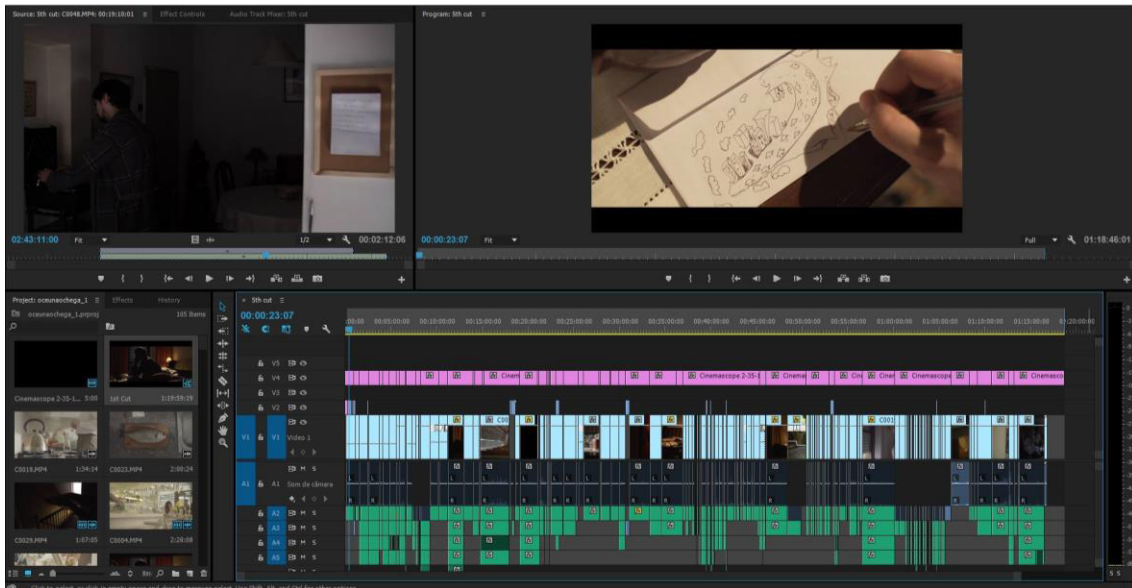
Terminadas as sequências de cada cena, seguiu-se o alinhamento.

Tinha planeado que, por consequência da escassez de tempo e do meu cansaço criativo, iria entregar para avaliação o alinhamento previsto no guião. Enganei-me. Terminada a primeira versão e após o visionamento fiquei incrivelmente insatisfeita.

A primeira meia hora de filme tinha o ritmo que eu pretendia e estava dentro das minhas intenções enquanto realizadora, mas depois disso o filme ficava diferente. Senti que era demasiado curto, inconstante e incoerente; que a relação do Pedro e da Sabrina não tinha tempo nem consistência; que era uma fábula bonita sem grande profundidade, em vez de um percurso emocional em crescendo. E por tudo isto, o final não tinha a força merecida.

Tive a certeza, no entanto, de que este era um problema do alinhamento. À exceção de alguns momentos soltos, estava satisfeita com todas as cenas individualmente. Era a dialética da edição que estava a contar uma história diferente. Percebi que a narrativa que estava no guião podia ser conseguida. Tinha apenas de ser redescoberta nas imagens e interpretações conseguidas, para que funcionasse no ecrã como no papel.





Imagens 14 e 15: *Timeline* do projeto após a montagem da primeira (cima) e quinta (baixo) versões do filme. Imagens capturadas pela autora, em setembro de 2016.

Durante a segunda semana de edição, fiz um total de cinco versões do filme. Visionei atentamente cada uma delas. Tomei notas das boas e más escolhas. Tentei compreender os motivos, compus possíveis soluções no papel e coloquei-as na versão seguinte.

Houve momentos em que senti que o filme não tinha cenas suficientes para a narrativa que queria contar, momentos em que achei que já tinha tentado todas as possibilidades. Mas surgiu sempre mais uma ideia, mais uma hipótese.

Na última versão que montei, separei a cena em que Pedro dorme ao lado de Sabrina em duas, cada uma com um significado diferente. E introduzi a *leitmotiv* como método de conduzir o espectador pelo processo emocional do protagonista. Decidi utilizar dois *takes* da cena com o peixe. Percebi que apenas uma não tinha a força metafórica que eu pretendia, que precisava de uma evolução. Assim, quando Pedro consegue arrancar a cabeça ao peixe - não tão feio, não tão grande e não tão negro como desejava que fosse - a força é evidente.

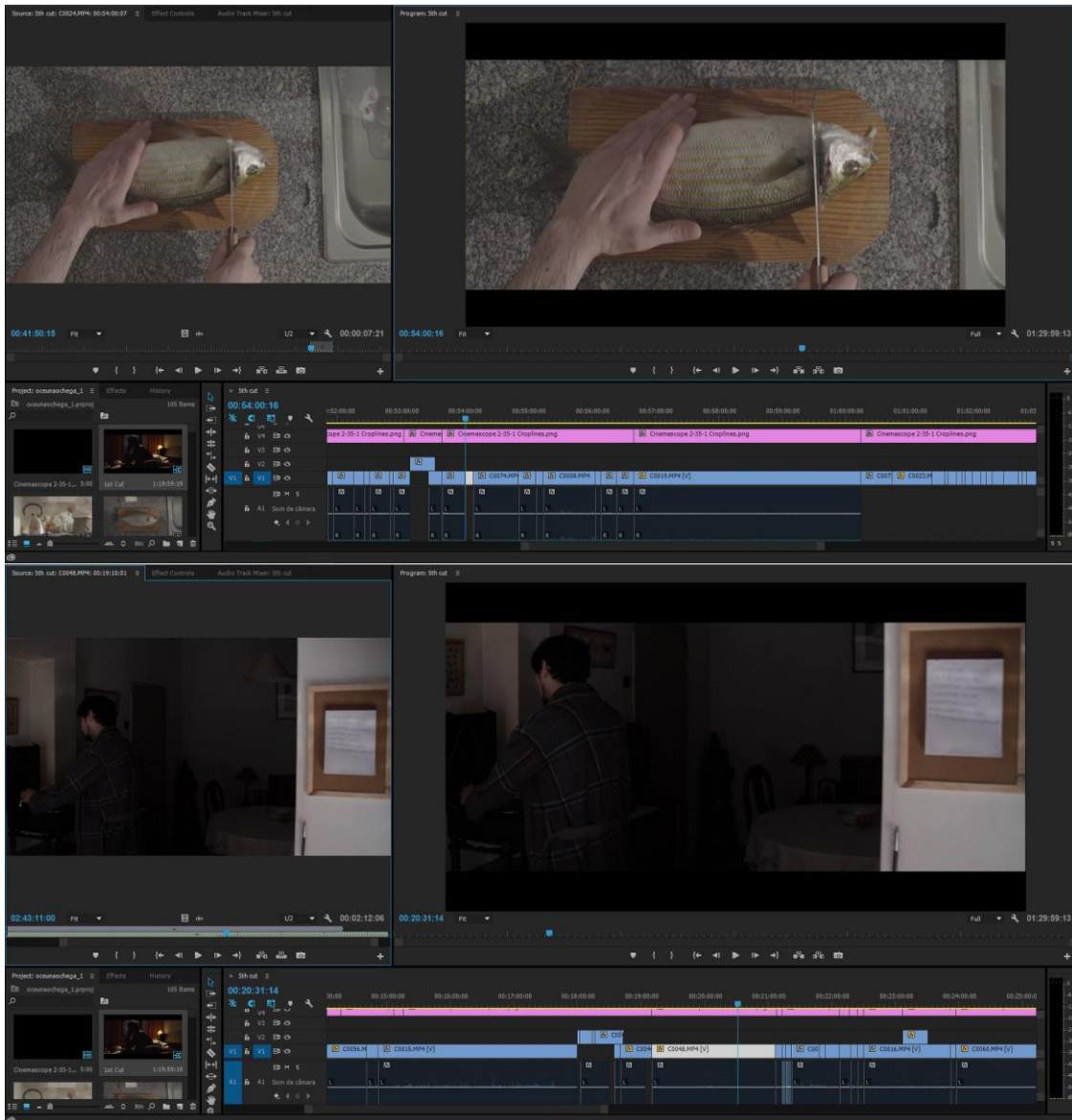
Esta quinta versão ainda não estava completamente aperfeiçoada, mas muito perto disso. Precisava avançar, entregar o filme ao Diretor de Fotografia. E descansar criativamente antes de me sentir capaz de fazer melhor. A minha narrativa, a história que pus no papel há um ano atrás, o ritmo, as sensações, a construção emocional - estavam lá. Faltava apenas trabalhar duas cenas para que deixassem de ser tragáveis para passarem a fortalecer o filme.

Voltei a mexer na montagem a uma semana da entrega académica. Na sexta versão alterei tempos na cena da masturbação; dividi a cena 14 - em que Pedro espera por Sabrina -; trabalhei o *time remapping* do sonho no cemitério; e mudei o posicionamento da cena da dança no alinhamento, à qual também encurtei duração.

v) Reenquadrar - 16:9 para 2:35

Fechado o alinhamento foram feitos ajustes aos enquadramentos. Filmar em 16:9 apesar de querer o filme em 2:35 trouxe-me alguma flexibilidade neste aspeto.

Alguns a planos zenitais filmados sem monitor que não me deixaram completamente satisfeita (imagem 16). Aperfeiçoamentos da centralização e geometria das imagens. E essencialmente a definição da linha superior do enquadramento de acordo com a minha opção de realização da evolução narrativa: dos planos demasiado baixos e claustrofóbicos até ao excesso de “ar” acima dos personagens (imagem 17).



Imagens 16 e 17: Janelas de visionamento da *source* e da *timeline* nas cenas 24 (em cima) e 9 (em baixo). Enquadramentos antes e depois de reajustados. Imagens capturadas pela autora, em setembro de 2016.

3.2) Correção de cor

O projeto foi entregue ao Diretor de Fotografia dia 18 de setembro. A correção, feita no Adobe Premiere, foi-me enviada em projeto e acrescentada à edição já no mês de outubro.

Às cenas que contemplam a imaginação de Pedro, a correção acrescentou contraste e uma temperatura de cor mais quente. No café as flores e as luzes adquiriram um amarelo mais vivo; na avenida os tons tornaram-se mais fortes, à semelhança do cinema francês que me serviu de referência para os exteriores.

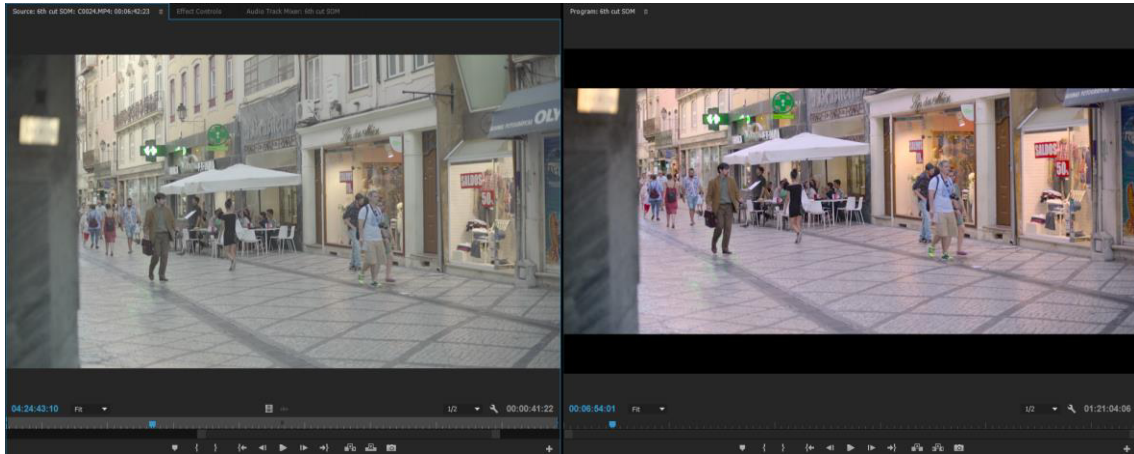


Imagem 18: Janelas de visionamento da *source* e da *timeline*, com Pedro no décor da avenida. Bruto do lado esquerdo e correção de cor aplicada do lado direito. Imagem capturada pela autora em outubro de 2016.

As cenas mais perto do final do filme não são tão quentes, por opção criativa minha. Existe uma relação direta entre o universo emocional e psicológico do protagonista e os enquadramentos. E também com a iluminação. À medida que Pedro aceita a realidade, a vida dele perde os artifícios. A pós-produção permitiu trabalhar melhor alguns destes pontos.

Enquanto na cena inicial do café o Pedro Bessa realçou os amarelos e o brilho das luzes e dos materiais, na última alterou os valores de contraste e manteve a temperatura muito mais fria; azulada.

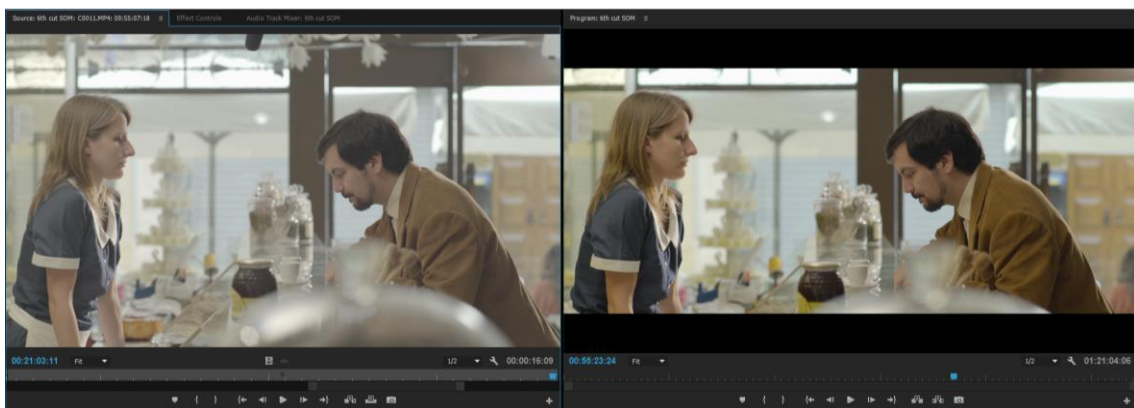


Imagem 19: Janelas de visionamento da *source* e da *timeline*. Alice e Pedro na cena final no café. Bruto do lado esquerdo e correção de cor aplicada do lado direito. Imagem capturada pela autora em outubro de 2016.

Por fim, os planos em que a correção de cor é mais evidente são os das cenas em ambientes noturnos ou soturnos que foram filmadas durante o dia. É o caso das cenas em que Pedro está deitado; e do plano sequência na cozinha, em que o protagonista conversa com Alice. A cozinha

que supra referi ser demasiado grande e necessitar de trabalho de iluminação para se tornar pequena no ecrã.

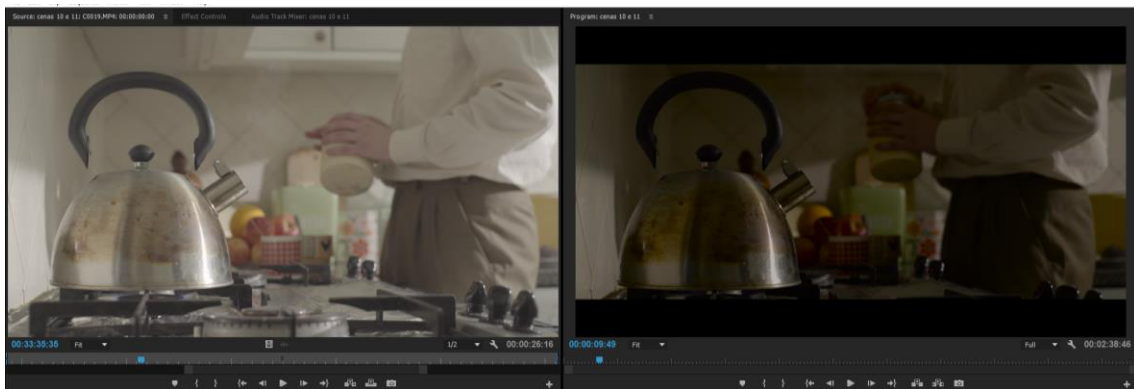
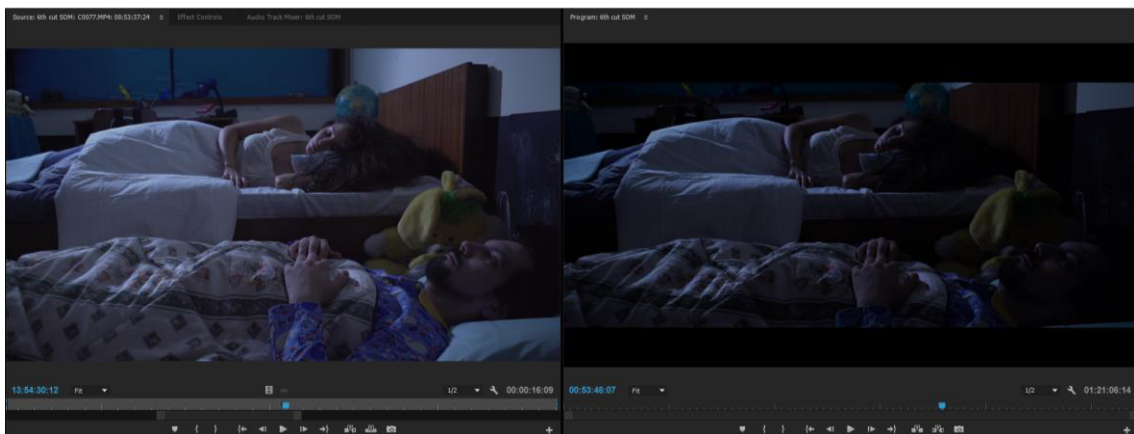
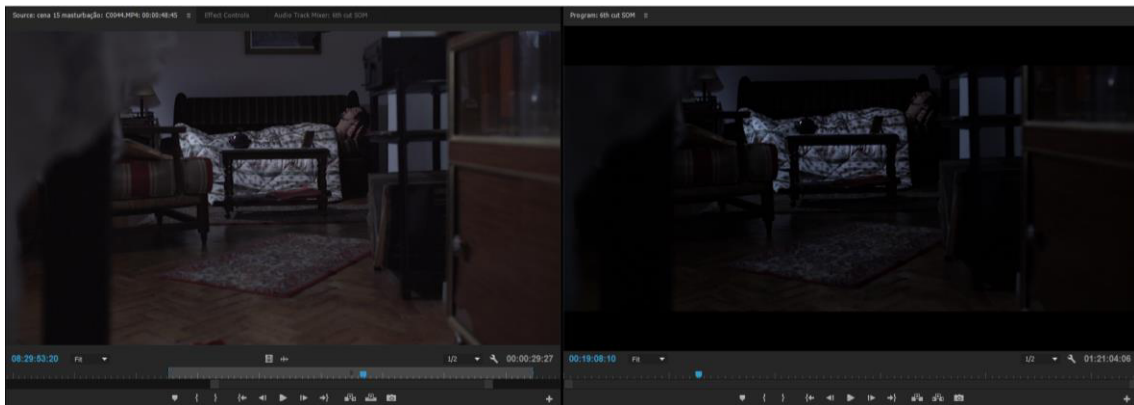


Imagem 20: Janelas de visionamento da *source* e da *timeline*. Pedro na cozinha. Bruto do lado esquerdo e correção de cor aplicada do lado direito. Imagem capturada pela autora em outubro de 2016.



Imagens 21 e 22: Janelas de visionamento da *source* e da *timeline*. Pedro deitado em duas cenas diferentes. Bruto do lado esquerdo e correção de cor aplicada do lado direito. Imagens capturadas pela autora em outubro de 2016.

3.3) Design de Som

No momento em que adiei a rodamem para agosto sabia que estava a prejudicar a pós-produção, no que a prazos académicos diz respeito.

O Diretor de Som esteve a trabalhar no estrangeiro durante o mês de setembro e não teve possibilidade de pegar no projeto. Antes de abandonar o país deixou-me todos os ficheiros de som captados durante a rotação.

Sincronizei os *takes*. Ouvi e selecionei as deixas gravadas em dobragem e parte delas foram já aplicadas na montagem. Outras, pela expertise que exigem, deixo-as nas mãos do Paulo. Limpei algum ruído mais incomodativo e equalizei as faixas dentro dos meus conhecimentos, que são poucos. Acrescentei ainda sons temporários para referência durante o visionamento, como é o caso da chuva.

Falta ainda substituir ou acrescentar as ambiências e adicionar o *foley* - ainda por gravar. Falta afinar o trabalho que adiantei e que tem ainda um pouco cru. Falta todo o trabalho criativo do Paulo Lima. Parte das ideias foram já discutidas entre nós, outras serão fruto de experiências do *design* de som.

O Paulo é um excelente profissional e espero um belíssimo trabalho.

3.4) Música original e cedência de direitos

À semelhança do *design* de som, também a composição musical teve de ser protelada para data posterior à entrega do projeto e vi-me obrigada a substituí-la por outras. Músicas temporárias também para referência.

Da versão entregue para avaliação consta a música *Dinah* de Django Reinhardt. Django é, como referi no meu Enquadramento Concetual e Estético¹², a minha grande referência em composição de jazz de cordas e é sobre essa referência que o compositor irá trabalhar. Interessa-me para as cenas iniciais música acelerada e alegre que se contraponha diretamente com a postura, expressão e movimentos lentos e pesados do protagonista.

O mesmo sucede com a música final, que surge sobre o último plano e se prolonga pelos créditos. *Here Comes the Sun* é a música que desejo utilizar, mas não desta forma. O objetivo - mais uma vez referido no documento¹² que entreguei aquando da apresentação e que acompanha este relatório - é gravar os atores do filme a murmurar a melodia de forma doce e suave. Algo que foi impossível fazer com um calendário tão apertado em rotação e ainda mais complicado no tempo escasso da pós-produção. Ademais, existe ainda por averiguar a questão jurídica da utilização de uma melodia nessas condições sem necessidade de cedência ou compra de direitos.

Por fim, *Oh, Carol!* de Neil Sedaka é a única música que gostaria que ficasse na versão final do filme. No dia da filmagem da respetiva cena fez-se uma breve busca de músicas idênticas que estivessem em domínio público. Nenhuma tinha o encanto da que ouvira primeiramente. E sobre *Oh, Carol!* não conseguimos encontrar informação.

¹² Anexo II.

A decisão que tomei no momento foi a de gravar assim e depois substituir a música por outra de ritmo idêntico. Mas só em caso de necessidade. Não me incomoda que Pedro dance fora de ritmo. O que me incomoda é, até que outra canção me conquiste, não ter a *Oh, Carol!* no filme e vou pelo menos tentar adquirir esses direitos.

3.5) Efeitos Especiais

O Sérgio Assis Cerqueira entrou no projeto em março de 2016.

Quando encontrar um sôtão com a paisagem ideal se tornou demasiado complicado, falei com o Sérgio sobre a possibilidade de substituir a imagem do outro lado da janela e fazer o plano final que sempre imaginei. Reunimos, discutimos o *storyboard* da cena e o Sérgio aceitou o trabalho sem apresentar problemas.

Durante a rodagem, o agora Diretor de Efeitos Especiais não viu necessidade de estar presente, mas fez-me algumas exigências para permitir o seu trabalho na pós-produção. O Sérgio esteve ainda em contacto com o Pedro Bessa para discutirem a melhor forma de concretizar as minhas ideias e foram feitos vários telefonemas durante as filmagens para esclarecimento de dúvidas.

Além da paisagem final - *tracking*, movimento de câmara no exterior e substituição do céu -, o Sérgio assumiu ainda a responsabilidade do *tracking* e texturas da animação sobre o braço de Pedro, de reforçar e multiplicar as estrelas no quarto do protagonista e de limpar todos os planos de sombras e objetos indesejados.

Mais uma vez por consequência da escassez de tempo, eu e o Sérgio priorizámos os trabalhos da paisagem e da animação. Por serem essenciais à narrativa quis garantir que esses estariam incluídos na versão entregue para avaliação. Esses trabalhos ainda serão aperfeiçoados e o restante será feito a *posteriori*.

3.6) Animação

O desenho da paisagem para a animação 2D em eosina foi feito pela Letícia dos Santos (imagem 23) e entregue à animadora, Melodie Mendes, antes da rodagem. Expliquei à Melodie o que queria ver estático e animado e conversámos sobre os tempos de cada ação. Ela iniciou o trabalho de imediato, antes da cena em questão estar filmada.

Já na rodagem, para o plano subjetivo do braço de Pedro, foram feitos pontos de *tracking* segundo as indicações do diretor de efeitos especiais. Foi ainda fotografada a cor e textura da eosina na pele do ator Igor Lebreaud, sob a luz azulada da cena.

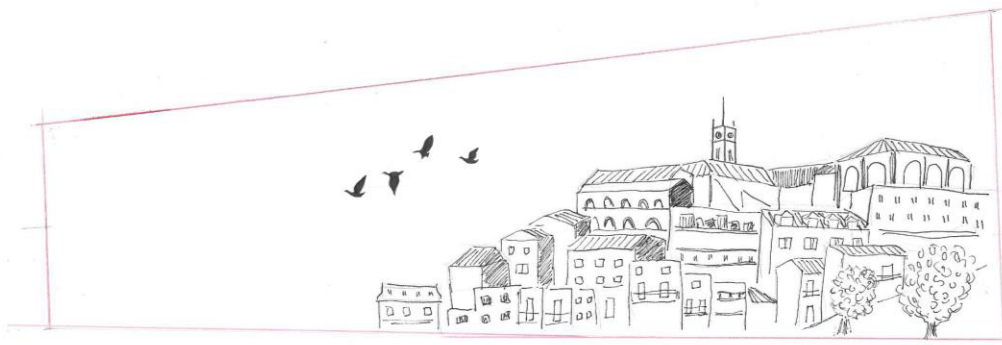


Imagem 23: Projeção do braço protagonista, pintado com uma paisagem da cidade de Coimbra. Ilustração de Leticia dos Santos.



Imagem 24: Vídeo da animação sobre fotograma do filme, onde são ainda visíveis os pontos de *tracking*. Imagem capturada pela autora em 25 de setembro de 2016.

O desenho foi invertido para se adaptar ao braço esquerdo do ator.

Depois da rotação, com acesso aos brutos, a melodie colou a sua versão digital da criação da Leticia sobre um fotograma do filme. Esta ação permitiu-lhe ter a percepção real do espaço que os pássaros percorrem e assim finalizar a animação.

Quando me mostrou o trabalho para aprovação, pedi apenas alguns ajustes nos *fades* de desaparecimento dos pássaros, à direita.

II. O Filme: criatividade e técnica na construção do produto final

Introdução

No meu enquadramento conceitual e estético, entregue em novembro de 2015 aquando da proposta do projeto, estabeleci a importância que teria a metáfora em “O Céu não chega aos peixes”. A expressão de significados alternativos através das diversas componentes cinematográficas e o recurso à sinédoque tratam-se do poder de comunicação da arte na sua plenitude. Cinema é narrativa em todas as suas partes. Bresson escreveu sobre essa capacidade comunicativa e da importância de saber explorá-la:

“Cave sua sensação. Olhe o que há dentro. Não alise com palavras. Traduza-a em imagens irmãs, em sons equivalentes. Quanto mais nítida ela é, mais o seu estilo se afirma. (Estilo: tudo o que não é técnica.)”¹³

Escrevi, realizei e montei este filme com esse intuito. Os enquadramentos, a direção de atores, o som, a montagem, os diálogos foram decididos com um objetivo em mente. Esforcei-me por “saber exatamente o que esse som (ou essa imagem) vem fazer aqui.”¹³ Cada uma das cenas, e até planos, tem uma função narrativa. É um pedaço do todo. Funciona por si e em diálogo com o resto. E em conjunto ao espectador.

É por esse motivo que estruturei a segunda parte deste relatório atribuindo uma secção a cada uma das cenas que integram a montagem do filme. Desta forma, é possível explicar todas as minhas intenções e da minha equipa ao longo do processo, e de que modo isso se reflete no resultado. Como também compreender com detalhe a evolução da linguagem do filme ao longo da narrativa.

É de referir ainda que, apesar de todos os significados que pretendi imprimir no filme e que justificaram as minhas escolhas criativas, não o fiz com o objetivo de entregar um puzzle ao espectador. Não fiz uma obra para decifrar. O meu intuito foi sempre fazer uma representação emocional e transmitir essas emoções ao espectador. Prefiro que o sintam, em vez de o pensarem.

¹³ Bresson, Robert (2005), *Notas sobre um cinematógrafo*. Tradução de Evaldo Moscarzel. Edição original: 1975. São Paulo, Brasil: Iluminuras, p. 51.



Imagem 25: entrevista de Robert Bresson a François Chalais e France Roche. Tradução da autora: “Prefiro que as pessoas sintam um filme antes de o compreenderem”. Vídeo disponível em: https://www.youtube.com/watch?v=DVODh2lkVdc&ab_channel=coldbacon. Imagem capturada pela autora em 25 de Setembro de 2016.

4. A base da linguagem do filme

Além das opções individuais de cada cena, existem alguns elementos que funcionam na totalidade do filme. A base da equação. Um fio narrativo visual. Alguns desses aspetos referidos como interesses a explorar no meu enquadramento concetual e estético; outros descobri-los mais tarde.

É o caso do centro de gravidade da câmara, que se mantém baixo durante parte da narrativa, com os personagens cortados e rostos inacessíveis ao olhar, e sobe à medida que o peso emocional desaparece. Os obstáculos entre o espectador - o exterior - e Pedro, que desaparecem conforme ele se abre interiormente.

No som: o silêncio e o ruído. O ruído como interferência emocional e dificuldade de expressão. O silêncio como melancolia, solidão, isolamento e depressão. Muito presente no início do filme, vai escasseando quando Pedro conhece Sabrina. E depois regressa no final, com novos significados - o silêncio tem essa plasticidade incrível de absorver o caráter do que o rodeia.

Por fim, tive o cuidado de escolher escalas de plano que não trouxessem ao filme um excesso de dramatismo nem lhe permitissem cair no ridículo. O tom que me propus conseguir aquando da apresentação do projeto foi o de um sorriso que surge inesperado numa cena construída para ser frustrante ou dramática. Para perceber de que forma o conseguir vi filmes de ambos

os géneros; vi comédias dramáticas; pesquisei sobre comédia; e observei atentamente as opções criativas de alguns dos realizadores que fazem parte das minhas influências.

Em *Joel & Ethan Coen - Shot/Reverse-shot*, o vídeo-ensaísta Tony Zhou chama a atenção para a inversão de “regras” nos filmes dos irmãos Coen, em que usam planos apertados para os momentos cómicos e planos gerais para os momentos dramáticos. O resultado é um filme que nunca chega a ser comédia, mas demasiado divertido para ser um drama. Este vídeo permitiu-me ganhar consciência do efeito desta linguagem. Foi muito útil no processo criativo e influenciou algumas decisões.

1. Pedro, 29 anos

Pedro encomenda alimentos de uma dieta comum pelo telefone e espera que lhe sejam entregues em casa. Espera, sem pedir que o façam, denotando a rotina da sua ação. Num sorriso responde: “Tanto faz. Eu vou estar por casa.”

Apresento Pedro em partes, em fragmentos. Proporciono ao espectador a perceção da personagem através da observação dos pormenores. Uma simulação do contacto humano com alguém fechado, que não se quer mostrar, como é o caso da personagem.

Os planos de pormenor dão informações sobre a personalidade de Pedro e o momento da vida em que se encontra. Os hábitos de expressão artística, o caos psicológico e a fobia do exterior; o trabalho que desenvolve; os hábitos de organização; o edredão que mantém dobrado sobre o sofá.



Imagem 26: *Still* da primeira cena. Imagem capturada pela autora, em setembro de 2016.

A planificação da abertura do filme pretende ser o início do ciclo que o último plano do filme encerra: num envelope branco, Pedro faz o esboço de uma paisagem, influenciado pela sua visão do mundo a céu aberto.

Terminada a primeira cena do filme, o espectador conhece a voz e a figura do protagonista, a forma como se expressa e o espaço em que vive. E percebe os primeiros sinais de isolamento.

Na escuridão da sala, Pedro está separado do exterior pelas persianas quase cerradas. À semelhança de quem passa lá fora e da pessoa do outro lado da chamada, não conseguimos vê-lo. Há apenas uma presença, uma sombra, um perfil. Estabeleço assim o primeiro obstáculo entre o espectador e o protagonista.

2. Corre os vidros, alinhando-os com uma marca no chão

Música alegre e acelerada de um vinil enche o ambiente. Em contraposição, Pedro mexe-se de forma lenta e pesada. Com gestos mecânicos produzidos pela rotina de todos os dias. Sem gosto. Cansado.

Apostei a direção de atores na expressão do estado emocional em que se encontra Pedro no início da narrativa. O objetivo é que o espectador sinta que o que vê se repete há muito tempo. E que simultaneamente se sinta incapaz de perscrutar o universo psicológico e emocional do indivíduo à sua frente.

Primeiro, Pedro esconde o seu mundo atrás do edredão que cobre todo o ecrã. Depois, a câmara baixa que lhe corta a cabeça não só parece roubar a Pedro espaço para respirar como dificulta que o espectador veja o seu rosto na totalidade. E a câmara posicionada atrás das paredes, do cadeirão, do leitor de vinil transforma-os em obstáculos.

As marcas no chão e na parede por que alinha vidros e persiana são a primeira referência direta à forma como lida com a fobia do céu. Por esse motivo dou destaque à primeira janela que Pedro abre, com a luz a recortar-lhe os pés, ao fechar o plano nessa ação.

Narrativamente, esta cena, como as que imediatamente lhe seguem, são a apresentação da rotina diária de Pedro. As ações que pratica diariamente. Uma introdução à sua profissão e à ética de trabalho porque se regeu até aqui.

3. “Alice, dá-me um café!”

Pedro sobe as escadas em passos pesados e monocórdicos. Passa em sombra junto da câmara, a janela ao fundo forrada com tecido. E entra no corredor.

A estaticidade do plano geral em sequência dá relevo à quietude do espaço. É ausente de artifícios para que o espectador se concentre apenas em Pedro e na ação junto da última porta do corredor.

Pedro pára para concertar um tapete. A ação surgiu na rodagem e encaixa brilhantemente no personagem: o movimento mecânico, o reparo perfeccionista.

Mais uns passos, Pedro para junto da porta e gira o sinal ali pendurado: é ele mesmo que abre o Café. Apenas depois, no vazio e silêncio que o envolvem, Pedro pede um café a quem se

encontra do outro lado da porta branca. No momento que serve de introdução ao imaginário de Pedro, o plano contrasta em ritmo, luz e energia com a cena seguinte.

4. Senta-se ao balcão

É a primeira cena com a personagem de Alice. No entanto, o destaque imediato vai para o espaço em que a cena se desenrola. É o primeiro momento em que estamos dentro da imaginação de Pedro e quis dar relevo ao contraste entre o corredor e o espaço grande e luminoso do café.

Em plano geral, a câmara observa Pedro atrás da loiça suja pousada numa mesa de café. Ao mesmo tempo que dou continuidade à separação entre Pedro e o espectador - e que se repete no plano zenital por cima do candeeiro -, pretendi com este plano explorar a profundidade de campo e a encenação dos atores em relação à câmara.

A câmara espera por Pedro e a abertura do enquadramento altera-se no segundo momento de diálogo, ainda antes que este ocorra. Esta opção de câmara, que se mantém nas cenas do primeiro e segundo atos, identifica-se com a vida “ensaiada” e programada que Pedro ainda mantém neste momento do filme.

A narrativa - assim como o diálogo - está centrada no desenvolvimento do personagem de Pedro e Alice tem pouca relevância para a cena. Apenas quando ela segura o relógio de bolso do protagonista e ele percebe que está atrasado é dada ao espectador uma referência palpável que torna perceptível a relação entre o nome da *garçonete* e a personagem literária que lhe serviu de inspiração.

5. Segue pela avenida, em passo apressado.

Mais uma vez, a câmara fixa antecipa as ações de Pedro e é ele que se aproxima da câmara alterando a abertura do plano conforme as ações.

Enquanto realizadora, acrescentei dois momentos à cena do guião. Pedro tem os atacadores desapertados. Caminha durante algum tempo. O sapato a incomodá-lo. Depois acaba por se dirigir a um local em que consegue pousar o pé e atá-los. A frustração do personagem, já atrasado, vai aumentando. E culmina quando Pedro embate num casal e tem de se desviar de um terceiro indivíduo para chegar ao local de trabalho.

A ideia surgiu cerca de um mês antes da rodagem, ao ler mais um poema de Bukowski, “*Shoelace*”. Nele o poeta escreveu:

“[...] it’s not the large things that/ send a man to the/ madhouse.
Death he’s ready for, or/ murder, incest, robbery, fire, flood.../ no,
it’s the continuing series of small tragedies/ that send a man to the/
madhouse.../ not the death of his love/ but a shoelace that snaps [...]”¹⁴

¹⁴ Bukowski, Charles (1982), “*Shoelace*”. Em: *Mocking Bird Wish Me Luck*. Edição original: 1972. Boston, EUA: Black Sparrow. Tradução da autora: “[...] não são as coisas grandes que/ mandam um homem para

Fizemos onze *takes* desta cena. A abertura do plano e número de transeuntes tornou-a muito difícil de filmar. Havia tanto em que focar a minha atenção no plano que não insisti tanto na direção do ator como deveria. A frustração inicial, no meio de toda a confusão na imagem, teria de ser mais exagerada para que fosse tão evidente como eu gostaria.

No final, após muito esforço da minha parte e do Vasco para coordenar as ações do ator e figurantes, acabei por escolher um *take* em que Pedro sai do enquadramento e volta a entrar. No momento de selecionar os brutos, achei interessante que o espectador o perdesse de vista, ao mesmo tempo que acrescenta a sensação de mais um obstáculo que Pedro contorna.

Durante a montagem quis dar uma oportunidade à ideia original, descrita no guião, de ter como banda sonora a música que toca no leitor de vinil na segunda cena. O resultado era uma cena agradável. Divertida. Senti que ao fazer isso neste momento do filme destruí o ritmo e evolução que pretendia na narrativa. E que qualquer dramatismo que adviesse da frustração do personagem, ademais em plano geral, desaparecia por completo.

Optei por sonorizar a ação com sons de rua que não tirassem a atenção de Pedro. Neste momento, o som que está no filme é o captado no *take*. Mas é provisório. Dentro do conceito da imaginação, o Paulo Lima sugeriu-me utilizar som desfasado da realidade, proveniente de elementos que não estão na imagem. E que não se ouvissem outros que estão presentes mas são menos interessantes.

Vou tentar dirigir a criatividade do Paulo no sentido desse falso som ambiente poder de alguma forma intensificar a frustração que quero presente na cena. Um crescendo sonoro, talvez ruído, que subtilmente construa ansiedade ou irritação no espectador.

6. A área espaçosa e o teto inclinado denunciam tratar-se de um sótão.

O primeiro plano desta cena foi pensado em continuidade com o final da cena anterior. Pedro saiu à esquerda e agora entra à direita. Os manequins em silhueta servem como mais um obstáculo entre ele e a câmara. Pedro acende a luz e vemos o manequim de Artur sentado à secretária.

O plano seguinte, um *amorcé* de Artur, informa o espectador sobre a segunda parte do imaginário de Pedro. Num primeiro momento, Pedro transforma uma divisão da casa num café. Aqui, quando no lugar do manequim se vê um homem recostar-se na cadeira para lhe responder, é perceptível de onde surgem as pessoas que povoam o seu universo.

Artur é a figura de autoridade a quem Pedro confia o controlo do seu equilíbrio mental. Quando Pedro se sente ceder, é Artur que o segura. É nesse contexto que surgem as repreensões que

o/ hospício. Para a morte ele está preparado ou/ homicídio, incesto, roubo, fogo, inundaçã.../ não, é a continua série de pequenas tragédias/ que manda um homem para o/ hospício.../ não é a morte de um amor/ mas um atacador que rebenta [...]"

vemos nesta cena. O diálogo funciona como destaque para uma alteração no comportamento de Pedro, “Nunca chegaste depois da hora”, e um esforço para não se desligar das obrigações.

Por fim, quando Artur se dirige ao pássaro, surge a primeira referência à ideia de perda e à forma de lidar com ela - “Anda lá, pá. Se não comes vais pelo caminho do teu irmão.” Em paralelo, a resposta de Pedro é a introdução à sua personalidade derrotista e ao pensamento niilista que o arrasta.

O pássaro azul que Artur alimenta, engaiolado junto da janela do sótão, é uma referência ao poema *Bluebird* (1992):

“There’s a bluebird in my heart that/ wants to get out/ but I’m too tough for him,/ I say, stay in there, I’m not going/ to let anybody see/ you. (...)”¹⁵

Representa o isolamento de Pedro. A pequena narrativa com o pássaro funciona como uma sinédoque da narrativa do filme e uma metáfora para o processo emocional de Pedro. Em continuidade com essa ideia, o pássaro que partilhava essa gaiola e que agora Artur refere como tendo morrido representa a família de Pedro e Artur apela ao sobrevivente azul que reaja e lute pela vida. Ideia a que Pedro ainda reage com ironia.



Imagem 27: *Still* do último plano da cena. Pedro coloca a cabeça de peixe enquanto Artur alimenta o pássaro. Imagem capturada pela autora, em setembro de 2016.

Neste momento inicial do filme, o protagonista identifica-se mais com um peixe e coloca uma cabeça de papel machê sobre os ombros no final da cena. Durante a escrita do guião, ao ler testemunhos de pacientes depressivos, um deles falava sobre sentir-se um peixe. Pedro ainda

¹⁵ Bukowski, Charles (2002), “Bluebird”. Em: *The Last Night of the Earth Poems*. Edição original: 1992. Nova Iorque, EUA: Ecco. Tradução da autora: “Há um pássaro azul no meu coração que/ quer sair/ mas eu sou muito duro com ele,/ eu digo, fica aí dentro, eu não vou/ deixar ninguém/ ver-te. (...)”.

não sente tem consciência de que quer voar. Está isolado do mundo, como se num aquário. Pertence a um espaço diferente e não consegue respirar fora de água.

A identificação de Pedro com um peixe no início da narrativa torna-se mais importante perto do final de filme.¹⁶

7. Através da persiana entreaberta.

Pedro observa pela janela uma senhora de idade, carregada de sacos, que atravessa de forma extremamente lenta uma distância muito curta, fazendo-a parecer enorme. Uma lentidão que é imagem do aquário de Pedro.

O meu objetivo foi o de que o caminho que esta mulher percorre com dificuldade e cansaço se identificasse com a caminhada interna de Pedro. O rapaz que passa de bicicleta desperta-lhe uma memória de infância, de velhos hábitos a céu aberto. E a consternação transmite-se na necessidade súbita de fechar a persiana.

Pedro sai de cena e deixa o espectador sozinho na quietude do espaço. Refugia-se. O processo que sucede nos momentos seguintes dá-se longe do olhar da câmara. O som terá de trabalhar a sonoplastia das ações nesse sentido: um descuido inicial produzido pelo *stress*, movimentos bruscos, silêncio que interrompe as ações, a recuperação na lenta mecanização de gestos que vão ficando mais suaves. E Pedro volta a entrar em plano.



Imagem 28: *Still* do último plano da cena. Imagem capturada pela autora, em setembro de 2016.

Dirige-se à estante, pega num livro e senta-se no chão a ler, como uma criança. O livro é de Lewis Carrol e dá destaque à referência que é Alice. Encosta a cabeça à poltrona como a um

¹⁶ Secções 26 e 32.

colo. É um momento de conforto e tranquilidade e Pedro sorri. Em grande plano, separado do espectador apenas pelas páginas de histórias infantis que segura nas mãos.

O corte feito antes de Pedro se sentar garante que, sem recorrer ao movimento de câmara, o enquadramento desce com ele. Desta forma o limite superior do plano está sempre rente à cabeça do protagonista.

8. Um manequim estragado, um caixote com vernizes e um envelope com dinheiro.

O primeiro plano, mais apertado, em que Pedro recolhe o correio, contém subtilmente duas informações. Primeiro, que Pedro é o único habitante do prédio. Segundo, que partilhava a casa com os avós maternos, de quem herdou o nome do meio. O nome dele está escrito com uma letra infantil, que simboliza o momento em que se mudou para aquela casa. Naquela pequena etiqueta, que a câmara foca por breves momentos, está a história completa da vida de Pedro.



Imagem 29: *Still* do primeiro plano. A etiqueta da caixa de correio. Imagem capturada pela autora, em setembro de 2016.

No segundo plano é visível o sistema que Pedro criou para receber coisas em casa sem contactar diretamente com ninguém. Através de uma corda, o protagonista pode abrir a porta a partir de um andar superior, sem ter de se confrontar com o exterior. Um sistema que vi em tempos num prédio antigo com vários andares e sem sistema elétrico na porta principal e que pedi à minha Diretora de Arte que reproduzisse.

Infelizmente, a cor e espessura da corda, e ainda para mais no cenário em que está inserida, dão-lhe menos destaque do que gostaria. É um pormenor subtil. Mas ainda assim está à disposição do olhar do espectador durante os três minutos de duração do plano e reforça a credibilidade da narrativa.

Enquanto Pedro sobe as escadas, o plano contra-picado intensifica a dificuldade da subida. E torna Pedro mais pequeno em relação ao seu objetivo. É uma imagem que pretende ser cansativa e algo frustrante e por isso foi filmada em plano sequência.

A interpretação do ator centrada no peso do objeto que carrega enquadra-se no mesmo objetivo. A expressão corporal foi trabalhada de forma a impedir o exagero dramático e aligeirar a situação através da comicidade dos gestos.

Este misto de emoções é um traço forte da Trilogia do Ser Humano de Roy Andersson, que desde o início do projeto foi uma referência. Esta cena é um dos exemplos mais concretos de como essa linguagem me influenciou e da forma como utilizei esse sentimento neste filme e na exploração visual da temática emocional.

9. Desce a mão debaixo do edredão.

Desde o início do desenvolvimento da narrativa e do protagonista que a sexualidade me pareceu relevante. Primeiro senti necessidade de pensá-la e depois, pela solidão e clausura, achei que o filme - e o espectador - precisava dela. Fazer compreender que Pedro não é um ser assexuado. Humanizá-lo.

Inicialmente, de acordo com o guião, esta cena estava alinhada após a cena 14. Surgia quando Pedro já tinha visto Sabrina, intercalada numa obsessão crescente. Surgia como imagem do desejo.

Terminado o visionamento da primeira versão do filme, o subtexto carnal da cena pareceu-me evidenciar-se e desagradou-me. Naquele momento da narrativa, esta cena falava-me de um homem com necessidades físicas em vez de emocionais.

A solução encontrada foi antecipar a cena para antes do aparecimento de Sabrina. O subtexto transforma-se em rotina. Sugere a necessidade de afeto físico mas não só: sublinha a solidão. De forma a tornar a cena mais emocional e menos languida, trabalhei na pós-produção os tempos e os silêncios: até se deitar, depois de se deitar, entre cada botão que desaperta. Tudo isto num plano em que Pedro se escondeu da câmara e se refugiou na sua privacidade.

Apenas no segundo plano é possível ao espectador observar a ação já começada. Ainda assim à distância, atrás das pernas da mesa de jantar - mais um obstáculo. E com a escuridão e quietude do momento garanto a subtileza pretendida.

10. Pedro repara em Sabrina.

No início da cena há apenas silêncio e escuridão. Estendi o início do primeiro plano de forma a tirar partido do ecrã negro e dar espaço emocional entre esta cena e a anterior. Um falso corte para negro. Uma pausa que permite ao espectador uma sensação de encerramento antes do primeiro ponto de viragem. Só depois o estore se abre para iluminar a ação.



Imagens 31 e 32: *Still* do final do primeiro plano, com Pedro fora de campo, e do plano apertado de peito, depois de Pedro ver Sabrina. Imagens capturadas pela autora, em setembro de 2016.

Nas cenas da primeira metade do filme, em que Pedro está mais resguardado do mundo, quis que os momentos de maior impacto para ele e consequente expressão emocional acontecessem longe do olhar do espectador: em planos mais abertos; fora de campo.

Com a câmara fixa na lista de tarefas, a profundidade de campo permite ver a ação de Pedro a ligar o gira-discos e a sala a iluminar-se à medida que vai abrindo as janelas. Quando o protagonista está do lado da sala de jantar, no entanto, a parede onde a lista está afixada transforma-se num obstáculo. Ouvimos Pedro abrir a persiana e correr o vidro. Depois silêncio. Quando a câmara chega junto de Pedro, ele já viu Sabrina. Está estático. Como se hipnotizado.

11. Pedro tem água a aquecer ao lume.

Na cena anterior Pedro viu uma mulher na rua, nesta cena ouvimos a voz de uma segunda mulher: Alice. Há um regresso à realidade de Pedro, longe do exterior.

Optei por filmar esta cena com um único plano fechado nas ações de Pedro. Desta forma, o diálogo e a imagem fornecem ao espectador informações diferentes. Os gestos de Pedro e a organização da cozinha são afirmações sobre a sua personalidade. O rosto fora de campo deixa o espectador mais uma vez sem acesso ao universo psicológico do protagonista. Precisamente num momento em que Pedro adapta uma atitude de reserva perante as perguntas e comentários de Alice. A chaleira sobrepõe-se ao plano como obstáculo. E a banalidade das ações permitem o máximo de atenção ao diálogo.

12. “Tens um pássaro morto na varanda.”

A personalidade de Alice estabelece-se aqui. A postura de menina, educada mas curiosa - como na literatura. E a figura de uma presença infantil na vida de Pedro.

Já sentada no chão, a mexer nos desenhos sobre a mesa, o céu marca presença na narrativa. No plano zenital - em que, num apontamento de realidade dentro da cena imaginada, as mãos de Pedro substituem as de Alice - conseguimos ver as pinturas em detalhe. O posicionamento da câmara permite que sejam vistas de cabeça para baixo, como nos sonhos do protagonista: os edifícios em cima, o céu enchendo a percentagem maior do ecrã.



Imagem 33: *Still* do plano zenital. As pinturas do céu e Pedro no lugar de Alice. Imagem capturada pela autora, em setembro de 2016.

No diálogo, Alice refere um local a que Pedro ainda não foi. O local em questão é o cemitério, mas não achei importante que isso fosse claro para o espectador. Fiz sempre questão que em nenhum momento do filme existisse a identificação clara de um motivo. A narrativa centra-se no presente do processo e não no passado que o causou. Pedro sabe do que Alice fala, não

precisa que ela lhe explique. E a pergunta dela apenas sobrevoa o problema: Pedro ainda não está preparado para se confrontar.

O diálogo que se ouve neste plano relembra a clausura de Pedro em relação ao exterior e sobrepõe-na às visões turbulentas que enchem o ecrã, relacionando-as.

No início da cena Alice refere a existência de um pássaro morto na varanda. O conceito da morte e a fobia do céu são os dois condutores desta cena, porque estão de certa forma interligados. No momento seguinte, Pedro está fixo na janela.

A ação de se recostar no sofá perante o comentário de Alice pretende ser uma expressão física do desinteresse crescente que tem sentido para com a vida que leva e a rotina a que se obriga.

Por fim, quando Alice segue o olhar de Pedro e fixa a janela, a câmara passa a estar no lugar dos vidros. Alice quebra a quarta parede. Pedro foca o olhar vazio num ponto distante. O posicionamento da câmara identifica o espectador com o exterior - do outro lado da lente como do vidro da janela. E Pedro evita-o. Como evita o céu e o contacto humano.

13. “Penélope.”

As janelas já estão abertas e Pedro passeia-se à sua frente. O relógio de bolso que consulta de quando a quando denuncia a espera. E sempre que se aproxima da câmara curva-se de forma gradual e subtil sob o limite superior do enquadramento.

Desde o início do filme que os enquadramentos são baixos e roubam o ar e a abertura dos espaços. Aqui, no avançar do declínio emocional de Pedro, quis explorar o conceito visual de o limite do enquadramento lhe roubar também a mobilidade. O peso sobre os ombros curvados torna-se mais evidente. Pedro movimenta-se como se caminhasse nos tuneis de uma gruta.

Quando ouve Sabrina sente uma energia súbita que o faz correr para a janela.

Já em grande plano, encosta a cabeça ao vidro, num desejo de contacto por Sabrina e pelo exterior. É o primeiro momento em que Sabrina surge como expiação do anseio de sair.

“Penélope” é a primeira das referências literárias ao romance. O nome de uma personagem que espera longos anos pelo homem que ama e que está longe dela, sem conseguir chegar-lhe.

O ator fez um total de 14 tentativas de pronúncia da palavra até conseguir encontrar este tom. Assertivo, com carinho mas sem desejo. Quase triste.

14. Pára, levanta a cabeça e fixa o céu: o cemitério

Optei por colocar o sonho no cemitério neste espaço do alinhamento ao invés do sonho previsto guião.

A proximidade permite uma mais fácil identificação com o diálogo que, uma cena antes, Pedro tem com Alice.

Ademais, desinteressou-me o excesso de dramatismo que podia advir de utilizar a imagem do cemitério perto do final. Apropriar-se-ia do sentimento de evolução emocional que paira nesse momento do filme e iria surgir como forma de progresso, dando à morte e ao local do sonho uma importância excessiva.

De forma a transformar esta cena num sonho sobre o céu, para onde os muros do cemitério são apenas o caminho - a interpretação que realmente serve a narrativa -, servi-me de *time remapping*.

O outro sonho¹⁷ foi filmado em 30fps¹⁸ e senti que a inexistência de alterações de velocidade fugiria à estética da estética que estabeleci. A câmara lenta, por outro lado, iria evidenciar o cemitério em vez do céu.

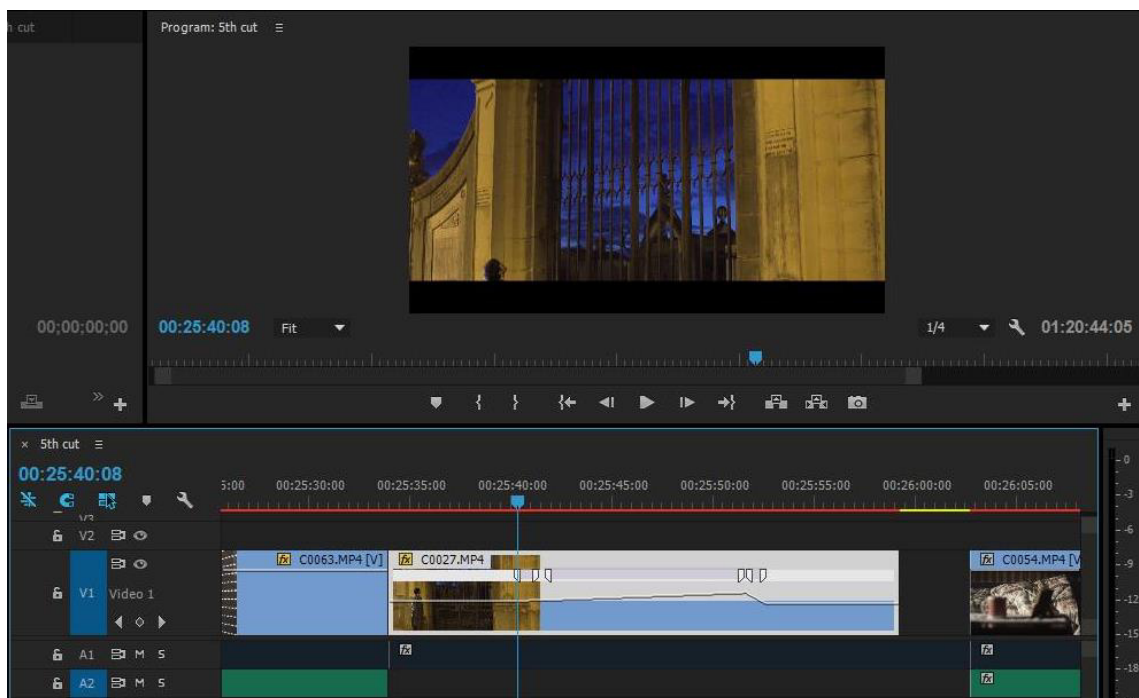


Imagem 34: *Timeline* da cena do cemitério, com as *keyframes* de *time remapping* visíveis. Imagem capturada pela autora em setembro de 2016.

A minha opção foi a de acelerar o movimento de câmara desde que Pedro sai de campo até desaparecer a cruz de ferro do portão. Depois a velocidade abranda rapidamente até a câmara ficar parada no céu. Interessa-me a velocidade crescente por causar uma sensação de queda e assim simular no espectador a fobia e pesadelos de Pedro.

O robe cinzento usado num exterior traz surrealismo à cena.

¹⁷ Secção 24.

¹⁸ 30 frames por segundo. O número de frames foram aumentados na câmara para facilitar o uso da câmara lenta em pós-produção, através da utilização dos frames extra.

15. Tenta levantar-se. Desiste.

Esta cena encerra a primeira parte do processo emocional de Pedro. Antes de perceber o efeito que Sabrina - a imagem do exterior - tem em si. Exploro pela última vez a angústia e peso que Pedro sente sobre si. Um peso que quis explorar fisicamente na realização.

O departamento de arte encheu o edredão que foi utilizado nesta cena com sacos de areia, tornando-o extremamente penoso de suportar. Assim, quando o ator se mexe por baixo do edredão, este não desliza e nunca se separa do corpo dele. O peso é real. A dificuldade é real. Aliado a uma rotação em pleno agosto em que o calor hiperboliza todos os esforços.

O Paulo Lima tem indicações para aumentar a percepção do peso nas desistências e na queda através do som em pós-produção.

O pijama de Pedro ajuda a equilibrar o dramatismo da cena e a interpretação do ator foi trabalhada no mesmo sentido. Conduzi-lhe as expressões, os movimentos e o tempo das ações com o objetivo de causar no espectador uma sensação de cansaço e, simultaneamente, de a cadência emocional da cena ter flutuações entre o drama e a comédia.

O tempo no final da cena com Pedro deitado fora de campo foi estendido na montagem com recurso a um *frame hold*. Com isso pretendo criar algum nível de expectativa por mais um esforço que nunca chega. Se do meu trabalho resultarem os frutos que desejo, a frustração do espectador aumenta. E o tempo de inação permite salientar a desistência.

16. Pelas frestas das janelas

Na última versão da montagem, insatisfeita com o salto que existia entre a cena imediatamente anterior e a seguinte, vi-me na necessidade de inserir neste espaço uma cena que permitisse uma ponte emocional e narrativa.

A solução que encontrei foi dividir uma outra cena em duas partes. A primeira dessas partes está descrita na secção 13, “Penélope”. Cortei o início dessa cena e coloquei-o aqui: Pedro à janela, expressão pesada, espera por Sabrina.

A correção de cor e o som terão de trabalhar esta cena de forma a diferenciá-la esteticamente daquela a que originalmente pertencia. Assim como da que se segue.

17. “Maria Eduarda. Estela. Daisy?”

Neste momento, a curiosidade e interesse de Pedro começa a transformar-se num projeto. Já não se trata de adivinhar o nome da rapariga que passa na rua, mas antes de escolher aquele que melhor se adequa. O improviso do ator, “Bom-dia, Daisy”, surgiu nesse seguimento.

Os nomes são todos de personagens femininas de romances literários que, a dado momento das histórias que integram, deixam o protagonista magoado ou desamparado na ilusão que criaram delas. Além de referências a obras que serviram de inspiração ao filme, é uma forma de previsão da narrativa.

Pedro fala em voz alta e otimista. A maçã lançada ao ar que entra e sai de plano acrescenta-lhe um tom relaxado. A voracidade com que a trinca e a mastiga realça em Pedro uma assertividade que até aqui estava oculta sob a expressão pesada de todos os dias e acaba por sublinhar a cena com um apontamento de comicidade.

É o primeiro momento de leve abertura emocional e o plano está fechado no peito de Pedro. O rosto frontal à câmara, exposto. E a nuca encostada à lista de tarefas por cumprir denuncia o desapego pela rotina e responsabilidade.

18. Oh, Carol!

Este é o maior momento de ternura dentro da solidão de Pedro. Explora-lhe a qualidade romântica e a necessidade de afeto. E surge de um crescendo de abertura e otimismo que o encoraja a agir.

A cena foi completamente improvisada e embora nutra por ela um carinho especial, percebi que prejudicava o ritmo do filme e a linha narrativa se a utilizasse na íntegra.

19. A persiana um pouco levantada.

O plano pormenor do livro cujas páginas balançam com o vento denuncia a janela aberta. O livro é uma compilação de poemas de Fernando Pessoa, “O Rosto e as Máscaras”. Pessoa, em particular a “Tabacaria” de Álvaro de Campos, foi uma das minhas influências na escrita do filme. O título - que surge discretamente na imagem - é apropriado à narrativa.

Pedro entra em plano com uma caixa de cartão que abre e coloca no sofá. A ação foi acrescentada para dar destaque à presença da caixa e à relação desta com a ação.

Alice refere a Pedro a existência de um pássaro morto na sua varanda oito cenas antes. O cadáver é um elemento perturbador que está presente durante o tempo todo mas é ignorado por Pedro. Uma metáfora para um acontecimento do passado.

Neste momento da narrativa, Pedro dispõe-se a pensar sobre os problemas e a lidar com as questões que o incomodam. É um momento decisivo e de coragem. Pedro encontra dificuldades e persiste. Até recolher o pássaro.

A interpretação flutua mais uma vez entre a frustração e a comicidade, que está nas entrelinhas do exagero da expressão corporal.

A câmara, como quando Alice encontra o pássaro morto, está no lugar da janela. E mais uma vez, em equilíbrio com o último plano da cena a que a presente remete, Pedro evita a câmara. Sendo aliás obrigado a contorná-la para conseguir chegar ao seu objetivo. O enquadramento foi definido com a preciosa ajuda do meu Diretor de Fotografia.

20. Muda de posição. Várias vezes.

O plano de pormenor inicial não estava na planificação. Foi acrescentado, tal como a ação com a caixa na cena anterior, para sublinhar a função do objeto na narrativa e garantir que o espectador, onze cenas mais tarde, compreende o que está fechado dentro dela. O Paulo Lima reforçou essa consciência com a opção criativa de colocar um micro no interior da caixa. Uma estética sonora que me agradou particularmente.

As pausas na escrita, posicionamento das mãos e da caneta e a forma como Pedro acrescenta a palavra “obrigado” no final, surgiram do trabalho de direção do ator. O Igor fez algumas tentativas para descobrirmos o que melhor funcionava na câmara como expressão da personalidade do protagonista e da satisfação do momento.



Imagem 35: *Still* do plano de pormenor. A mão de Pedro para enquanto o personagem contempla a mensagem que escreveu com satisfação. Imagem capturada pela autora, em setembro de 2016.

No plano seguinte a linguagem corporal foi desenvolvida em continuidade.

Pedro deita-se e tenta adormecer, mas este foi apenas um passo do processo. Pedro ainda não consegue dormir.

Filmei a ação de três ângulos diferentes para dar relevo às várias tentativas e intensificar a frustração da insónia em planos mais fechados. Os dois últimos planos são necessários também pela simbologia da câmara. No plano zenital, Pedro olha para cima mas, à semelhança do que acontece em cenas anteriores, evita a câmara. No plano seguinte, quando abre os olhos, já decidido do que vai fazer nessa noite, Pedro fixa finalmente a câmara e quebra a quarta parede.

21. “Sorte a tua.”

Após Pedro quebrar a quarta parede, surge o primeiro campo e contracampo com recurso a planos subjetivos. O progresso de Pedro fixa-se na linguagem do filme.

Logo depois, Pedro levanta-se e dirige-se à mesa de costura. A câmara segue-o. É o primeiro movimento de câmara numa cena interior. Os restantes deram-se em planos subjetivos de observação da rua e durante um pesadelo do protagonista. Este movimento é fruto do progresso emocional que está a acontecer e que Sabrina - a ser construída durante a cena - virá firmar.

Aqui a câmara ainda prevê o movimento do personagem. É estável, ensaiada, cronometrada com os passos de Pedro. Ele no centro do enquadramento, a câmara sabe exatamente onde parar.

O diálogo que se segue reafirma a vontade que Pedro tem de mudar, ainda submersa em confusão e insegurança. Percebi na planificação o interesse do som da máquina de costura - necessária à narrativa - e utilizei-o no filme para enterrar as palavras. O *taca-taca* constante da cena, interrompido por breves momentos de afirmação ou comoção inesperada, tornou-se numa metáfora para insegurança e um universo psicológico turbulento.

A personagem de Artur ganha profundidade na cena, demonstrando admiração, respeito e carinho por Pedro. Assume o lugar de uma figura paternal e serve de apoio ao protagonista.

No final, à semelhança da primeira cena no sótão, Artur alimenta a ave. Desta vez, no lugar da cabeça de peixe, a câmara enquadra a cabeça de Pedro dentro da gaiola. O personagem identifica-se já com o pássaro engaiolado. E diz a Artur que o solte.

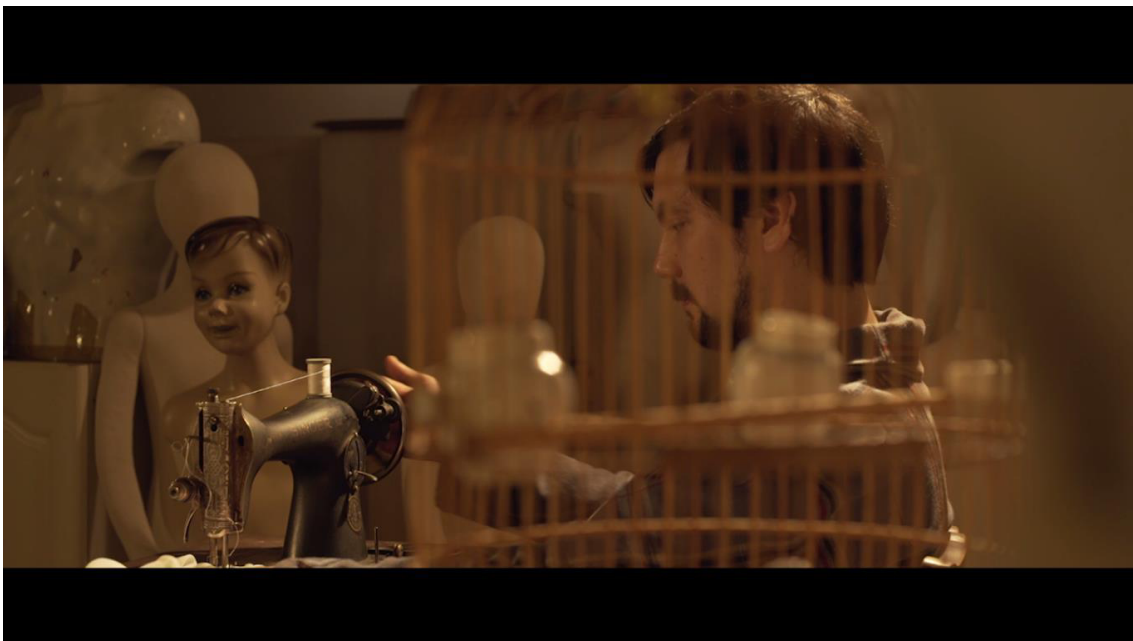


Imagem 36: *Still* do último plano da cena. A cabeça de Pedro enquadrada pelos limites da gaiola. Imagem capturada pela autora, em setembro de 2016.

22. “Não. Sabrina.”

O som é particularmente importante aqui. É a chuva e restantes sons ambiente que permitem identificar o papel da imaginação de Pedro na cena. E é função do som transportar o espectador

para um imaginário que a imagem contraria. Como o é da água que cai no ombro de Pedro ou dos cabelos que ficam molhados quando os personagens saem do telheiro que os protege.

Procurei encontrar um equilíbrio entre a imaginação e a realidade. Utilizei o vitral de forma a dar o colorido das luzes de rua de uma zona comercial, tendo como referência o trabalho de Christopher Doyle na filmografia de Wong Kar Wai. Servi-me da estética para criar um momento que queria idílico. Caloroso.

O diálogo foi desenvolvido para permitir a Pedro construir a personagem de Sabrina. Nome que surge inesperado, como um primeiro sinal da força que a rapariga tem sobre o inconsciente do protagonista.

Trabalhei os silêncios com olhares. Dei como referência aos atores uma cena do filme *Before Sunrise* (1995), de Richard Linklater. É uma homenagem pessoal. E uma opção de linguagem que funciona em contraste com a cena da discussão¹⁹ e a torna mais interessante.

23. Há estrelas fluorescentes pelas paredes e teto.

A cena começa em sombra. O perfil de Sabrina recortado a negro na parede branca. Na primeira cena no sótão, vemos um manequim sentado na secretária quando Pedro acende a luz. Aqui, quando Pedro acende a luz fora de campo, o perfil de boneca revela um rosto humano.

À medida que Sabrina avança a câmara segue-a. Sabrina, enquadrada à direita, arrasta o plano atrás de si. Ao contrário dos movimentos cronometrados das cenas anteriores, aqui é ela que controla a imagem. A personagem feminina vem alterar a previsibilidade da vida de Pedro.

À medida que avança, Sabrina passeia a mão pelos adereços. Uma imagem que me apaixonou em *The Dreamers* (2003), de Bernardo Bertolucci, e que é por sua vez uma referência a *Queen Christina* (1933), de Rouben Mamoulian. O olhar observador de Sabrina transporta Pedro a uma reavistagem da sua infância.

Pedro prepara a cama para deitar a manequim. Despedem-se e ele apaga a luz. Sabrina fica iluminada em contraluz pelo candeeiro de mesa. De novo em silhueta, como no início da cena. Quando o apaga, as estrelas coladas nas paredes ganham brilho. Uma imagem que será trabalhada na pós-produção para que seja mais evidente.

¹⁹ Secção 33.



Imagem 37: *Still* do último plano da cena. Sabrina de novo em silhueta. Imagem capturada pela autora, em setembro de 2016.

Embora seja o quarto da infância de Pedro, é a primeira vez que surge no filme. E com ele as estrelas. Narrativamente, é Sabrina que traz o céu com ela.

24. Pára, levanta a cabeça e fixa o céu.

Este é o segundo e último sonho de Pedro. O único que estava previsto na planificação e o primeiro a ser filmado.

O guarda-roupa foi decidido entre mim e a Leticia e permite ao espectador identificar mais facilmente a cena como surreal. Foi em continuidade com esta opção que foi decidido o guarda-roupa do primeiro sonho²⁰ do alinhamento.

Do lado esquerdo, o sinal luminoso intermitente perturba a quietude da rua. Um elemento em que reparei na noite da filmagem e me interessou. O Pedro Bessa posicionou a câmara de forma a enquadrá-lo.

A encenação foi pensada de acordo com a evolução dramática da cena. Pedro começa por caminhar devagar, em plano geral, e acelera na direção da câmara à medida que o pânico aumenta. Pára, enquadrado num plano apertado de peito, estancado pelo medo, e olha o céu. Um *tilt* acompanha o movimento da cabeça e continua até ao céu, à semelhança do primeiro sonho.

A grande diferença desta cena é que foi filmada a 30fps. Desde o início do projeto eu pensei que gostaria de utilizar a câmara excessivamente lenta numa representação da disfunção alotípica²¹. Optei por utilizar esse recurso num sonho por sentir que era o momento do filme

²⁰ Secção 14, “Pára, levanta a cabeça e fixa o céu: o cemitério.”

²¹ Sensação de desfasamento temporal que pode ser sintomática de depressão ou ansiedade

mais propício a essa linguagem. Tem ainda a vantagem de sublinhar a expressão de pânico e acrescentar tensão à cena.

É de referir que pretendo que o som não seja realista. As sugestões descritas no guião foram esquecidas e entreguei essa opção criativa ao Diretor de Som. Num dos *takes* da rodagem da cena passou um avião. O Paulo acha que pode ser um som interessante por acrescentar tensão e pelo poder simbólico em relação ao céu. É uma questão que terá de ser ainda testada e discutida numa fase posterior da pós-produção.

25. "País dos Ursos"

A revisitação da infância de Pedro, interrompida por um pesadelo que serve de conexão entre as cenas, regressa aqui. Sabrina e Pedro estão no quarto dele, debaixo do seu esconderijo infantil e falam de memórias.

As interpretações durante o diálogo vagueiam entre nostalgia, doçura e dor. Sabrina é particularmente encantadora e faz Pedro sentir-se confortável. Ganha a confiança dele. Fá-lo sentir-se seguro. E durante o diálogo faz-lhe um curativo. Metáfora para a função que a sua personagem ocupa na vida de Pedro neste momento. O facto de lhe fazer uma pintura a eosina remete ainda para a avó de Pedro e para esse carinho que só recebeu dela.

Quando Pedro olha para o braço e repara no desenho de Sabrina, vê uma paisagem que ganha vida. As árvores agitam-se. Ouvir-se-á o som do vento, das ruas. E depois dos pássaros que se afastam da cidade e esvoaçam pelos céus. Sabrina oferece a Pedro uma visão bonita do exterior e do céu. Oferece-lhe a imagem da liberdade.

Ao esconderijo onde se passa a cena, Pedro chamou "País dos Ursos". Sabrina refere-o na última deixa. A homenagem é à infância do meu irmão que, já na rodagem, me explicou que a mesa onde se escondia em criança era apenas, na sua imaginação, o transporte que usava até esse país dos ursos. Esses ursos eram peluches.

Recentemente, já durante a pós-produção do filme, vi *Grizzly Man* (2005), do Werner Herzog. E apercebi-me que esta minha homenagem - que surge no filme sem contexto ou explicação - pode soar como uma referência a esse documentário e a Timothy Treadwell²².

Treadwell viveu várias temporadas sozinho com os ursos-pardos do Alasca, até onde se deslocava de avião. Tinha disfunções emocionais, comportamentos e uma visão do mundo que lembram os de uma criança e Herzog refere a singularidade do seu universo pessoal. As semelhanças são várias e parecem-me evidentes. Este "País dos Ursos" podia bem ser o refúgio de Treadwell. Para dizer a verdade, tenho pena de não ter visto o filme mais cedo no processo criativo: ter-lhe-ia feito uma referência mais evidente.

²² Um ativista americano que durante doze anos se dedicou a proteger os ursos-pardos e que é o foco principal do documentário *Grizzly Man* (2005).

26. Sobre esta, um peixe grande e negro.

No início do filme, Pedro coloca sobre os ombros uma cabeça de peixe em papel machê. A presente cena surge quando o protagonista está lentamente a libertar-se e confrontar as emoções.

Decidi utilizar uma tarefa doméstica básica e carrega-la de simbolismo.

Optei por um plano zenital para que o peixe estivesse em exposição no ecrã. O único elemento da imagem. No ângulo em que mais impacto tem ver a cabeça separar-se do corpo. E também aquele que é mais ilustrativo e menos realista, enaltecendo o poder da ação em relação à violência visual.

Inserido nesta altura do alinhamento, este *take* mais agressivo da cena pretende ser um símbolo do esforço de Pedro e do momento do processo em que se encontra. E funciona em diálogo com as cenas que intercala.

27. “Sonhei com o céu.”

O enquadramento inicial é igual ao de cenas anteriores. Num movimento extremamente subtil, a câmara avança para lá das paredes estruturais da sala. Deixa Pedro exposto e vulnerável, de costas para o espectador.

É Sabrina quem abre as janelas da sala. Foi o Igor que ensinou a atriz como fazê-lo e pedi-lhe que o fizesse da forma mais idêntica possível. Sabrina é uma criação de Pedro e neste momento do filme ainda age exatamente como ele. Apesar de ter sonhado com o céu - e é importante que o refere com doçura - Sabrina abre as persianas com o mesmo cuidado de Pedro e pelo limite estabelecido.

28. Pedro tenta descolar uma mas acaba por desistir.

O enquadramento inicial da cena dá espaço à parede estrelada acima de Pedro. O personagem olha-a de forma pensativa, tenta descolar uma estrela, mas acaba por desistir. Está a deixar de resistir ao céu que vai ficando mais presente no filme.

Embora no primeiro plano vejamos Pedro olhar para o lado esquerdo do enquadramento, apenas no segundo identifico Sabrina como o objeto desse olhar e estabeleço o posicionamento dos personagens no quarto: Sabrina na cama; Pedro no chão. Este segundo enquadramento permite ver os dois personagens deitados e estabelece para o espectador os limites da relação.

Enquanto Sabrina dorme, virada para a câmara, Pedro mantém-se de barriga para cima e olhos abertos, ainda sem conseguir adormecer.

29. Alice tira dois cafés e pousa um à frente de Pedro.

O café está calmo, o balcão está quase vazio. A luz está diferente. Pedro começa a dedicar-se menos à imaginação enquanto se aproxima da aceitação da realidade. Sente saudade desse

lugar imaginário que já pouco frequenta e que se prepara para deixar. Fala com nostalgia na voz.

Diferente da primeira cena do café, os rostos dos personagens são bem visíveis durante o diálogo.

No início, Alice está em primeiro plano e Pedro vê-se forçado a olhar na direção da câmara para falar com ela, dando ao espectador acesso à sua cara, corpo e expressão. Alice afasta-se da câmara e dirige-se à máquina do café. Só depois a câmara percorre o balcão até enquadrar Pedro. Os movimentos estão descoordenados.

Terminado o movimento de câmara, Pedro fica em *amorcé* e Alice aproxima-se e fica de frente para ele e para o espectador.

Por fim, no segundo plano os personagens estão frente a frente e ambos de perfil, o enquadramento fechado neles. É o momento mais importante da cena. Se no início do filme Pedro recua e reage mal perante a mão que Alice estende para o seu bolso, aqui ela espera e é Pedro que se aproxima. Há carinho e vulnerabilidade. É a restituição da capacidade de confiança no outro.

30. “Era bonita, a tua mãe.”

O inconsciente de Pedro adquire gradualmente poder sobre o consciente. E embora o protagonista mantenha as suas regras, Sabrina ganha independência. Aos poucos, a personagem que é a expiação da sua vontade interior dá espaço ao exterior e ao céu.

Após abrir a janela, Sabrina desloca-se até a sala de estar. A câmara segue-a, mas mais uma vez os movimentos não estão coordenados. Ela avança antes, vai mais depressa que a câmara e quando para, para antes. Quando vai até ao sofá, a câmara só avança depois dela. O movimento não é fluído, não é programado.

Em termos de interpretação fiz algumas experiências com a Inês Mingote de modo a perceber o que funcionava melhor na imagem e na interação entre ambos. Pedi à Inês que se tornasse incomodativa. Eu tinha apenas decidido que queria que ela se coçasse. Esse gesto tão feio e pouco feminino, tão agressivo e tão natural. Foi a atriz que me ajudou a descobrir a ação.

É um momento em que Sabrina, ao adquirir poder sobre a vontade de Pedro, se torna também mais real e humana. A mulher perfeita que Pedro imaginou e quis construir tem defeitos. Não gosta de ler. Não suporta a quietude com que o protagonista se conforta. Sabrina gosta do exterior de onde foi roubada. Sente-se aborrecida, presa. E a ilusão do amor dissolve-se com o desenvolvimento da percepção do outro.

31. Pedro dorme.

É a primeira vez no filme que se vê Pedro dormir, apesar do número considerável de cenas em que surge deitado. Duas cenas antes Alice pergunta-lhe se tem dormido e serve-lhe dois cafés.

Aqui, por fim, Pedro dorme. Deixou de ter pesadelos com o céu. Deixou de ter insónias. Aproxima-se o fim do processo emocional do protagonista.

Na cama ao lado, Sabrina vira-se para o outro lado. Esta ação anuncia de duas formas o ponto de viragem que se aproxima na narrativa. A almofada azul coberta de nuvens que sempre esteve discretamente naquela cama surge agora em evidência. E ao virar as costas a Pedro sugere a quebra da relação.

32. Sobre esta, um peixe grande e negro: *take dois*

Em continuidade com a cena imediatamente anterior, o corte da cabeça do peixe vem fechar o ciclo da libertação emocional de Pedro e introduzir o derradeiro confronto interior. O peixe - com que se identifica na cena inicial no sótão - fica por fim sem cabeça. Em três golpes limpos.

33. A mesa está posta para jantar.

Como já previamente referido neste relatório, esta cena foi extremamente complicada de escrever, de filmar e de montar. Mas mais do que por questões técnicas, foi-o pelo esforço que exigiu descobrir o último confronto emocional de Pedro. Perceber de que forma fazer Pedro rebentar e avançar, quando o dramatismo destoava tanto e teria um impacto tão perigoso na progressão da narrativa.

Quando Pedro conhece Sabrina, há um momento de silêncio. Nesta cena o silêncio regressa à interação deles mas com um objetivo diferente. Se na cena em que junto ao elevador o silêncio é fruto do nervosismo e os olhares são movidos pela atração; nesta cena o silêncio é um problema de comunicação e os olhares revelam decepção e desconforto.

O silêncio tem a capacidade de fazer sentir o tempo passar. Quanto maior o silêncio, mais vincado se torna o tempo. E esta cena permite isso mesmo: dar tempo aos personagens e à relação. Tempo que não foi visto em ecrã, cenas que não estão no filme. Quis encaixotar tudo ali, num campo e contra-campo de silêncio.

É isto que permite construir a tensão em Pedro. Filmar a insatisfação e o desinteresse. A ideia errada do amor presente no descontentamento que sente em vez de numa grande e súbita desilusão. E apenas um pequeno diálogo que permite a Sabrina tocar nos pontos fracos de Pedro e fazê-lo querer parar.

No início da cena, Pedro está à janela. Contempla o exterior porque lhe interessa mais do que o universo que criou dentro de casa; do que Sabrina, para quem está de costas viradas. No início da cena, Pedro já sabe o que quer, mas precisa de se libertar.

No momento em que Sabrina lhe diz “Se te tivesse conhecido” não só é um ataque às reservas emocionais de Pedro como uma lembrança de que a mulher que está à sua frente é apenas uma ilusão. A verdadeira Sabrina que Pedro desejou ter nunca o conheceu.

Ao longo da cena, o centro de gravidade dos planos vai subindo. O tecto surge no enquadramento. O espaço negativo vai crescendo.

No último plano, Pedro afasta-se para se deixar cair na poltrona. E o espaço negativo do plano atinge o pico na cena. Pedro torna-se pequeno perante o espaço acima dele. Emocionalmente destruído, a cabeça inclinada para trás e os braços pousados ao lado do corpo, tem a linguagem corporal de um homem desfeito e simultaneamente recetivo ao espaço aberto acima dele.

34. Apenas o nariz e a boca de fora.

Vemos Pedro fumar pela primeira vez. Um gesto subtil que assume a sua identidade.

De todas as vezes que existiu no filme algum tipo de contacto com o exterior, a câmara esteve do lado de dentro das paredes. Quando Alice espreita para a varanda ou Pedro decide recolher o cadáver do pássaro, o espectador está do lado de dentro, com o protagonista. A sensação de clausura nunca desaparece, Pedro rodeou-se de uma muralha e o exterior tornou-se intangível.

Nesta cena, a câmara está pela primeira vez do lado de fora. O espectador observa Pedro no seu mundo, mais de metade do rosto exposto ao ar da noite. Desaperta a camisa, liberta-se, relaxa. Num esforço de transmitir o final do processo psicológico de Pedro, a linguagem cinematográfica altera-se para que o sentimento de fobia e reclusão que domina o filme seja enfim substituído por tranquilidade e abertura.



Imagem 38: *Still* da cena 34. A câmara do lado de fora da casa. Apenas os olhos de Pedro protegidos pela persiana. Imagem capturada pela autora, em setembro de 2016.

35. Dirige-se à cama e deita-se ao lado dela.

É a primeira vez que vemos Pedro deitar-se ao lado de Sabrina - um progresso da relação que aconteceu longe do olhar do espectador. Pela primeira vez também, vê-se a cabeça de Pedro sobre a almofada de nuvens. Em paz com o céu. E em paz consigo mesmo.

Ao pedir desculpa a Sabrina, Pedro encontra a serenidade que procurava. Pede-lhe desculpa pelos seus comportamentos recentes e por ter desistido dela. Desculpa-se porque a vai deixar, porque lhe está a tirar a vida que criou para ela. E perdoa-se a si próprio, por todos os erros e arrependimentos que lhe pesaram sobre os ombros durante anos.

36. Fecha o vidro da janela e corre escadas acima.

Quebra. Esta é uma cena de quebra. Uma alteração drástica na narrativa que precisava de ter impacto estético.

A luz contrasta no filme. Branca, pálida. Um plano geral invadido de luz natural das janelas abertas. A lente grande angular carrega a estranheza na deformação do cenário. Um momento de vertigem e de náusea que quis tornar visual, no momento em que Pedro é confrontado com o seu maior medo.

O espaço negativo é tão grande que se torna também ele personagem neste momento da ação. Pedro, encolhido, oprimido pela dimensão do espaço vazio torna-se mais pequeno e mais insignificante à medida que entra na sala. Enquadrado no quadrante inferior da composição, o corpo fica cortado pelo limite do plano e dá espaço ao tecto.

Uma opção da cinematografia de *Mr. Robot* (2015-2016) que causa estranheza no espectador. Um desconforto que é fruto também do contraste com a usual regra dos terços: o esquema de proporção que começou a ser discutido no final do século XVIII (John Thomas Smith: 1797, 16) e se popularizou no cinema.

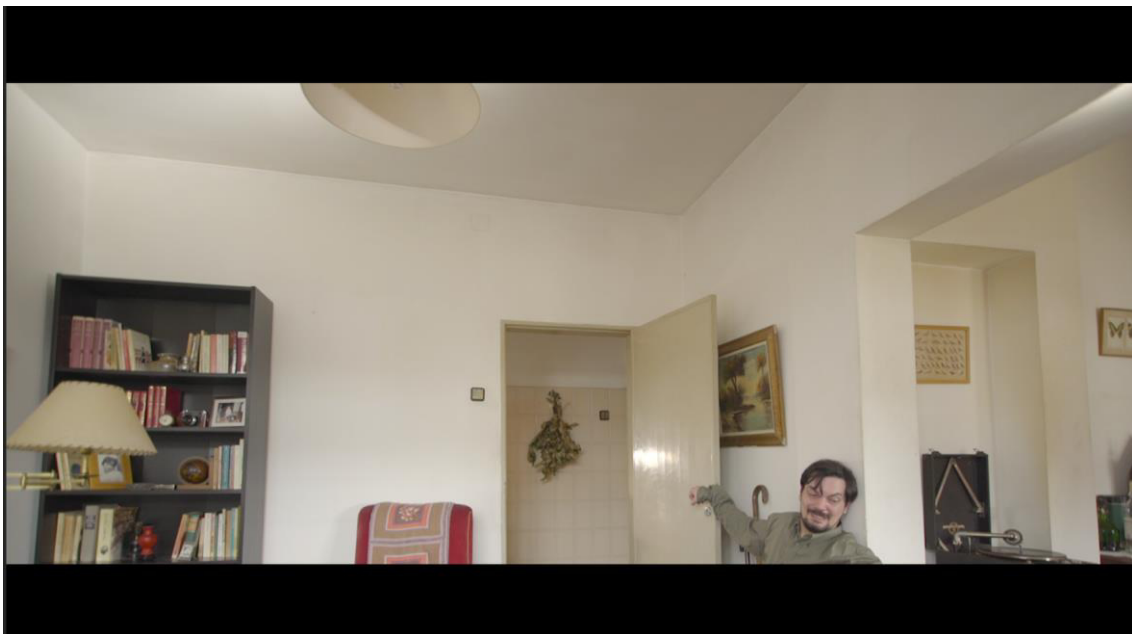


Imagem 39: *Still* do plano geral. Pedro no canto inferior do enquadramento. A luminosidade e o espaço negativo do plano. Imagem capturada pela autora, em setembro de 2016.

A comicidade de um homem adulto que se arrasta por uma sala vazia e calma para fechar uma janela seria sublinhada por um plano geral, mas é contrariada pelo poder dramático de um plano fechado no protagonista (Zhou: 2016). Assim como pelo movimento de câmara rápido e

sinuoso que o segue. A opção de realização transforma esta quase numa cena de ação, o que julgo muito apropriado para aquele que é o momento heroico do protagonista.

O plano sequência em *travelling* foi filmado com o *gimbal* do Diretor de Fotografia. Um excelente trabalho de coordenação de toda a equipa para o conseguir. Um prazer imenso descobrir como melhorar a cada *take* para obter o resultado final.

Embora tenha filmado um *insert* da janela aberta por precaução, optei por não o utilizar. Preferi focar Pedro e ver a fonte do seu pânico apenas quando a alcança.

Ao fundo ouve-se a música das cenas iniciais da rotina de Pedro. O tom alegre volta a surgir em contraste com a ação. E será futuramente abafado pelos sons da cidade que invadem a sala. Um trabalho a ser desenvolvido pelo Paulo Lima na pós-produção e que surge no seguimento do ruído como metáfora para a turbulência emocional do protagonista - referido na primeira secção da segunda parte deste relatório.

A cena termina com a calma do enquadramento vazio, quieto e silencioso. Apenas o cortinado balança levemente.

37. Caminha devagar, desnorteado.

Decidi gerir a sequência final do filme, iniciada na cena imediatamente anterior, de forma a ter um ritmo ondulante. Imprevisível como o momento. Emocionalmente inconstante. Com espaço para pânico, medo, discernimento e aceitação. E trabalhei esse ritmo desde a planificação.

Pedro caminha tudo menos devagar. Pelo contrário, move-se em passo acelerado, quase corre. A câmara, essa sim, avança estável e lenta. Desfasada da ação de Pedro. Perde-o e volta a encontrá-lo. O intuito da minha opção foi reforçar o desnorteamento do protagonista, fazendo o espectador senti-lo também. Simultaneamente é a primeira vez que o próprio Pedro se desprende da câmara. É um momento de independência. De imposição da vontade sobre os medos.

A aproximação progressiva do fundo do corredor permitiu-me acrescentar tensão à cena.

38. É uma cozinha pequena, antiga e a área está separada por um balcão.

Corto de uma cena com um plano em movimento para outra que se resume a um plano geral e estático. Pedro quase não se mexe. Não se afasta da porta. Atrás do balcão está a manequim de Alice, fardada.

É uma imagem que consegue ter impacto sem qualquer artifício. É a realidade do café que Pedro frequentou ao longo do filme: frio, quieto, pequeno, vazio. E a figura artificial que, ao contrário do que acontece com Artur e Sabrina, o espectador só tinha conhecido com a vida da personagem de Alice.

Pedro absorve a informação e processa as emoções.

39. Desnorteado: cena B

No guião existia apenas uma cena na sequência final em que Pedro se deslocava entre as divisões da casa, no corredor. Na planificação optei por fazer duas.

Nunca antes no filme vemos Pedro subir as escadas interiores para o sótão. Portanto, primeiro que tudo, pareceu-me importante localizar o espaço na geografia da casa. Fornecer ao espectador informação para perceber completamente a cena do início do filme na avenida.

Em segundo lugar, esta cena serve o ritmo da sequência. Intercala a estaticidade da cena anterior e do início da próxima com uma cena muito curta, um único plano com mais um *travelling*, em que Pedro sobe as escadas a correr.

40. A gaiola está aberta e vazia.

Quando Pedro entra no sótão já espera encontrar um manequim. Já deixou de reagir às janelas abertas e destapadas. Por compreender isso, que tinha de ser um processo gradual ao longo da sequência, retirei a deixa em que Pedro se dirige a Artur. Este é um momento de aceitação.

O manequim cai ao chão e a interação de Pedro com ele é lenta e melancólica. Introspectiva. Quando se levanta para ir buscar o casaco tem uma ideia na cabeça que ainda está trémula.

O Igor queria tocar na gaiola antes de se afastar. Mas a cinema é mais subtil que o teatro. A câmara amplia olhares e emoções. E por isso pedi-lhe que apenas a fixasse. Assim, o pássaro libertado torna-se numa forma de encorajamento que lhe dá o último impulso que precisa. E nesse momento Pedro caminha com passos decisivos.

É uma cena silenciosa que vive da interpretação do ator para conseguir construir os últimos degraus emocionais do filme.

Pedro desce dois lances de escadas até à porta da rua. Pedi ao ator que descesse o primeiro lance com convicção, assim como metade do segundo. Apenas nos últimos degraus a aproximação do momento decisivo faz Pedro abrandar o passo: preparar-se.

É nesse momento que o movimento de câmara se inicia em direção à janela. Quando Pedro abre a porta, o microfone que o Paulo Lima colocou no fundo das escadas permite-nos ouvir os sons do exterior, os pássaros a chilrear. E apenas quando a câmara atravessa a janela, ouvimos a porta bater. Por fim, o plano contrapica para enquadrar o céu azul e acolhedor.

Numa última nota, quero apenas referir que falta acrescentar em pós-produção o pássaro azul que passa lá fora durante o *travelling* e a música definitiva, já referida na primeira parte deste relatório.²³

²³ Subsecção 3.4.

Here comes the sun

Passado um ano de trabalho intensivo; com dias melhores e menos bons; depois de pensar que tinha de desistir ao ver todas as portas e janelas fechadas, trancadas e acorrentadas a cadeado, cheguei ao fim. E reservo-me o direito de me apoderar da música que entreguei ao meu protagonista para o final da sua própria empreitada para designar a conclusão deste documento.

O filme que entrego para avaliação não é, infelizmente, aquele que prometi: está inacabado. E em nenhum instante da apresentação do projeto julguei possível não conseguir cumprir o prazo académico. No entanto, e ao mesmo tempo que esse facto me deixa desiludida, encontro enorme satisfação em saber que este filme tem o potencial necessário para, quando concluído, atingir aos meus objetivos.

Em termos pessoais e profissionais este foi um ano de crescimento. Descobri que sou realizadora. Que sou argumentista. Digo isto porque em nenhum momento da rodagem d'*O Céu não chega aos Peixes* - ou em qualquer altura da pré ou pós-produção - me senti fora do meu meio. E a minha extraordinária equipa técnica não duvidou de mim um minuto.

Concluo, dizendo que a sensação mais grandiosa de terminar um filme, percebo agora, não é o resultado final. É assistir à transformação de um objetivo individual num projeto de equipa. Em todos os filmes que fiz antes, e por muito que me dissessem o contrário, sempre senti que estava a trabalhar por outra pessoa; que no fundo a obra era do realizador. E é absolutamente extraordinário chegar ao outro lado e sentir tanto apoio, tanto investimento de todos os criativos, que se torna impreterível dizer que este filme é nosso.

Referências

a) Filmografia

Alice in Wonderland (1951), Clyde Geronimi, Wilfred Jackson e Hamilton Luske (Reino-Unido)

Tokyo Story (1953) de Yosijiru Ozu (Japão)

Solaris (1972) de Tarkovsky (Rússia)

Manhattan (1979) de Woody Allen (EUA)

Delicatessen (1991) de Jean-Pierre Jeunet (França)

Trois couleurs: Bleu (1993) de Krzystof Kieslowski (França)

Before Sunrise (1995) de Richard Linkater (EUA/Áustria)

Bottle Rocket (1996) de Wes Anderson (EUA)

Good Will Hunting (1997) de Gus Van Sant (EUA)

Rushmore (1998) de Wes Anderson (EUA)

In the Mood for Love (2000) de Wong Kar Wai (China)

Songs of the Second Floor (2000) de Roy Andersson (Suécia/Noruega/Dinamarca)

Le Fabuleux Destin d'Amélie Poulain (2001) de Jean-Pierre Jeunet (França)

The Royal Tenenbaums (2001) de Wes Anderson (EUA)

The Dreamers (2003) de Bernado Bertolucci (Reino-Unido/França/Itália)

Eternal Sunshine of the Spotless Mind (2004), Michel Gondry (EUA)

The Life Aquatic with Steve Zissou (2004) de Wes Anderson (EUA)

The Squid and the Whale (2005) de Noah Baumbach (EUA)

My Blueberry Nights (2007) de Wong Kar Wai (China/França)

Lars and the real girl (2007), de Craig Gipsie (EUA/Canadá)

You, the Living (2007) de Roy Andersson (Suécia)

La Belle Personne (2008) de Christiphe Honoré (França)

Mary and Max (2009) de Adam Elliot (Austrália)

Revolutionary Road (2009) de Sam Mendes (EUA/Reino-Unido)

Up (2009) de Pete Docter e Bob Peterson (EUA)

I'm Here (2010) de Spike Jonze (EUA)

Submarine (2010) de Richard Ayoade (Reino-Unido/EUA)

Louie (2010-2015) de Louis CK (EUA)
Hugo (2011) de Martin Scorsese (EUA)
Midnight in Paris (2011) de Woody Allen (Espanha/EUA/França)
Tree of Life (2011) de Terrence Malick (EUA)
Ruby Sparks (2012) de Zoe Kazan (EUA)
Her (2013) de Spike Jonze (EUA)
Frank (2014) de Lenny Abrahamson (EUA)
You're the worst (2014 -) de Stephen Falk (EUA)
Anomalisa (2015) de Duke Johnson e Charlie Kaufman (EUA)
Mr. Robot (2015 -) de Sam Esmail (EUA)

b) Bibliografia

Bradley, Marion Zimmer (2014), *As Brumas de Avalon*. Edição original: 1982. Estoril: Saída de Emergência.

Bresson, Robert (2005), *Notas sobre um cinematógrafo*. Tradução de Evaldo Moscarzel. Edição original: 1975. São Paulo, Brasil: Iluminuras.

Bukowski, Charles (1982), "Shoelace". Em: *Mocking Bird Wish Me Luck*. Edição original: 1972. Boston, EUA: Black Sparrow.

Bukowski, Charles (2002), "Bluebird". Em: *The Last Night of the Earth Poems*. Edição original: 1992. Nova Iorque, EUA: Ecco.

Bukowski, Charles (2002), *Post Office*. Edição original: 1971. Nova Iorque, EUA: Ecco.

Carroll, Lewis (1996a), "Alice's Adventures in Wonderland". Em: *The Complete Works of Lewis Carroll* (pp. 9-120). Hertfordshire, Grã-Bretanha: Wordsworth Editions.

Carroll, Lewis (1996b), "Through the Looking-Glass". Em: *The Complete Works of Lewis Carroll* (pp. 121-250). Hertfordshire, Grã-Bretanha: Wordsworth Editions.

Dickens, Charles (2002), *Great Expectations*. Edição original: 1861. Nova Iorque, EUA: Penguin Books.

Fitzgerald, F. Scott (2004), *The Great Gatsby*. Edição original: 1925. Nova Iorque, EUA: Scribner.

Jaffe, Ira (2014). *Slow Movies, Countering the Cinema of Action*. Nova Iorque, EUA: Columbia University.

Queiroz, Eça de (1975), *Os Maias*. Edição original: 1888. Lisboa: Círculo de Leitores.

Tournier, Michel (2006), *Sexta-feira ou a vida selvagem*. Tradução de Emílio Campos Lima. Edição original: 1971. Lisboa, Portugal: Presença.

Vonnegut, Kurt (1999), *Slaughterhouse five*. Edição original: 1969. Nova Iorque, EUA: Dial Press.

Zweig, Stefan (2004), *Confusão de Sentimentos*. Edição original: 1926. Lisboa: Antígona.

c) Webgrafia

Smith, John Thomas (1797). “Remarks on Rural Society”, *Internet Archive*. Disponível em: <https://archive.org/details/remarksonruralsc00smit> [Consultado em maio de 2016]

Zhou, Tony (2016). *Joel & Ethan Coen - Shot/Reverse-shot*. Disponível em: https://youtu.be/5UE3jz_O_EM [Consultado em fevereiro de 2016]

Anexos

Anexo I: Nota de Intenções

Anexo II: Enquadramento Concetual e Estético

Anexo III: Guião

Anexo IV: Cronograma

Anexo V: Mapa de Rodagens

Anexo VI: Relatório de Répèrage

Anexo VII: Guião Técnico

Anexo VIII: *Storyboard*

Anexo IX: Estudos de Direção de Arte

Anexo X: Estudos de Guarda-Roupa

Anexo I

Nota de Intenções

Um homem vive trancado na sua própria casa, reprimido pela fobia de ser engolido pelo céu. Apavorado por pesadelos que o assolam desde criança. O céu, como as relações humanas, tem uma beleza de uma dimensão assustadora e nos piores dias é deprimente e destrutivo.

Pedro é filho de um casal divorciado e órfão de pai e mãe. Tem uma oficina instalada no sótão e vive do concerto de manequins e brinquedos. Viveu com a mãe a vida toda, até à sua recente morte. Sente-se sozinho, mas não se sente preparado para lidar com o mundo.

A primeira versão do guião foi escrita em 2010, por influência de um dos primeiros livros que li. Quando tinha nove anos o meu irmão mais velho incitou-me a requisitar *Sexta-feira e a vida Selvagem*, de Michel Tournier. O isolamento a que Crusoé se vê sujeito mexeu comigo e as soluções que encontrou para manter a sanidade deslumbraram-me e ficaram comigo até hoje.

Cinco anos depois da primeira versão, voltei a pegar no mesmo guião mas com um novo olhar. O isolamento deixou de ser protagonista e reinterpretei-o como uma alegoria. Este novo guião surge da tentativa de compreender a complexidade emocional de alguém que sente a necessidade de se fechar. Não de se fechar no sentido estritamente físico, mas antes como uma metáfora emocional para todos os que constroem muralhas entre eles e o mundo. Ansiosos, depressivos, inseguros, revoltados - o ponto comum entre grande parte dos meus personagens preferidos. E grande parte das minhas pessoas preferidas.

Escrever um personagem masculino foi uma decisão imediata, que só ponderei depois de tomada. É um desafio que à partida se mostrou maior. No entanto, permite-me uma distância que tenho dificuldade em conseguir ao escrever um personagem feminino.

Sendo mulher, é instintivo aplicar as minhas próprias características às mulheres que escrevo e é mais difícil desenvolver-lhes personalidades diferentes. Pedro, por outro lado, passou por um processo inicial mais demorado. Baseei-o nas figuras masculinas que conheci ao longo da minha vida e por isso mesmo se tornou, na minha opinião, mais interessante e complexo.

Pedro é, desde criança, observador, sossegado e fértil em imaginação. Criei para Pedro a infância encantadora que sempre imaginei a partir das histórias do meu irmão. Com uma fragilidade extra e consequências muito diferentes.

Num esforço de combater a solidão, Pedro construiu um pequeno mundo privado, no interior da sua casa, e serviu-se de personagens literárias para dar vida a dois manequins. Alice, de Lewis Carrol, e o Rei Artur - dois aventureiros que Pedro admira pela coragem e audácia, com imperfeições e defeitos que lhe permitem identificar-se com eles.

Artur é um exemplo de autoridade e respeito e torna-se uma figura paternal para Pedro. No extremo oposto, Alice tem a imaginação fértil que Pedro tem desde criança e, como ele, sonhos surreais e assustadores.

Na luta interior de confrontar os seus medos e se expor ao mundo, Pedro apaixona-se pela imagem de uma rapariga que vê através das frestas de uma persiana. Na sua imaginação, trá-la para dentro do seu mundo.

Primeiro, este comportamento reflete o desejo do protagonista em conhecer e explorar o exterior. É a primeira manifestação do desejo de fuga. Apaixonar-se por Sabrina é no fundo apaixonar-se pela paz de espírito e vivacidade que não consegue encontrar na sua clausura emocional. A projeção de Sabrina torna-se na expiação de um desejo interior.

Segundo, no que me ensinou a experiência pessoal, as pessoas que se isolam tendem a pensar o amor com olhos doces. Procuram nele a solução para a solidão que impõem a si mesmas. Mais do que por alguém, apaixonam-se por uma ideia. E desiludem-se.

A desilusão é aqui como uma exposição à realidade. A percepção da falsa felicidade, do idealismo como entrave emocional, da expectativa como raiz da decepção. Simultaneamente, é a consciência e aceitação da realidade física em que se baseia o mundo imaginário de Pedro. É o gatilho que o impulsiona a afastar-se das paredes com que sempre se escondeu e a confrontar-se com a imensidão desconhecida do céu azul.

O protagonismo da história não está no isolamento nem na relação amorosa, mas antes no processo da abertura emocional de Pedro, até voltar ao mundo exterior.

Embora a abordagem seja essencialmente dramática, pretendo que haja no guião e no filme um leve tom de comédia. A minha criança interior tem uma forte ligação com esta história e quero deixá-la ajudar-me a contá-la.

Adoro ironia e sarcasmo. Gosto de situações absurdas e personagens fora do comum. No cinema, entusiasma-me principalmente a comédia inserida em contexto dramático. O encontro dos dois mundos atinge um realismo emocional que permite a fácil identificação com o espectador.

Em *Sonhava com o céu* não procuro a gargalhada. Procuro um riso suave e inconstante, que surge raro e inesperado entre momentos de consternação, irritação, melancolia e doçura.

O meu objetivo é que as transições emocionais sejam subtis. Nada neste filme pretende ser exagerado. Não quero levá-lo demasiado a sério. O cinema é mais humano se não for tão levado a sério. Prefiro encará-lo com encaro a vida.

A subtileza é uma tarefa difícil. Exige uma medida exata que me vou esforçar por encontrar na direção de atores e concretização técnica, assim como no futuro apuramento dos diálogos.

Defini a paleta de cores deste filme no seguimento do tom leve que pretendo conceder-lhe. Quero que os meus cenários contradigam o ambiente pesado da história. Tudo com um toque parisiense. A arquitetura da Arte Nova, a decoração Arte Deco. Consequência de um velho amor pelo cinema francês e das influências culturais que fizeram parte da minha infância. É no *design* de produção que reside a fantasia com que espero tornar o filme “encantador”.

A minha intenção é que a música funcione no mesmo seguimento. A minha preferência recai sobre a sonoridade francesa do jazz de cordas e o tom mais agressivo do rock n’roll. O vinil remete para um momento da história da música de que gosto particularmente e quero explorá-lo no filme. Tenho um grande amor por Django Reinhardt e adoraria juntar-lhe a sonoridade das décadas de 60 a 80, por questões narrativas.

Porque a narrativa é uma alegoria, a metáfora é o recurso estilístico que pretendo que esteja presente nas áreas técnicas do filme. Um recurso que é, na minha opinião, das coisas mais ricas e interessantes que o cinema pode oferecer a retratos psicológicos e emocionais.

O estado emocional de Pedro e a sua evolução estarão presentes na planificação: na abertura dos enquadramentos, no nível e posicionamento da câmara

Nos últimos anos a minha consciência estética apurou-se e desenvolvi um gosto maior por planos estáticos e com grandes aberturas. É essa a estética que pretendo para o meu filme. A que melhor retrata a solidão. O movimento de câmara chega, subtil, com a presença de Sabrina e o despertar do desejo de reagir.

A luz doce e quente existe a par com a imaginação de Pedro. Tenho um gosto particular pela utilização de fontes de luz em cena e pela calidez do tungsténio. Tendo em conta os cenários repletos de candeeiros em que as persianas nunca estão abertas por completo, existirá sempre uma aura amarelada - com um ligeiro contraste azulado da luz do dia.

Na cena da discussão a luz não é tão mágica e no final, com as janelas abertas por toda a casa, a luz torna-se quase fria.

Em momentos de fantasia e dispersão mental e emocional, a minha intenção é explorar também as opções criativas do som e introduzir alguma sonoplastia de valor metafórico.

Visualizo este filme com o ambiente íntimo de um universo interno. Como tal, não tenho interesse em utilizar caras conhecidas do mundo televisivo.

Pedro poderá ser uma exceção, pela exigência da personagem e pelo meu desejo de explorar a comédia de alguns momentos através da sua interpretação - um género carente na área da representação portuguesa.

Para Alice e Artur, no entanto, recuso atores que o espectador reconheça: não quero que a imaginação de Pedro exista na memória do público. O mesmo se passa com Sabrina, que quero que tenha o charme da bela desconhecida que vemos passar na rua. Interessa-me até a hipótese de explorar a dirigir uma atriz amadora, porque quero tirar partido do realismo da imperfeição.

No final, se os meus objetivos forem alcançados, os cenários coloridos, a música alegre e momentos de interpretação que se aproximam do género da comédia, servirão de equilíbrio à base emocional dura e dramática presente no texto e na câmara. É nesse equilíbrio que pretendo encontrar o tom de fábula com que quero dourar a angústia emocional do isolamento.

Os meus conhecimentos técnicos são limitados, mas os meus objetivos são claros e estão bem definidos. A equipa que reuni é não só capaz, experiente e criativa como também uma equipa que me conhece bem e em quem eu confio para melhor exprimir as minhas ideias. Todas as pessoas que me vão acompanhar neste projeto são profissionais com quem já trabalhei antes e com quem tive uma facilidade intuitiva em alinhar os meus pensamentos. O cinema é um esforço conjunto e a minha equipa é muito importante para mim. Quero-a ao meu lado durante todo o processo.

Anexo II

Enquadramento Concetual e Estético

1. A Psicologia

A escrita do guião foi antecedida por uma pesquisa de vários ramos da psicologia.

Apesar de ter uma relação próxima com a maior parte das questões que me proponho tratar neste filme, quis ter uma base científica que fosse além da experiência. Conhecer o geral para compreender melhor o particular e poder escrever com segurança. Ler e perceber de forma a definir o passado do protagonista, as condições que levaram ao momento da ação e desenvolver a narrativa e a complexidade do personagem.

Dediquei várias horas à leitura de artigos de jornais e revistas científicas, assim como de testemunhos de experiências reais. Os resultados desta pesquisa tiveram uma forte influência na escrita de ações e diálogos e refletem-se na minha proposta de realização.

1.1 Infância e Fobia

A minha dúvida em escrever um protagonista masculino evaporou-se por completo durante a minha pesquisa para explicar os comportamentos de Pedro. Precisava de tomar decisões sobre a infância e as relações com os pais. Segundo a psicóloga Melanie Mellers, a relação com o pai também é importante para uma filha, mas tem maiores e significantes consequências sobre a forma como os rapazes reagem e lidam com o *stress* na idade adulta:

"Men who on days where they have a stressful situation are more reactive to it - they're more likely to be in a bad mood and have higher levels of psychological stress - these are the men who reported having poor relationships with their father in childhood (...)"¹

Nos primórdios deste projeto, o medo de cair do céu pareceu-me uma imagem poética - e absurda - para um medo que faria alguém trancar-se em casa. Depois, descobri a casadastrorobia. É poético, é absurdo e é real.

Com base na leitura de testemunhos reais semeados pela internet, a casadastrorobia parece acontecer com mais frequência em sítios altos ou vastas áreas a céu aberto. Acontece na claridade do dia, mais do que sob o céu estrelado. Os tectos altos podem provocar a mesma sensação. E é descrita como a sensação de uma queda iminente perante a possibilidade de inversão da gravidade. Olhar o céu, deixa os casadastroróbicos nervosos ou em pânico.

Várias fontes *online* dedicadas à saúde e psicologia avançam que as fobias são mais comuns em pessoas que têm níveis elevados de ansiedade e que se desenvolvem maioritariamente na infância. Avançam ainda que os casos mais complexos derivam, muitas vezes, de eventos traumáticos ou *stressantes*, ou de um período de luto. Um divórcio e a ausência de um pai são acontecimentos que podem ter consequências graves numa criança, dependendo do contexto.

¹ Disponível em <http://www.theglobeandmail.com/life/father-son-relationship-may-play-important-role-in-later-life-stress/article1376968/>. Consultado em outubro de 2015.

Este filme, no entanto, não é sobre uma fobia. É sobre o universo emocional e psicológico de Pedro. O medo de cair no céu é uma metáfora para o estado emocional do protagonista e, simultaneamente, uma consequência de experiências na infância. As mesmas experiências que transformaram Pedro num homem introvertido, inseguro, com problemas de confiança e levemente depressivo.

1.2 Isolamento e depressão

Da mesma forma que a fobia, a depressão pode ser internalizada numa criança por motivos traumáticos. Um estudo publicado no *JAMA Pediatrics* diz que dificuldades que surjam até aos seis anos de idade “(...) como doença na família, separação dos pais, mudança de bairro, entre outras, estão relacionadas à internalização de sintomas de depressão e ansiedade que geram alterações na massa cinzenta no fim da adolescência (dos 18 aos 21 anos).”²

Maria Cristina Ramos Brito escreveu que ser tímido se torna um “(...) problema quando se é dominado pela crença de que o mundo é um lugar inseguro e perigoso e, com isso, a existência fica paralisada no medo de falhar sem nem ao menos tentar (...)”³. Estas palavras descrevem a situação em que se encontra Pedro. Afastado do mundo e sem vontade de sair por apenas se sentir seguro entre as paredes de sua casa, numa metáfora física para uma necessidade de isolamento de um homem inseguro. Pedro observa as pessoas à sua volta pelas frestas de uma persiana. Como diz Ramos Brito, “(...) a vida vira uma vitrina, onde dela se é apenas observador (...)”.

Não é minha intenção definir um quadro clínico exato para Pedro, como não é explicar-lhe a fobia. Julgo que um diagnóstico preciso iria desviar a narrativa para um nível que não me interessa abordar e tornar o personagem menos identificável com o espectador.

Os comportamentos de Pedro correspondem, por isso, a uma depressão leve. A linha ténue que separa a doença de meras questões de personalidade. Neste caso e com uma depressão irregular, Jane Searce diz que as flutuações de humor de um indivíduo parecem aleatórias.

O paciente com leve depressão tem muitos aspetos em comum com as personalidades *dismissing-avoidant* e *fearful-avoidant*, da teoria de apego de John Bowlby. A teoria, que explica o impacto da relação com as figuras paternas na personalidade de uma criança, foi aplicada ao comportamento de um adulto e suas relações por Hazen e Shaven, nos anos 80. As personalidades em questão estão no espectro oposto ao indivíduo seguro e correspondem a uma atitude de evitação do outro - com menos ou mais ansiedade, respetivamente. (Chris Fraley, 2010)

Sobre o paciente depressivo, Jane Searce diz que “(...) não sente nada; ou então vive as emoções de modo limitado ou passageiro. Depende de cada caso, mas muitos relatam um sentimento

² Paula Moura. Disponível em <http://www.contioutra.com/dificuldades-na-infancia-alteram-estrutura-do-cerebro-diz-estudo/>. Consultado em outubro de 2015.

³ Disponível em <http://www.contioutra.com/da-timidez-a-fobia-social/>. Consultado em outubro de 2015.

parecido com o ‘torpor’, e o mais próximo que chegam de uma emoção é uma espécie de tristeza, ou irritação.”⁴ Searce fala ainda de uma depressão mascarada.

Este foi o Pedro que eu quis escrever. Sensível mas com dificuldades em sentir e expressar emoções. Que tem dificuldades em relacionar-se com o outro e se sente mais seguro quando isolado. Que ri, sem que isso signifique que se sente bem ou alegre. Que tem flutuações de humor súbitas que parecem injustificadas.

Sobre a busca de uma solução no amor de uma mulher, um artigo de Raquel Avolio, ex-paciente depressiva, explica a necessidade de receber afeto. Descreve a depressão como “(...) a doença da solidão, do isolamento, e, por fim, da ausência de amparo (...)” e diz “Não queremos dar trabalho, não queremos causar desconforto, mas precisamos de amor.”⁵ É aqui que entra Sabrina.

André Brunoni, coordenador do Serviço de Neuromodulação do IPq-USP, diz que a dificuldade de perceber a depressão no início impede o próprio paciente de procurar tratamento.⁶ É por isso que apenas no final do filme Pedro diz a Artur que precisa de ajuda. Essa frase refere-se ao acontecimento presente do desaparecimento de Sabrina mas pretende ser, simultaneamente, um sinal de tomada de consciência do problema.

2. As Influências Cinematográficas na narrativa

Durante a escrita do guião, vi e revi alguns filmes que achei que de alguma forma podiam estar relacionados com a minha narrativa e ajudar-me a desenvolvê-la.

Wes Anderson foi o primeiro dos autores que me ocorreu no momento de falar de personagens peculiares, relações complexas e estados emocionais dolorosos e depressivos. Se gosto de Wes Anderson como realizador, admiro-o infinitamente enquanto argumentista. A obra dele é um longo retrato cinematográfico da temática e uma influência incontornável.

Bottle Rocket (1996) e *The Life Aquatic with Steve Zissou* (2004) têm personagens depressivos como protagonistas. *The Royal Tenenbaums* (2001) tem um casal divorciado, um pai ausente, e três filhos com graves problemas emocionais. *Rushmore* (1998) aborda levemente o luto, o isolamento e entrega a depressão a um personagem secundário.

Ainda dentro da depressão e isolamento, foram referências para a narrativa e protagonista *Trois couleurs: Bleu* (1993) e *Mary and Max* (2009).

The Squid and the Whale (2005) é um olhar interessante sobre o divórcio e a adolescência. Um excelente retrato de personagens masculinos de várias idades e dos efeitos psicológicos de uma separação, num tom que me agrada especialmente e com o qual o meu projeto se identifica.

⁴ Disponível em <http://www.lifehack.org/articles/lifestyle/8-things-people-with-hidden-depression.html?mid=20150203&ref=mail&uid=118101&feq=daily>. Consultado em outubro de 2015.

⁵ Disponível em <http://www.contioutra.com/os-monstros-que-carregamos-reflexoes-acerca-da-depressao/>. Consultado em outubro de 2015.

⁶ Isabel Moreira. Disponível em <http://www.contioutra.com/o-que-acontece-quando-alguem-tem-um-surto-depressivo/>. Consultado em outubro de 2015.

Good Will Hunting (1997) surgiu na minha filmografia como referência para o desenvolvimento de Artur, mas acabou por servir como mais um olhar sobre a personalidade de Pedro e as suas relações.

No contexto das relações, o romance mereceu destaque. Quero que soe real e seja credível, tudo na cabeça de um homem.

Sabia que em *Lars and the real girl* (2007) Craig Gipsie tinha conseguido alcançar uma parte dos meus objetivos, e recentemente descobri o trabalho de Zoe Kazan em *Ruby Sparks* (2012). A minha relação com ambos os filmes constitui-se dos seguintes passos: saber de que forma se aproximam dos meus objetivos; aprender com eles; perceber as diferenças e distanciar-me.

Em *Lars and the Real Girl* a ilusão é, como no meu filme, a consequência de um trauma emocional. O amor é a expiação de um desejo de mudar. Os eventos entre Lars e Bianca são criados por ele inconscientemente e o progresso da relação é o seu próprio progresso psicológico.

No entanto, a história é contada do ponto de vista do observador. Lars é difícil de compreender e os comportamentos dele parecem absurdos. O meu objetivo, pelo contrário, é estar o mais próximo possível da visão e das emoções do protagonista. Do filme de 2007 quero absorver a doçura do protagonista e o humanismo extraordinário que Craig Gipsie conseguiu transmitir à relação com uma boneca de silicone.

Ruby Sparks foca-se num outro conceito que me interessa: a idealização da relação e da mulher. Não obstante e apesar de contada no masculino, aborda uma visão extremamente feminina e algo frustrada do amor. O protagonista não é sequer gostável. Tomar consciência desse risco fez-me ter um cuidado redobrado ao escrever as flutuações de humor de Pedro.

A minha filmografia estende-se ainda a *La Belle Personne* (2008), que aborda o medo de amar no feminino; *Revolutionary Road* (2009), pela construção de conflitos; e de forma mais optimista, *Manhattan* (1979) - Woody Allen sempre foi uma das minhas grandes referências no romance e no diálogo.

3. As Outras Artes

Durante a pesquisa para este projeto fui além do cinema e da psicologia. Quis conhecer outras representações artísticas do tema e deixar que o efeito delas em mim se refletisse no meu trabalho.

Li. Os livros foram a minha primeira necessidade, vista a preferência do protagonista por literatura e a influência que tem na sua vida.

Reli *Sexta-feira e a vida selvagem*, para relembrar o isolamento.

Reli *Alice no País das Maravilhas* e *Alice do Outro Lado do Espelho*, de Lewis Carrol, para relembrar os traços de Alice e conseguir dar profundidade à minha personagem através de uma reinterpretação dos seus comportamentos. Revisitei *As Brumas de Avalon* para saber como

recriar Artur de forma útil a Pedro e à narrativa. Li *The Great Expectations*, de Dickens, e levei o tio Joe para o personagem de Artur: a iliteracia e orgulho em Pedro, que lhe conferem um lado doce e paternal.

Mas li Dickens com outra intenção. Como *Confusão de Sentimentos*, de Zweig, o objetivo foi sentir-me mais próxima da visão masculina da mulher e do amor. E mais perto da concepção que Pedro tem de ambas.

É dos grandes romances que Pedro imagina Sabrina e lhe escolhe um nome: Maria Eduarda, d'Os Maias; Estela, de *The Great Expectations*; Margot, do conto de Zweig *História ao Crepúsculo*, em que um rapaz se apaixona pela irmã errada e pela ideia que concebe dela; Daisy, de *The Great Gatsby*. Todas são obras que se focam numa ideia errada sobre uma mulher e um grande amor.

Relembrei os livros de Charles Bukowski e li-lhe e reli-lhe a poesia. Bukowski é um grande exemplo de um escritor depressivo e toda a sua obra é extremamente autobiográfica. *There's a Bluebird in My Heart* é um poema à fragilidade interior de um homem que se protege atrás de muralhas de frieza e insolência. É esse pequeno pássaro azul que Pedro mantém engaiolado no sótão até à cena final do filme.

A música, tal como a literatura, está materializada no guião desde a sua primeira versão. Livros e discos de vinil foram os primeiros elementos cenográficos introduzidos. Durante o processo criativo, a música adquiriu uma profundidade maior na narrativa.

Músicas como *I am a rock*, de Simon & Garfunkel, e *Blowin' in the Wind*, de Bob Dylan, têm letras que estão fortemente relacionadas com a história e o personagem e foram grandes influências no momento de escrever. Pedro, por exemplo, significa “pedra” ou “rocha” e foi o nome escolhido para o protagonista precisamente com base no conceito de que se serve a canção.

Lua, canção dos Bright Eyes, é outro exemplo. Foi o excerto “(...) The reasons all have run away/ but the feeling never did (...)” que me fez decidir não estabelecer uma origem específica para o estado emocional de Pedro. Há uma personalidade propícia, houve a ausência do pai e a morte da mãe, mas não existe um elemento - um evento - específico que Pedro consiga apontar. É por esse motivo que existem inúmeras referências a vários acontecimentos, mas nenhuma conclusão.

Por fim, a pintura. Ao pensar de que forma Pedro exprimiria os seus medos e emoções, a arte pareceu-me a solução mais eficaz, tanto narrativa como esteticamente.

O céu - calmo, azul, brilhante - aparece uma única vez no filme: na cena final, através da janela de sótão. O céu de Pedro, o imaginado na fobia, surge apenas representado em expressões artísticas do protagonista. Imagens que aparecem várias vezes ao longo do filme, como elementos cenográficos e como *inserts* de *freeze frames* que ocupam a totalidade do ecrã.

O meu objetivo é que essas ilustrações tenham influências de Van Gogh. Os céus expressionistas do pintor são visualmente muito fortes e reúnem neles a beleza deslumbrante e o tumulto assustador que imagino para os sonhos de Pedro. Van Gogh sofria de depressão e ataques de ansiedade, o que dá uma maior importância à inclusão da sua obra no filme.

4. O tom

Kurt Vonnegut (1922-2007), escritor norte-americano que sofreu de depressão, escreveu que “o riso e as lágrimas são ambos respostas à frustração e à exaustão. Eu prefiro rir, visto que há menos a limpar depois.”⁷ O tom que pretendo para o filme surge neste contexto: o riso também faz parte da dor. Quero aplicar este conceito ao personagem de Pedro e ao filme, no geral.

Eu sempre fui exigente com a comédia que vejo mas tenho desenvolvido um carinho cada vez maior pelo gênero, muitas vezes desvalorizado, a par com um conhecimento mais alargado.

O drama com tom de comédia é uma característica da escrita de Wes Anderson - uma das minhas maiores referências em argumento. Na minha opinião, o que os filmes do autor têm de extraordinário é que todas as gargalhadas se seguem de um sorriso triste e cada aperto no coração antecede uma gargalhada sincera. Wes compreende bem a linha tênue entre a comédia e o drama de cada situação e nunca foge muito dela.

Roy Andersson é influência para uma outra conjugação de emoções. Os filmes mais recentes do realizador encontram a gargalhada no absurdo e têm um tom geral de angústia, com momentos melancólicos. São frios e crus. Têm uma dureza que vai além dos meus objetivos. A doçura ficou esquecida em trabalhos mais antigos, como *A Sweedish Love Story*.

A sutileza que pretendo absorvi-a da comédia de Woody Allen e Louis CK. Também eles conhecem bem a linha tênue entre o riso e o drama e evitam excessos em ambas as direções.

Em *Louie* (2010-), CK chega ao absurdo apenas em momentos de projeção mental. Como é meu desejo para este projeto, o comediante conta as histórias do ponto de vista do protagonista e os momentos mais excessivos são fruto de excessos da imaginação e extravasão de emoções. O resto é sutileza.

O meu objetivo enquanto realizadora é introduzir comédia com a direção de atores. Quero escolher um ator que tenha experiência em comédia e que possa trazer isso para o filme - em postura, em expressões.

Esta é uma opção que faz parte do cinema de Woody Allen, e que se encontra na escolha de Jim Carrey para protagonista de *Eternal Sunshine of the Spotless Mind* (2004) ou nas inúmeras interpretações dramáticas de Bill Murray.

⁷ Tradução da autora. No original: "Laughter and tears are both responses to frustration and exhaustion. I myself prefer to laugh, since there is less cleaning up to do afterward."

A comédia visual de Buster Keaton é outra possível referência nesse sentido, para instantes de exploração quase anedótica de situações dramáticas. Uma comédia que será equilibrada pela oposta dramatização de momentos banais.

5. A metáfora

“Para mim, ansiedade é como estar em um quarto escuro e frio: eu vejo um pouco de luz através da porta, mas não a alcanço. Ouço as pessoas se divertindo e rindo do outro lado, mas estou preso, não tenho como sair.”⁸

Este projeto é construído de metáforas. A narrativa pretende ser a expressão visual simbólica de um processo emocional. Do guião constam metáforas menores para os problemas psicológicos previamente referidos: um prato com bolor numa cozinha limpa; a identificação de Pedro com um peixe e a descarga emocional de cortar a cabeça a um, numa tábua de cozinha; o pássaro preso que no final se liberta. Estas metáforas foram construídas a partir de testemunhos *online* de antigos pacientes depressivos.

O meu objetivo enquanto realizadora é explorar o poder simbólico da imagem. Michel Gondry, Jean-Pierre Jeunet, Spike Jonze e Roy Andersson são as minhas maiores referências nesse sentido. Roy Andersson usa a metáfora na forma de ações e situações; os restantes recorrem a objetos e outras representações visuais num tom que se aproxima da fantasia. Este filme pretende fazer ambos mas não se estender em nenhum.

6. A Concretização técnica: opções e influências

6.1 *Design* de Produção

Pedro começou a fechar-se em casa nos anos 80. A casa onde vive era da mãe, portanto a decoração principal terá de pertencer aos anos 70, pelo menos. No guião faço referência à Arte Déco, no entanto Portugal estava cerca de uma década atrasado em movimentos decorativos, por consequência da ditadura.

Estou disposta a discutir o assunto com a minha Designer de Produção, mas a minha preferência criativa é que o mobiliário seja todo anterior aos anos 90. A nível de eletrodomésticos podem existir elementos mais modernos, mas com preferência para o século passado: um telefone fixo de teclas e fio encaracolado; quanto muito um Pentium que pouco funciona; e nada de micro-ondas. A decoração pode ter um ou outro elemento mais moderno, numa casa bem preenchida pelos anos.

O mesmo se passa com o guarda-roupa do protagonista, a quem a mãe comprou roupa até ao início do novo milénio.

A decoração datada a par com a arquitetura da primeira metade do século 20 são as maiores exigências e dificuldades para a direção de arte e produção. Chão e tetos de madeira -

⁸ Anónimo, Como é estar ansioso, “Contioutra”. Disponível em: <http://www.contioutra.com/como-e-estar-ansioso-10-pessoas-tentaram-responder/>. Consultado em Outubro de 2015.

principalmente no sótão -, escadas de madeira dentro e fora do apartamento, rodapés brancos e portas escuras. À parte disso, existe muita flexibilidade na disposição arquitetônica e julgo que não será complicado, no que à realização diz respeito, construir esta casa a partir de vários edifícios.

Na paleta de cores, pretendo que os meus cenários contradigam o ambiente pesado da história. É uma característica presente em Wes Anderson, em Spike Jonze ou Michel Gondry. A mistura da fantasia com o drama; um olhar mágico sobre a dor. Quero uma casa de cores quentes e aconchegantes. Nada demasiado brilhante ou grandioso e apenas alguns apontamentos de cores frias mas bonitas.

O quarto de Pedro destaca-se pela presença dominante do azul claro. A cor do céu encerrada numa divisão. Gostaria que esse azul estivesse presente nas paredes, mas não é uma exigência. Entrego ao Design de Produção e Direção de Arte o papel de encontrar soluções criativas que vão de encontro aos ambientes.

Em relação à imaginação de Pedro, a Avenida e o Café, o meu desejo é poder filmar numa rua larga e movimentada - não necessariamente uma avenida - com arquitetura da Arte Nova e num café à mesma imagem. O objetivo é trazer para o filme um toque parisiense, em homenagem ao cinema francês.

Por fim, os manequins. Pedro serviu-se de manequins danificados para construir os personagens de Alice e de Artur. Ou até produto de uma construção reciclada, com partes de vários manequins. Apenas Sabrina, numa altura em que Pedro começa a fugir a responsabilidades, está em perfeitas condições. Feita a partir de uma manequim que deveria entregar a um cliente, Pedro repara-a e pinta-a à imagem de uma estranha.

É muito importante que os manequins não sejam assustadores. Para Pedro, estes são objetos de conforto e o meu objetivo enquanto realizadora é mostrar o mundo que ele vê e sente.

Embora não se trate de uma manequim, surge novamente *Lars and the Real Girl* (2007) como referência. Bianca encerra perfeitamente a imagem de doçura e confiança que se pode pretender de rostos de plástico.

6.2 Fotografia: câmara e luz

Se o *production design* pretende contrariar o sentimento de depressão e clausura do protagonista, a câmara terá a função oposta. É com a cinematografia que quero transmitir o estado mental e emocional do protagonista. Isso irá envolver flutuações na iluminação e uma alteração progressiva nos enquadramentos e movimentos de câmara.

As primeiras cenas do filme têm por objetivo estabelecer um Pedro isolado, insatisfeito e fechado. Poucos planos, bem abertos e estáticos são a imagem do isolamento. São mais frios, ilustram a solidão de um ambiente parado e vazio e criam distância entre o espectador e o personagem. É uma opção amplamente utilizada e de fácil leitura emocional. Roy Andersson consegue esse efeito na perfeição e é para mim uma referência nesse sentido.

Com o intuito de salientar a distância que Pedro impõe ao mundo e a clausura emocional, quero explorar o obstáculo. Não em todos os planos mas numa quantidade considerável e sempre que exista mais do que um plano por cena, a minha ideia é que Pedro se “esconda” atrás de objetos, de mobília, de elementos arquitetónicos. Noutros momentos, aproximar os enquadramentos das paredes será uma forma de transmitir uma necessidade de segurança.

Por fim, pretendo usar a câmara para expressar o peso emocional que Pedro sente. A ideia é reinterpretar a baixa gravidade de Yosijiro Ozu e utilizá-la quando Pedro está “sozinho” em casa. Baixar o teto sobre ele. Não da mesma forma de Ozu, a câmara tão próxima do chão, porque o objetivo é outro: roubar-lhe o espaço para respirar.

Em nenhum momento das cenas iniciais - antes de Sabrina - irei filmar o teto. Em nenhum momento do filme, até ao final, irei mostrar o céu. Esta baixa gravidade não envolve contrapicados. Antes pelo contrário, se precisar de picar a câmara para cortar o teto, fá-lo-ei. Não me incomoda que por vezes tenha de cortar personagens que estejam mais próximos da câmara. Interessa-me até que haja momentos em que Pedro se veja obrigado a curvar-se perante este peso, para caber no enquadramento. As cenas no sofá e a primeira rotina matinal são cenas onde quero explorar esta opção ao extremo.

O isolamento e o peso aliviam na presença de Sabrina, mas não desaparecem por completo. Os obstáculos deixarão de existir nos enquadramentos. Haverá planos mais aproximados, por entre outros mais afastados. A câmara irá subir - mas o “ar” acima das cabeças será apenas o essencial.

Na cena da discussão entre Pedro e Sabrina, dar-se-á uma transformação. Após a sequência do *flashback* sonoro, que pretendo ilustrar com planos estáticos de objetos simbólicos e um plano dos joelhos de Pedro - remetendo para a memória da separação dos pais que ele descreve anteriormente - os enquadramentos ganham “ar”. Ao usar planos com muito espaço acima Pedro pretendo dar a sensação de vazio e confusão. A utilização de uma grande-objetiva é uma hipótese a considerar pelo efeito que reconheço na cinematografia de Sam Esmail.

Mais, quero a partir desse momento mostrar o teto e fazer desaparecer o sentimento de opressão. Quando Pedro estiver sentado na poltrona, o centro de gravidade será alto e haverá espaço à sua volta. Aqui, sem grande-objetiva. A enorme diferença em relação aos planos anteriores da sala e dos sofás pretende funcionar como uma libertação, ao mesmo tempo que antecipa o confronto com o céu

Outra alteração que quero introduzir com a presença de Sabrina é o movimento de câmara. É uma diferença que pretendo que seja subtil. Movimentos pequenos, muito lentos, como os que se podem encontrar em Tarkovsky. Na filmografia do realizador soviético todos os planos têm movimento, mas com tal subtileza que por vezes perdemos a consciência disso.

Apenas no final, a distância percorrida pela câmara tornará impossível ignorar o movimento do plano, igualmente lento. Quero filmar toda a cena final num único plano. Pretendo filmar toda a ação de Pedro num enquadramento geral - o teto visível. Quando Pedro sai da oficina, a

câmara avança na direção da janela, para terminar numa vista panorâmica sobre os telhados da cidade, em que o céu ocupa pelo menos dois terços do ecrã.

No que à iluminação diz respeito, ao início, quando a imaginação é mais vibrante, pretendo que seja doce e cálida. Mesmo nos cenários mais simples, como o corredor. Mesmo na oficina. A presença da imaginação é muito importante e que tem de ser bem visível em cenários como esses que, ao contrário da avenida e do café, são idênticos na visão de Pedro e na realidade.

O diretor de fotografia Darius Khondji é uma boa referência de doçura na luz e da utilização de candeeiros e fontes artificiais para iluminação, como possibilita a decoração da casa de Pedro. *Delicatessen* (1991) e, principalmente, *Midnight in Paris* (2011) são excelentes referências. O segundo sendo também uma referência para a imagem dos exteriores que Pedro imagina.

No final a iluminação altera-se abruptamente. Nas últimas cenas, em que todas as janelas estão abertas, tudo à volta de Pedro se torna realista. O corredor torna-se sombrio e quero que as restantes divisões sejam invadidas por uma luz intensa e branca.

6.3 Som

A captação de som torna-se particularmente importante em momentos de ação fora de campo. Interessam-me as imagens vazias pelo poder de expressão do isolamento e seduz-me a possibilidade de acrescentar informação ao diálogo. Nas suas notas, Bresson escreveu que o som não serve para auxiliar a imagem e que não devem duplicar a informação fornecida ao espectador. Eu quero filmar reações e quero filmar ambientes.

Durante o *flashback* da discussão dos pais, por exemplo, a câmara vagueia por elementos exteriores a Sabrina e a Pedro. Em momentos como este, a narrativa está no som. Tem de ser claro, tem de ser informativo e pode e deve ser criativo. Ademais, quando a câmara está em Pedro e Sabrina, a personagem dela está a ter um diálogo diferente daquele que Pedro ouve. No entanto, interessa-me que por momentos as falas pareçam sincronizadas com os tempos de Sabrina, para dessincronizarem logo depois.

No final do filme, a câmara fica na janela. Todas as ações de Pedro são apenas sonoras. É um momento que pretendo que seja criativo e não necessariamente realista. Pode haver neste momento sons alegóricos sobre os acontecimentos.

Da mesma forma que me interessa trabalhar as metáforas visuais, interessa-me trabalhar a metáfora sonora. Se o objetivo do filme é abordar questões emocionais e psicológicas e materializa-las, gostaria que o som trabalhasse isso. Através do silêncio total - em momentos introspetivos - ou de uma ambiência ruidosa - em momentos de ilusão. Estas hipóteses serão melhor definidas ao longo do processo criativo e estão abertas a sugestões do Diretor de Som.

6.4 Música

Na continuação das minhas influências da cultura e do cinema francês, chega o *jazz* de cordas de Django Reinhardt. A sonoridade do guitarrista francês é o complemento perfeito à imagem parisiense que quero ter presente no imaginário idealizado de Pedro.

Perante a dificuldade que o orçamento levanta em conseguir direitos musicais de obras deste calibra, a minha intenção é utilizar o trabalho de Daniel Beja⁹. O compositor e guitarrista francês tem Django como referência musical e aproxima-se muitíssimo dos meus objetivos sonoros. De referir que Daniel Beja está disposto a fazer composições para cinema independente ou de estudante sem cobrar honorários.

Existe ainda a vantagem de poder adequar a música ao filme com maior precisão e de poder fazer a minha própria contribuição criativa. O meu objetivo é pedir a Daniel que adicione ao dedilhado *jazz* da guitarra acústica, o dedilhar da guitarra portuguesa. Isto permitiria acrescentar às influências francesas um elemento de assinatura da nossa cultura, numa expressão muito pessoal.

O meu desejo de utilizar o rock das décadas de 70 e 80 encontra a mesma dificuldade perante a cedência de direitos. *The Beatles* e *Simon & Garfunkle* são as escolhas que melhor exprimiriam a minha conceção criativa. Perante o baixo orçamento de um filme de estudante, as opções de utilizar uma *cover* ou recorrer a uma banda portuguesa com musicalidade idêntica são as melhores possibilidades.

6.5 Ritmo e Montagem

Hayao Miyazaki descreve o ritmo do seu cinema com a palavra “*ma*”, japonês para o espaço entre a ação, a que Jim Jarmush chama de espaço vazio.¹⁰ É esse ritmo pausado que pretendo para este filme. Quero dar tempo às ações e espaço aos silêncios.

Poucos planos por cena e poucos cortes são uma das minhas opções para possibilitar esses tempos. O resto é direção de atores.

“O real não é dramático”, escreve Bresson. ‘O drama irá nascer de um determinado andamento de eventos não-dramáticos’.¹¹ O tempo que é dado aos acontecimentos não-dramáticos, os momentos naturais e a banalidade de certas ações e a forma como tudo se encadeia permitem construir tensão e drama progressivos e mais humanos. Sem exageros, porque a realidade não é dramática.

A minha maior influência de montagem é Terrence Malick. A minha planificação, embora mais simples que a de qualquer rodagem do realizador, permitirá alguma flexibilidade em

⁹ Trabalho do compositor em <https://soundcloud.com/bejadan>.

¹⁰ Jaffe, Ira (2014) *Slow Movies, Countering the Cinema of Action*. Página 19.

¹¹ *Slow Movies: Countering the Cinema of Action*. Tradução da autora. No original: “‘The real is not dramatic’, writes Bresson. ‘Drama will be born of a certain march of non-dramatic events’”.

montagem. Tenho em mente diversos planos sem a presença de atores, que podem ser inseridos em diferentes momentos das cenas.

Ademais, é de referir que, como em Malick, existe a flexibilidade para alterações na ordem das cenas se tal se revelar frutífero para a narrativa.

6.6 Casting e Direção de Atores

Alice e Artur terão de absorver para a expressão corporal das suas personagens os danos que existem nos manequins que lhes servem de imagem. O manequim de Artur tem uma perna partida, por exemplo, e o personagem é um pouco coxo. Sabrina, como previamente referido, é um manequim perfeitamente restaurado. No entanto, é importante que Sabrina seja a mais realista de todas as projeções da imaginação de Pedro. Sabrina é a única que tem uma figura real como modelo e tem ainda a função de fazer a ligação com o mundo exterior.

Enquanto Alice, pela origem vitoriana da personagem literária, tem de ser uma personalização da educação, bons modos e feminilidade, Sabrina é imperfeita. E vai ficando mais imperfeita ao longo do filme. Tem a pior postura, é a mais relaxada. Cansa-se, engana-se, despenteia-se, rói as unhas. Sabrina surge como concretização do idealismo e torna-se lentamente na antítese das representações cinematográficas e literárias que sustentam a expectativa irrealista da mulher.

Por serem personagens menos exigentes a nível de interpretação, considero possível dirigir atores menos experientes nas direções que pretendo. Para este projeto interessam-me os amadores e os atores de teatro.

Em relação a Pedro, porque é difícil encontrar alguém que consiga uma boa interpretação dramática e tenha experiência em comédia, não descarto a possibilidade de uma figura do cinema. Procuro um ator com o perfil profissional de Gonçalo Waddington ou Ivo Canelas.

Numa última nota geral a respeito das opções de direção de atores, interessa-me a improvisação e liberdade de interpretação. Um trabalho de construção da ação que é utilizado no teatro, em que tenho alguma experiência de representação e encenação. Os planos mais abertos são uma vantagem nesse sentido, porque permitem aos atores explorar o espaço e o movimento de forma mais natural, sem que sejam confinados pelos limites do enquadramento.

Anexo III

Guião

O Céu não chega aos peixes

escrito por

Inês Lebreaud

Address
Phone
E-mail

INT.DUPLEX, SALA DE PEDRO - TARDE

Um sofá e duas poltronas - uma cor-de-laranja e outra com padrão, de formatos diferentes - envolvem uma mesa de centro.

Entre as duas poltronas, uma mesa de apoio dá espaço a um pequeno candeeiro, uma fotografia de uma mulher e um cinzeiro. Uma das paredes está preenchida de livros, com estantes que se estendem entre o chão e o teto. Há um móvel pequeno com um gira-discos e uma mesa de refeições. A decoração remete para a art déco dos anos 70.

A sala tem acesso à porta de entrada do apartamento e a escadas que dão passagem a um andar superior.

Há livros e discos espalhados. Fotos de família decoram móveis e paredes. Candeeiros estão semeados pela área, quase todos apagados. As várias persianas corridas até ao chão deixam entrar apenas frestas de luz. O ambiente escuro e soturno realça o aspeto antigo e enclausurado da divisão.

PEDRO, 29 anos, em robe, está sentado no sofá e segura o auscultador do telefone junto ao ouvido.

PEDRO (O.S.)

E ovos.

Um litro de leite.

Maçãs. Não, das vermelhas... Umas seis.

E traga-me uma garrafa.

Silêncio.

PEDRO (CONT'D)

Na mesma.

Silêncio.

PEDRO (CONT'D)

Não.

Silêncio.

PEDRO (CONT'D)

Olhe, esqueça o leite.

Silêncio.

PEDRO (CONT'D)

(sorri)

Tanto faz. Eu vou estar por casa.

PEDRO (CONT'D)

Sim, claro. Obrigado.

Pedro desliga o telefone. O sorriso desfaz-se. Pega de novo no auscultador, disca um número no telefone e encosta o auscultador ao ouvido. Espera.

INT. DUPLEX, SALA DE PEDRO - MANHÃ

Pedro, roupa antiquada e formal, risca um dia no calendário suspenso na parede, ao lado de um quadro de tarefas. Giradiscos ligado: ouve-se JAZZ, no som um pouco distante, abafado e tremido de um DISCO ANTIGO.

Pedro dirige-se depois às janelas da sala e sobe os estores devagar. Alinha-os com uma marca feita na parede, com um cuidado milimétrico, para que não se veja o azul do céu. Entra uma luz suave na divisão, que aligeira o ambiente pesado.

Pedro corre os vidros, alinhando-os com uma marca no chão, e confirma que o tamanho da abertura não é o suficiente para passar um corpo humano - mesmo que na lateral. No final, veste um casaco, pega numa pasta de trabalho desgastada e sobe as escadas para o andar de cima.

INT. DUPLEX, 2.º PISO, CORREDOR - MANHÃ

A MÚSICA CONTINUA, mais baixa. Algumas luzes do tecto estão fundidas mas o corredor parece luminoso. OUVEM-SE os sons da cidade: CARROS, PÁSSAROS, PESSOAS A CAMINHAR. Ao fundo há uma porta aberta e Pedro prepara-se para entrar.

PEDRO

Alice, dá-me um café!

Entra.

INT. CAFÉ - MANHÃ (CONT.)

O café não é grande, tem poucas mesas, um longo balcão e uma vitrine colorida por pastelaria vistosa. O espaço é arejado, luminoso e há PESSOAS sentadas nas mesas. A decoração remete para uma pastelaria dos anos 70/80.

Do outro lado do balcão, vestida de azul-escuro e com um avental branco está ALICE, uma muito jovem garçonete de cabelos loiros e olhos carregados de eyeliner preto.

Pedro despe o casaco e senta-se ao balcão.

ALICE

Tudo bem?

PEDRO

Há guerra no médio oriente.

Alice deixa escorregar um sorriso enquanto pousa uma chávena de café à frente de Pedro. Pedro põe açúcar no café e mexe-o calmamente. Depois, tira da sua pasta um livro que pousa sobre o balcão e abre pelo marcador. Alice fica a olhá-lo uns momentos.

ALICE

Vais ler?

PEDRO

Estou a tentar.

Alice apoia-se sobre o balcão e estende a mão para o colete de Pedro. Ele recua.

ALICE

Anda cá!

PEDRO

Que foi?

Alice estende-se de forma a chegar-lhe ao relógio de bolso, que abre e mostra a Pedro.

PEDRO (CONT'D)

Merda!

Pedro bebe o café de um trago e pousa a chávena no pires que Alice recolhe para dentro do balcão. Pedro guarda o livro, levanta-se, pega na pasta e encaminha-se para a porta enquanto veste o casaco.

PEDRO (CONT'D)

Até amanhã.

Alice acena. Pedro sai.

EXT. AVENIDA - MANHÃ

Ouve-se a MELODIA ANTERIOR, límpida. Junto à porta do café está um PSP. Pedro segue pela avenida, em passo apressado, atravessa a estrada e caminha um pouco até entrar num prédio alto. A porta fecha-se atrás dele.

INT. DUPLEX, SÓTÃO, OFICINA - DIA

A área espaçosa e o tecto inclinado denunciam tratar-se de um sótão.

Arrumada apesar da acumulação, a oficina está repleta de manequins e brinquedos antigos - uns estragados, outros já reparados. Existem duas mesas de trabalho e uma de costura; há tintas e ferramentas.

As janelas do teto estão todas tapadas com flanelas negras pregadas e uma grande janela redonda está tapada com um pano branco. Junto desta há uma gaiola com um pássaro. Um outro manequim está sentado numa mesa com ferramentas. Essa mesa tem pousada nela uma garrafa de whisky e um copo. O manequim tem calças de ganga, uma camisa de flanela e um par de óculos na cara.

Pedro entra e dirige-se à mesa dele. Senta-se.

PEDRO
Bom-dia, Artur.

ARTUR, 50 anos, barba e óculos, está sentado no lugar do manequim. Olha Pedro de forma severa.

ARTUR
'Tou aqui há uns quarenta minutos.

Pedro ignora Artur.

ARTUR (CONT'D)
Nem parece teu.

PEDRO
Sempre chegaste antes de mim.

ARTUR
Nunca chegaste depois da hora.

PEDRO
Desculpa.

Artur levanta-se, copo de whisky na mão, cabeça de peixe na outra. Pára junto de Pedro e pousa a cabeça na mesa dele.

ARTUR
Vêm buscar isso hoje à tarde.

Pedro pega na cabeça e gira-a nas mãos de modo a perceber os acabamentos necessários.

ARTUR (CONT'D)
E estamos atrasados c'os manequins de criança.

PEDRO
Eu sei.

ARTUR
 Não podes começar a desnortear.

PEDRO
 Eu sei.

Artur termina o whisky, pousa o copo. Fica de costas para Pedro. Olhar preso no vazio.

ARTUR
 Tem sido difícil.

PEDRO
 Eu sei.

Artur dirige-se à gaiola. Alimenta o pássaro.

ARTUR
 (para o pássaro)
 Anda lá, pá. Se não comes vais p'lo caminho do teu irmão.

PEDRO
 (sorri)
 Não mintas ao bicho. Se comer morre na mesma.

Pedro coloca a cabeça de peixe, já terminada, na cabeça.

INT. HALL - TARDE

Pedro abre a porta de entrada, que fica segura por uma corrente, e espera. OUVES-SE BATER A PORTA DO PRÉDIO. Pedro tira a corrente e abre a porta de casa. No hall está um manequim estragado, um caixote com vernizes e um envelope com dinheiro.

Pedro recolhe tudo para dentro de casa. Fecha a porta.

INT. SALA/ EXT. AVENIDA - NOITE

Pedro observa a rua através da persiana entreaberta.

A rua está serena. Em frente, o Café de onde vimos sair Pedro.

Uma senhora de idade caminha com sacos de compras. Pára várias vezes pelo caminho. Pousa os sacos para descansar e retoma a marcha. Quando chega à porta de um prédio, toca à campainha.

Um rapaz passa de bicicleta, no sentido inverso.

Pedro afasta-se rapidamente da janela e deixa correr os estores de uma assentada. Pega numa caneca vazia pousada sobre a mesa de centro, afasta-se e sai da sala.

Ouve-se Pedro movimentar-se na cozinha: ABRE A ÁGUA QUENTE, LAVA A CANECA. ABRE O FRIGORÍFICO: POUSA UMA PANELA NO INTERIOR E FECHA-O NOVAMENTE.

Pedro retorna à sala. Senta-se no chão, encostado à poltrona laranja. Da mesa de centro recolhe um livro e abre-o pelo marcador. Repousa a cabeça no assento. Lê.

INT. DUPLEX, SALA DE PEDRO - MANHÃ

Pedro risca um dia no calendário. Arranca uma lista de tarefas diárias riscadas e afixa uma nova, com tarefas a cumprir nesse dia. Liga o gira-discos: OUVE-SE JAZZ. Dirige-se depois às janelas da sala e corre os estores para cima, com cuidado.

Ao alinhar os estores de forma a esconder o céu, Pedro repara em SABRINA, uma jovem de cabelos negros ondulantes e vestido primaveril, que atravessa a rua em direcção ao seu prédio. Pedro segue-a com os olhos, estarrecido. Sabrina pára a cumprimentar ALGUÉM. Pedro para um instante e depois corre o vidro uns centímetros: OUVE-SE SABRINA GARGALHAR. Sabrina despede-se e afasta-se, desaparecendo do campo de visão de Pedro. Pedro fecha a janela e afasta-se sem desviar os olhos desta.

INT. COZINHA DE PEDRO - TARDE

Pedro tem água a aquecer ao lume. Ao lado da sua caneca, uma outra tem um saco de chá. Sobre a banca da cozinha - extremamente limpa e arrumada - há um prato com restos e bolor. A água acaba de aquecer.

ALICE (O.S.)
Queres ajuda?

PEDRO
Não é preciso. Obrigado.

Pedro serve-se de café.

PEDRO (CONT'D)
Porque é que vieste?

ALICE (O.S.)
Tu perguntaste-me se eu queria vir.

PEDRO
Não, eu disse que podias vir.

ALICE (O.S.)
É a mesma coisa!
Estavas com saudades minhas.

Pedro ignora o que ouve. Enche a caneca de chá e sai da cozinha com uma caneca em cada mão.

INT. DUPLEX, SALA DE PEDRO - CONTINUAÇÃO

Pedro entra na sala com as duas canecas. Alice está ajoelhada no chão e debruçada para espreitar pela abertura da janela, para o céu. Pedro pára a olhar para ela.

PEDRO
O que é que estás a fazer?

ALICE
Tens um pássaro morto na varanda.

PEDRO
Tenho o quê?

Alice levanta-se de um salto.

ALICE
Um pássaro morto na varanda.

Alice dirige-se ao sofá. Senta-se. Pedro senta-se ao lado dela. Pousa o chá na mesa de centro e fica com o café na mão. Alice olha a toda à volta. Por fim, tira um maço de tabaco do bolso.

PEDRO
Não tinhas deixado de fumar?

ALICE
Sim.

Pedro ri-se. Alice acende o cigarro e coloca à sua frente o cinzeiro da mesa de apoio. Repara num bloco de desenho e ajoelha-se junto da mesa de centro.

Alice arruma tudo o que está sobre a mesa de forma perfeccionista, com uma qualidade compulsiva. Depois puxa o bloco de desenho para perto de si e começa a folhea-lo. São desenhos de pessoas a cair no céu e outras representações dos sonhos e devaneios de Pedro.

PEDRO
Tens de mexer em tudo.

ALICE
É uma pena não teres talento.

Pedro sorri.

ALICE (CONT'D)
Estou a pensar ir lá amanhã. Queres
ir comigo?

PEDRO
Onde?

Alice fixa Pedro um momento.

ALICE
Foi uma pergunta estúpida.
(pausa)
Quando quiseres ir, eu vou contigo.
Dizes-me alguma coisa.

PEDRO
Não quero.
Obrigado.

Alice pega num desenho de entre os vários que estão na mesa.

ALICE
Vou ficar com este. É menos feio.

Alice sorri a Pedro. Depois continua a ver os desenhos, com um ar tranquilo e doce.

ALICE (CONT'D)
Vais chegar atrasado outra vez.

Pedro deixa-se estar sentado. Olha, introspetivo, a janela que dá para a varanda. Alice acende mais um cigarro.

EXT. AVENIDA - NOITE

A rua está deserta e absolutamente silenciosa. Ouve-se o RUÍDO CONSTANTE DE UM CANDEEIRO ACESO e A RESPIRAÇÃO DE PEDRO está sempre presente. A dado momento e por breves instantes ouve-se UM PÁSSARO.

Pedro caminha e olha em volta. Perdido, confuso. Pára, levanta a cabeça e fixa o céu.

INT. DUPLEX, SALA - TARDE

Pedro está deitado no sofá, debaixo de um édredon. Tenta levantar-se. Desiste.

Põe a mão de fora para pegar numa caneca que tem pousada no chão. Pedro bebe da caneca debaixo do édredon, sempre com a cabeça tapada. Devolve a caneca ao chão.

INT. DUPLEX, SALA DE PEDRO - MANHÃ

Pedro olha para a rua pelas frestas da persiana. Por fim afasta-se. As janelas já estão abertas. Pedro está despenteado, embrulhado num roupão. Bebe de uma caneca de café e passeia-se à frente das janelas.

Ouve-se uma VOZ DE MULHER. E depois um RISO, que desperta a atenção de Pedro e o faz colar-se ao vidro. Sabrina está a passar com uma AMIGA. No sorriso de Pedro é evidente a alegria momentânea. Pedro encosta o rosto ao vidro fecha os olhos.

PEDRO

Penélope.

INT. DUPLEX, SALA - NOITE

Pedro está deitado no sofá, de barriga para cima, coberto por um edredon. No chão, junto a Pedro, está pousada uma toalha. Aconchega-se no edredon.

Pedro fixa o teto durante alguns momentos. Desce a mão debaixo do edredon e coloca-a dentro das calças. O edredon move-se devagar enquanto Pedro começa a masturbar-se. Fecha os olhos. A respiração dele torna-se mais pesada.

INT. DUPLEX, SALA DE PEDRO - MANHÃ

Na parede, está afixada a mesma lista de tarefas, sem que nenhuma esteja riscada. Pedro come uma maçã.

Pedro encosta-se à parede junto à janela e espera pela voz de Sabrina.

PEDRO

(entre dentes)

Maria Eduarda. Estela. Daisy?

Estela.

INT. DUPLEX - NOITE

Pedro está de gatas junto a uma janela com a persiana um pouco levantada. Ao lado dele está uma caixa de sapatos.

Pedro usa um guarda-chuva para tentar recolher o pássaro morto que está na varanda.

INT. DUPLEX, SALA - NOITE (CONT'D)

Pedro está sentado no sofá. Ao lado dele está um candeeiro de pé aceso. Está também aceso o candeeiro de mesa que ilumina a poltrona laranja. Em cima da mesa de centro está a caixa de sapatos fechada com um bilhete que diz "Por favor colocar em espaço propício à decomposição."

Pedro fecha o seu livro. Dirige-se às poltronas e coloca uma manta sobre a poltrona laranja. Apaga o candeeiro de mesa. Volta para o sofá onde está o édredon da cama dele, deita-se de barriga para cima e cobre-se.

Pedro fixa o teto durante alguns momentos. Cerra os olhos. Volta a abri-los. Muda de posição várias vezes.

INT. DUPLEX, OFICINA - NOITE (CONT'D)

Pedro - desarranjado, ainda de robe, está sentado na sua mesa de trabalho, onde repousa uma velha manequim, estragada. Acaba de pintar-lhe o rosto, que tem virado para ele.

ARTUR

Vieste cedo, rapaz!

PEDRO

Não o tinha visto.

Artur levanta-se da sua mesa onde está pousada uma bicicleta. Arrasta a cadeira onde estava e senta-se junto de Pedro.

ARTUR

Sonhaste com o céu?

Pedro olha para Artur e sorri.

PEDRO

Ainda não adormeci.

ARTUR

Sabes há quanto tempo não vens trabalhar?

Pedro pára um momento perante a pergunta. Pensa um instante antes de responder.

PEDRO

Não.

Artur regressa à sua mesa.

ARTUR
Aos anos que não monto uma coisa destas.

PEDRO
Nem eu.

ARTUR
Pensei que não andavas de bicicleta.

PEDRO
Já não.

Pedro levanta-se e dirige-se à mesa de costura. Já na máquina está um tecido florido previamente cortado no molde de um vestido e meio costurado. Pedro retoma o trabalho para o terminar.

PEDRO (CONT'D)
Vou deixar a oficina.

ARTUR
P'ra fazer o quê?

PEDRO
Não sei. Provavelmente não vou.
(pausa)
Estou cansado disto.

ARTUR
Não deve ser difícil pensares noutra coisa... És um rapaz culto e letrado.

Pedro ri-se.

PEDRO
Tudo o que eu sei está escrito em livros. Eu não sei fazer nada, Artur. Se soubesse já não estava aqui.

ARTUR
Pensei que gostavas.

A bicicleta está pronta. Artur levanta-se.

ARTUR (CONT'D)
Eu não estudei muito e não sei fazer muita coisa. Mas gosto disto. Tenho orgulho no meu trabalho.

PEDRO

Sorte a tua.

Artur põe uma mão no ombro de Pedro e aperta-o em jeito de conforto. Pedro mantém os olhos presos na mesa mas fica estático por um instante.

Artur vai até à mesa onde estava Pedro anteriormente: retira o pouco cabelo castanho e estragado da manequim e substitui-o por longas madeixas de cabelo negro e ondulado.

ARTUR

Recebi a conta da janela.

Pedro olha Artur de forma desaprovadora.

ARTUR (CONT'D)

Ela que me tivesse deixado entrar!
Eu nunca bati em ninguém, Pedro,
mas eu qu'o tivesse apanhado...

PEDRO

É ele?

ARTUR

(irritado)

É ele. Claro que é ele! E é o que
me custa mais. Aquele cabrão.

PEDRO

Já sabes o que eu acho disso.

ARTUR

E também que só sabes o que vem nos
livros.

(pausa)

Acaba tu isto.

Visivelmente desconcertado, Artur larga o que estava a fazer e aproxima-se da gaiola. Alimenta o pássaro.

ARTUR (CONT'D)

Este bicho já não é o que era.
Devia arranjar-lhe companhia.

PEDRO

Devias soltá-lo.

Pedro continua a costurar.

INT. ESCADAS DO PRÉDIO - NOITE

Ouve-se CHUVA a cair. Pedro está debaixo de um vão de escada. Sobre ele "escorre" o reflexo da chuva que bate no vidro colorido da porta do prédio. Sabrina está ao lado dele.

PEDRO
Estela? Margot!

SABRINA
Está a falar comigo?

Pedro acena afirmativamente.

SABRINA (CONT'D)
Não. Sabrina.

Sabrina sorri e estende a mão a Pedro para cumprimentá-lo. Pedro aperta-lhe a mão e esboça um leve sorriso de volta.

PEDRO
Pedro.

Pedro olha a toda a volta, confuso. Sabrina aponta para uma porta do hall que dá para outro apartamento.

SABRINA
Saí do bar. Estive a trabalhar até agora.

Pedro olha para a porta, ainda mais confuso.

PEDRO
Bar?

SABRINA
Ainda não abriu. Estamos em obras.

Pedro acena com a cabeça em compreensão. Ficam um momento em silêncio. Ouve-se apenas a CHUVA. Pedro está visivelmente nervoso. Olha Sabrina de soslaio e desvia-se quando ela olha para ele. Sabrina observa-o, sorri.

SABRINA (CONT'D)
Vai ser difícil ir para casa com esta chuva.

Pedro fica em silêncio.

SABRINA (CONT'D)
Não estás a molhar-te?

Pedro apercebe-se dos pingos que subitamente caem no seu ombro direito. Olha para Sabrina e chega-se para a esquerda, ficando encostado a ela.

SABRINA (CONT'D)
Moras muito longe?

PEDRO
Não. Já ali.

Pedro aponta para a porta de casa, a poucos metros. Sabrina ri-se.

SABRINA
O que é que estás aqui a fazer? Dá uma corrida. Se esperares que a chuva passe ficas aqui a noite toda.

Pedro começa a ir embora, mas pára, debaixo da chuva, a olhar para Sabrina. Volta atrás. Está encharcado.

PEDRO
Vem comigo.

SABRINA
Eu?

PEDRO
Se esperares que a chuva passe ficas aqui a noite toda.

Sabrina sorri.

PEDRO (CONT'D)
Não?

SABRINA
(reticente)
Ok.

Pedro sorri-lhe. Pega-lhe pelo pulso e corre a curta distância até à porta.

DUPLEX, QUARTO DE PEDRO - NOITE (CONT'D)

O quarto é pequeno. Tem uma cama, um armário e uma escrivaninha. Num canto há uma mesa de braseira com uma cobertura azul. Há autocolantes na mobília e livros juvenis na mesa-de-cabeceira. Pedro abre a porta do quarto com uma chave.

Estão ambos secos mas vestem as mesmas roupas. Sabrina entra à frente de Pedro e observa o quarto à volta dela. Estuda todos os objetos e repara num grande coelho de peluche roxo, pousado junto à mesa de braseira.

PEDRO
Essa senhora foi a vítima do meu primeiro casamento.

Sabrina ri-se e olha Pedro, incrédula.

PEDRO (CONT'D)
Foi uma decisão impulsiva dos meus cinco anos.

Pedro abre a cama e acende o candeeiro na mesa-de-cabeceira.

PEDRO (CONT'D)
Fica à vontade. Eu vou deitar-me.

Sabrina descalça-se e deita-se na cama. Pedro dirige-se à porta e apaga a luz do teto.

SABRINA
Até amanhã.

Pedro sorri. Sabrina apaga o candeeiro de mesa. Pedro fecha a porta. Há estrelas fluorescentes pelas paredes e teto.

INT. DUPLEX, SALA DE PEDRO - MANHÃ

OUVE-SE A MESMA MELODIA DO INÍCIO. A sala tem um ar mais leve, arrumado e luminoso. Pedro corre os estores para cima, alinhando-os com a marca feita na parede. Entra uma luz suave na divisão. Sabrina, que até aí estava atrás de Pedro, aproxima-se da janela, coloca as mãos sobre o vidro e espreita por entre as frestas.

Pedro prossegue a sua rotina, abrindo os estores da segunda janela.

PEDRO
Dormiste bem?

SABRINA
Sonhei com o céu.

Pedro pára o que está a fazer e fixa Sabrina. Sabrina mantém-se quieta por um instante. Depois abre a janela pela marca de giz que está no chão.

INT. DUPLEX, QUARTO, DEBAIXO DA MESA - TARDE

Pedro e Sabrina estão debaixo da mesa de braseira. O espaço é diminuto. Eles estão apertados e em posições obviamente desconfortáveis, quase costas com costas. A luz que atravessa o tecido da cobertura envolve-os numa aura azulada.

SABRINA
Todos os dias?

PEDRO
Demasiadas horas.

SABRINA
(sorri)
Sozinho?

PEDRO
A minha mãe vinha cá às vezes.
Eu detestava.
E não é que ela não soubesse. Eu mandava-a embora.

SABRINA
Isso é cruel.

PEDRO
Eu sei. Eu era um miúdo estúpido.

Sabrina pega num frasco de eosina e abre-o.

SABRINA
Como é que fizeste isso?

PEDRO
A fazer um puzzle.

Pedro estende-lhe um braço que tem alguns arranhões e cortes mais profundos.

PEDRO (CONT'D)
Faltava uma peça.

Sabrina começa o curativo.

PEDRO (CONT'D)
Aquele bar onde te vi é teu?

SABRINA
De um amigo.

PEDRO
Um amigo?

Sabrina ri-se.

SABRINA

Um amigo.
Ele é que me deu trabalho lá.

PEDRO

Hmm. E é o primeiro trabalho?

SABRINA

Num bar, sim. Mas estive numa
fábrica antes. E cresci no café dos
meus pais.

(pausa)

Era giro. Roubava chocolates e
comia-os escondida dentro do
armário dos sumos.
Ficou menos giro quando me
encontraram. Tive de começar a
trabalhar para os pagar.

PEDRO

Uma noite os meus pais tinham-me
mandado para o quarto antes de
jantar. Fiquei à espera que me
chamassem. No dia seguinte os meus
avós encontraram-me a dormir aqui
debaixo. Lambuzado em chocolate.
Comi 23 dias do meu calendário de
Natal.

Pedro repara no desenho que Sabrina está a fazer-lhe no
braço.

PEDRO (CONT'D)

O que é que estás a fazer?

SABRINA

A tua mãe não fazia desenhos quando
te magoavas?

PEDRO

A minha avó fazia uns homenzinhos
vermelhos que depois me davam
ordens durante uma semana.

Sabrina ri-se.

SABRINA

Os meus homenzinhos eram mais
simpáticos que os teus. Felizmente,
porque eu tinha tatuagens para um
esgotamento nervoso.

PEDRO
Caías muito?

SABRINA
Subia muito.

Sabrina fecha o frasco de eosina e Pedro recolhe o braço. Tem uma paisagem complexa de um exterior pintada a vermelho, muito além da ferida.

Sabrina coloca a cabeça por baixo do braço de Pedro de forma pousá-la no colo dele e ficar a olhar para cima.

SABRINA (CONT'D)
Estou desiludida. Achei que o teu
"País dos Ursos" ia ter ursos.

PEDRO
Emigraram.

SABRINA
E não tens medo de estar sozinho?

PEDRO
(sorri)
Não. Eventualmente toda a gente se
vai embora.

INT. COZINHA DE PEDRO - TARDE

Sobre a banca existe uma tábua de cozinha e sobre esta um peixe grande e negro. Pedro prepara o peixe. Corta-lhe a cabeça.

INT. DUPLEX, QUARTO DE PEDRO - NOITE

Sabrina está deitada dentro da cama. Pedro está sentado numa cama improvisada no chão, encostado à parede, observando-a.

Pedro vira-se. À frente dele há agora duas estrelas fluorescentes coladas na parede. Pedro tenta descolar uma mas acaba por desistir. Deita-se para dormir.

INT. DUPLEX, SALA DE PEDRO - TARDE

Sabrina está à janela, espreitando pelas frestas que deixam entrar alguma luz. Pedro está sentado no sofá a ler um livro.

PEDRO
Não devias passar tanto tempo à
janela.

SABRINA
O céu está tão bonito hoje.

Sabrina aproxima-se da fita de correr os estores.

PEDRO
Não!

Pedro fixa-a de forma assustada e simultaneamente ameaçadora. Sabrina afasta-se contrariada e senta-se no sofá ao lado de Pedro. Pedro baixa o olhar e prossegue com a leitura. Quando volta a olhar para Sabrina ela está a fumar um cigarro. A mesa entre as poltronas tem uma pequena gaveta aberta onde estão dois maços de tabaco. Pedro pousa o livro. Sabrina esboça um sorriso.

SABRINA
(aponta para a fotografia)
Era bonita, a tua mãe.

Pedro deixa cair a cabeça nas pernas de Sabrina. Ela acaricia-lhe os cabelos. Ficam em silêncio.

INT. CAFÉ - TARDE

O café está mais sombrio que o habitual e não há clientes.

Alice rega uma planta que está no canto do balcão e canta baixinho. Repara em Pedro.

ALICE
Pensei que tinhas morrido.

PEDRO
Já tinha saudades disto.

Alice fica exageradamente boquiaberta. Pedro sorri.

PEDRO (CONT'D)
Menos. Vais dar-me um café?

Alice tira dois cafés e pousa um à frente de Pedro. O outro pousa à frente dela, do lado de dentro do balcão.

ALICE
Estás com bom ar.
Tens dormido?

PEDRO
Não exageres.

Alice sorri, pega no café que tem à sua frente e pousa-o à frente de Pedro, ao lado do outro. Inclina-se sobre o balcão e Pedro não se afasta. Alice dá-lhe um beijo na testa.

INT. DUPLEX, SALA DE PEDRO - NOITE

Sabrina está sentada à mesa. A mesa está posta mas não há comida. Atrás dela, Pedro está à janela e contempla a rua pelas frestas.

Pedro contorna a mesa e senta-se na frente de Sabrina.

PEDRO

Sabes que não há comida na mesa?

SABRINA

Não tenho fome. Manda vir alguma coisa para ti.

Pedro senta-se.

PEDRO

Não vou mandar vir só para mim.

SABRINA

Porque não?

PEDRO

Porque não.

SABRINA

Porque não estás habituado a comer sozinho?

Ficam em silêncio durante algum tempo.

SABRINA (CONT'D)

Queres dizer-me alguma coisa?

PEDRO

Não.

SABRINA

Queres sim.

PEDRO

Quero dizer-te o quê, Sabrina?

SABRINA

Não me fales assim.

PEDRO

Estás a cansar-me.

SABRINA
Detesto que me digas isso!

PEDRO
Estou a ser honesto.

SABRINA
Estás a ser uma besta!

Pedro levanta-se, sai da frente de Sabrina e vira-se de costas.

SABRINA (CONT'D)
Eu não posso esforçar-me pelos dois, Pedro. Não posso estar aqui só para quando te apetece!

PEDRO
Não grites.

SABRINA
Fala comigo. Consegues fazer isso?

Sabrina levanta-se e contorna a mesa. Encosta-se a uma parede, de costas para Pedro. Os olhos dela percorrem o espaço da sala, com uma melancolia de despedida. Depois Sabrina olha para trás, para Pedro.

SABRINA (CONT'D)
Eu podia ter-me apaixonado por ti.

PEDRO
Se eu fosse outra pessoa?

Sabrina sorri levemente. Um sorriso triste.

SABRINA
Se te tivesse conhecido.

PEDRO
Não me apetece continuar com isto.

Pedro olha para Sabrina e vê-a como um manequim. Observa-a durante um momento. Depois afasta-se devagar na direção dos sofás e senta-se na poltrona laranja. Tem lágrimas nos olhos.

INT. DUPLEX, SALA DE PEDRO - MAIS TARDE

Pedro fuma à janela. Apenas o nariz e a boca de fora - os olhos mantêm-se tapados pela persiana.

INT. DUPLEX, QUARTO DE PEDRO - NOITE

Pedro entra no quarto. Sabrina está a dormir. Pedro fecha a porta devagar, dirige-se à cama e deita-se ao lado dela. Abraça-a e dá-lhe um beijo suave nos lábios.

PEDRO

Desculpa.

Sabrina dá lugar à manequim. Pedro continua a abraçá-la. Fecha os olhos. A respiração dele abranda, relaxa. Adormece.

INT. DUPLEX, SALA DE PEDRO - MANHÃ

Pedro entra na sala e os seus olhos procuram Sabrina no sofá. Repara que as persianas e as janelas estão abertas. Pedro tem uma tontura e encosta-se rapidamente a uma parede. Olha em volta.

PEDRO

Sabrina?

(pausa)

Sabrina?

Sem nunca se afastar das paredes e móveis, Pedro aproxima-se da janela e espreita o chão da avenida.

PEDRO (CONT'D)

Sabrina!

Pedro fecha o vidro da janela e corre escadas acima.

...DUPLEX, 2.º PISO, CORREDOR

O corredor está escuro e silencioso, iluminado apenas pela inconsistência da lâmpada prestes a fundir. Pedro pára quando chega ao corredor. Respiração acelerada. Caminha devagar, desnorreado. Olha o manequim estático do Polícia. Depois atravessa o corredor abrindo portas e lançando gritos de ajuda.

PEDRO

Por favor! Alguém?

Pára junto à porta que antes usara para entrar para o café. Entra devagar.

...DUPLEX, 2.º PISO, COZINHA

É uma cozinha pequena, antiga e a área está separada por um balcão. Do outro lado do balcão, encontra-se um manequim de mulher, de vestido azul-escuro e avental branco.

Pedro vai até ao balcão. Pedro olha a manequim, quieta, impávida. O SILÊNCIO É ABSOLUTO. Pedro vira-lhe as costas e sai.

INT. DUPLEX, 2.º PISO, OFICINA - CONTINUAÇÃO

O manequim de Artur está de pé, virado para a janela redonda que está agora descoberta. A silhueta do manequim cobre a paisagem do outro lado do vidro. A gaiola está aberta e vazia. Pedro entra e dirige-se a Artur.

PEDRO

Artur? Preciso de ajuda.

Segura o manequim pelo ombro esquerdo e roda-o para que fique de frente para ele. Com o movimento, o manequim cai sobre outros que ali se encontram. Os óculos saltam para o chão. Pedro ainda se inclina para o apanhar mas pára ao dar-se conta que são todos iguais. Pega nos óculos e coloca-lhos de novo no rosto de plástico.

Olha para cima. Fixa a janela um momento. Levanta-se com os joelhos trémulos e olha pela janela, hipnotizado, paralisado. Depois afasta-se, pega num casaco e sai da Oficina.

O céu azul e brilhante provê uma aura acolhedora. Ouve-se A PORTA DO PRÉDIO A ABRIR E FECHAR. Lá fora, os sons de uma CIDADE MOVIMENTADA e ao fundo, disfarçado por INÚMERAS VOZES e pelos CARROS que passam, O RISO DOCE DE SABRINA.

Anexo IV

Cronograma

Anexo V
Mapa de Rodagens

Anexo VI
Relatório de Répèrage



Hipótese Exterior 1 - Rua Ferreira Borges (Coimbra)

O edifício da Mango é lindíssimo, assim como os edifícios restantes antes do Nicola. A rua é mais larga do que parece. Tem cerca de 10m de largura. Mas é pedonal, ao contrário do que eu queria.



Hipótese Café 1 - Nicola

A maior vantagem é a localização. De resto preferia um café mais luminoso em termos dos materiais usados. Detesto as estantes repletas de garrafas. A vitrine de pastelaria está dentro do imaginado.



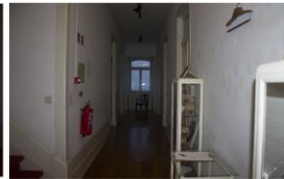
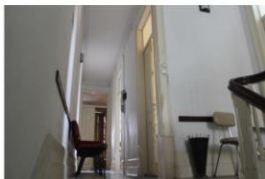
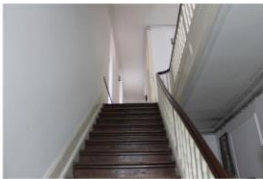
Hipótese Exterior 2 - Rua Ferreira Borges (Coimbra)

As fachadas dos edifícios são todas menos bonitas que as anteriores. Apenas a fachada do andar do café é mais bonita que a do Nicola e compensa pelo facto de permitir usar este interior. A rua tem a mesma largura (ou pouco menos) nesta zona da rua. Apenas o padrão da calçada é diferente. Mantém-se pedonal.



Hipótese Café 2 - A Brasileira

O café é todo em tons de branco. A vitrine e o mobiliário são lindíssimos e enquadram-se no filme. Precitaria de alguma cor na decoração. Deve ser demasiado branco e demasiado espelhado para a Fotografia.

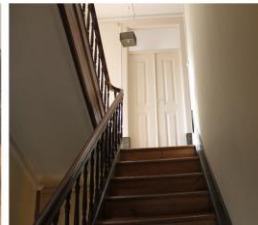
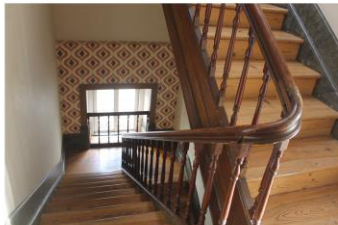


Escadaria Prédio 1 - Ferreira Borges/ Prédio ERA

Este prédio fica em frente à Mango e tem no interior uma casa/escritório a ser vendida pela ERA. Será provavelmente possível filmar a vista a partir da varanda deste prédio e excelente seria poder fazer aqui a Sala (não houve visita ao interior). Também a porta de Pedro para o hall funcionaria aqui. Tem uns 3 ou 4 pisos. Desvantagens: não imaginava mais que uma porta por piso. O 1.º piso tem portas de vidro, de espaços comerciais - não é utilizável.

Escadaria Prédio 2/ Casa 2 - Casa das Artes

O corrimão e a tapete vermelha são lindíssimos. A autorização para filmar é certa. Tem demasiadas portas por andar para o hall de um prédio... E existe apenas este andar - o superior tem só a entrada para o sótão. E parece-me demasiado fancy para o interior do apartamento de Pedro.



Escadaria Casa Pedro Hipótese 1 - Grand Hostel Coimbra

As escadas em si pafecem-me ideais. O papel de parede é perfeito. As escadas de cima vão dar ao sótão (Hipótese 1). Não sei por que motivo não tirei foto ao corredor deste piso, mas as portas são todas iguais à que está na imagem (dir, de um lado e de outro, por alguns metros). O ideal seria haver uma cozinha neste piso (para o Café), que não há. E também sempre imaginei que ele tinha de atravessar o corredor para chegar ao sótão, mas consigo trabalhar com isto.

Cozinha - Hostel

Antiga o suficiente. Branca como imaginava. Parece-me possível. Muito trabalho para DA.





Sótão Hipótese 1 - Grand Hostel de Coimbra

Tecto e chão nos materiais desejados. Telhado tipo duas águas. Janelas grandes nas paredes ideais para o travelling final.

Teria de ser esvaziado, tem cerca de 10 camas no interior. É precisa autorização para mexer no espaço e ainda não sabemos se será necessário pagar para filmar no espaço.



Vista 1 - Grand Hostel

Esta não é a vista do sótão, mas sim do primeiro piso do Hostel. Sendo possível trabalhar com croma/ drone/ câmara 3D, esta é uma possibilidade que não está muito longe do desejado visualmente.



Sótão Hipótese 2 - Casa das Artes

Gosto do formato do espaço e do recorte e simetria das estruturas arquitectónicas. Não gosto do material do tecto mas até gosto da cor. O chão teria de ser disfarçado com pó e sombra para parecer envelhecido. Não me agrada que a janela seja no tecto, mas acho que seria possível trabalhar com isso (e talvez até fosse mais fácil no caso de a paisagem for feita em pós). Seria fácil liberar o espaço do conteúdo e não parece existir qualquer objecção (ou necessidade de investimento monetário) em filmar lá.



Quarto Hipótese 1 - Grand Hostel

Tem uma arquitectura gira. Janela e porta bonitas. Teria de ser completamente esvaziado e remobilado. Há autorização para filmar e mesmo que peçam dinheiro será muito pouco. Pode ser demasiado pequeno, tanto para a acção como - e principalmente - para material e equipa.

Anexo VII

Guião Técnico

1. INT. SALA - TARDE/ NOITE

A janela quase fechada. Cenário escuro. Ouve-se Pedro falar ao telefone. A câmara está sempre baixa, claustrofóbica.

1.1 PAT/ Plano médio. Fixo.

MASTER SHOT: Contraluz. Pedro está ao telefone. Diálogo. Acaba a chamada e marca um novo número.

1.2 PP. Fixo.

Pés de Pedro e a carpete onde estão pousados. Pedro treme a perna.

1.3 PP. Fixo.

Telefone. Pedro disca um número.

1.4 PP. Fixo.

Pedro coça a barba/cabeça.

1.5 PP. Fixo.

Pedro desenha nas costas de um envelope. Um rabisco do céu, talvez.

1.6 PP. Fixo.

Lista de tarefas completas.

1.7 PP. Fixo

Elementos decorativos limpos e alinhados com cuidado na estante, ou outra peça de mobiliário.

1.8 PP. Fixo.

Edredão que Pedro usa para dormir, enrolado sobre o sofá.

1.9 PP. Fixo.

Livro aberto sobre a mesa de centro. (Quote sublinhada)

1.10 PP. Fixo.

Caixa/ cesto que Pedro usa para receber as encomendas que faz.

2. INT. SALA - MANHÃ

Rotina matinal de Pedro na sala.

2.1 Plano Geral. Fixo. (encostado à parede da janela, sem se ver a cara de Pedro)

Pedro abre os estores. A sala ilumina-se.

2.2 PP. Fixo.

Pés de Pedro de o vidro da janela que se alinha com a marca desenhada no chão.

2.3 Plano Geral. Fixo.

Câmara junto ao gira-discos. Pedro liga o gira-discos. Pega no casaco e pasta e sai da sala.

2B INT. ESCADAS - MANHÃ

2.1 Plano Médio. Fixo.

Pedro sobe as escadas.

3. INT. 2º PISO CORREDOR - MANHÃ

3.1 Plano Médio. Fixo.

Pedro entra pela direita e caminha de forma descontraída. Encosta-se a uma porta à sua direita.

- Alice, dá-me um café.

Entra.

4. INT. CAFÉ - MANHÃ

4.1 Plano Geral. Fixo.

MASTER SHOT: A câmara sobre uma das mesas do café. Uma chávena serve de pequeno obstáculo entre a câmara e Pedro.

Alice tira o café. Pedro despe o casaco e pousa a mala junto ao balcão. Passeia ao longo da vitrine. Aproxima-se da câmara. Apanha a chávena da mesa.

- Tudo bem?

Alice pousa a chávena no lugar de Pedro. Ele responde e volta ao lugar.

Pousa a chávena no balcão e ela recolhe-a.

- Queres mais alguma coisa?

Pedro tira o livro da mala e pousa-o sobre o balcão. Lê.

- Vais ler?; - Estou a tentar.

Ela tira-lhe o relógio do bolso. Ele sai apressado: - Até amanhã!

4.2 Plano Zenital. Fixo. (Por cima do candeeiro)

Pedro pousa o livro sobre o balcão. Abre o açúcar, despeja, mexe. Abre o livro. Lê. Diálogo. Relógio. Sai.

4.3 PAP Pedro

Reage à pergunta de Alice. - Estou a tentar.

4.4 PAP Alice. Subjetivo.

Reage à resposta de Pedro. Aproxima-se da câmara.

5. EXT. AVENIDA - MANHÃ

5.1 Plano Muito Geral

Pedro sai do café, ao fundo à direita. Consulta o relógio. Passa por um polícia a quem acena e lhe acena de volta. Caminha apressado e contorna as pessoas que passam por ele. Aproxima-se da câmara. Sai de plano/ entra numa porta à esquerda.

6. INT. SÓTÃO OFICINA - MANHÃ

6.1 Plano Geral. Fixo.

Câmara atrás de manequins e afins. Corte lateral da cena. Pedro entra, à direita, e dirige-se à secretária, à esquerda. No processo, acende as luzes. Ao acender o candeeiro de Artur, vê-se o manequim.

6.2 Plano Médio. Fixo.

Câmara atrás de Artur. Este fica quieto um momento mas depois roda na cadeira. Serve-se de whisky. Recosta-se. Começa a falar.

6.3 Plano Médio. Fixo.

De frente para Pedro. Artur levanta-se e dirige-se a Pedro. Diálogo. Vira-se de costas para Pedro e de frente para a sua mesa para pousar o copo. - Está a ser difícil.

Passa por trás de Pedro e vai à gaiola. Diálogo. Cabeça de peixe.

7. HALL DE PEDRO - TARDE

Pedro recebe uma encomenda.

7.1 PAP. Fixo.

Pedro, de costas para a câmara, vê o correio. A sua caixa é a única etiquetada. Tem o nome dele e o da mãe.

7.2 Plano Médio. Fixo. Picado.

A câmara baixa, perto do chão, no cimo das escadas. O ambiente escuro. Pedro segura na caixa e começa a subir as escadas.

8. INT. SALA - NOITE

8.1 Subjetivo. Muito Geral. Picado. PAN/ TILT acompanhamento

Por entre as frestas da janela, Pedro observa a rua. Passa uma senhora (esquerda para a direita) carregada com sacos que nega a ajuda de um jovem. Depois passa alguém (tilt descendente) de bicicleta (direita para a esquerda).

8.2 Plano Geral. Fixo.

Pedro afasta-se da janela. Fecha-a de uma assentada. Pára. Vai à cozinha. Volta. Senta-se no chão a ler.

9. INT. SALA - MANHÃ

9.1 Plano Geral. Fixo.

MASTER SHOT. Pedro risca um dia do calendário e substitui a lista de tarefas. Liga o gira-discos. Abre a janela. Repara em Sabrina. Encosta-se ao vidro. Afasta-se da janela, a atenção presa.

9.2 Plano Médio/ PAP. Fixo.

Pedro de perfil. Repara em Sabrina. Encosta-se à janela.

9.3 Subjetivo. Plano Médio. Picado. PAN/TILT de acompanhamento

Sabrina atravessa a rua.

9.4 Subjetivo. PAP. Picado. PAN/TILT de acompanhamento

Sabrina para, fala com alguém. Ri-se. Continua a andar.

10. INT. COZINHA - TARDE

10.1 Amorcé cafeteira. Fixo. Mudança de foco.

Cafeteira ao lume. Pedro serve-se de café. Diálogo com Alice. Água ferve. Prepara o chá. Agarra nas duas canecas e sai de plano.

11. INT. SALA - TARDE (cont'd)

11.1 Plano Geral. Falso Subjetivo. Fixo.

Alice está de gatas no chão. Diálogo.

11.2 Amorcé de Alice. Fixo. (Alice espreita por baixo da câmara. Pedro ao fundo)

“Tens um pássaro na janela”. Pedro reage. Alice levanta-se e vai para o sofá (sai de plano). Pedro atravessa a sala em direcção ao sofá.

11.3 Plano Médio. Fixo.

Pedro pousa as canecas na mesa. Senta-se no sofá.

Alice já lá está, acende um cigarro. Repara nos desenhos. Senta-se no chão e puxa-os para ela.

11.4 PP da mesa. Zenital. Fixo.

Alice folheia os desenhos. Fuma e bebe chá. Diálogo.

Hipótese: Usar as mãos de Pedro para fazer as acções de Alice.

11.5 Plano Médio. Fixo.

A câmara no lugar da janela. Alice sorri a Pedro. Pedro fixa a janela mas sem olhar para a câmara. Alice segue o olhar de Pedro e fixa a câmara directamente. Alice volta aos desenhos.

12. EXT. AVENIDA - NOITE (SONHO)

12.1 Plano Geral. Fixo. (simétrico)

Pedro vagueia pela rua deserta. Afasta-se das paredes. Procura Sabrina. Aproxima-se da câmara até ficar em **PAP**. Olha para o céu - **time remapping**.

13. INT. SALA - TARDE

13.1 Plano Médio. Fixo. (câmara perto do chão)

Pedro está deitado, coberto pelo edredão. Mexe-se. Deixa escorregar um braço à procura de uma caneca que tem no chão. Destapa-se. Tapa-se de novo. Rasteja. Mexe-se muito devagar. Quase cai. Pega na caneca. Arrasta-se de novo para o sofá, sem nunca pôr os pés no chão. Bebe um gole. Pousa a caneca no chão. Vira-se para continuar a dormir.

14. INT. SALA - MANHÃ

14.1 Plano Geral. Fixo. (contraluz)

Pedro olha para a rua pela janela. Afasta-se. Passeia-se em frente às janelas, de um lado para o outro. Está em robe, despenteado. Bebe café. Ouve Sabrina. Sorri. Vai à janela.

14.2 PAP. Fixo.

Encosta o rosto ao vidro. Fecha os olhos. “Penélope”.

15. INT. SALA - NOITE

15.1 Amorcé do sofá. Plano Geral. Fixo.

Pedro está sentado no sofá, curvado para caber no plano. Puxa o edredão para se cobrir. Tapa-se. Deita-se. Vemos as janelas. Ouve-se Pedro a mexer-se no sofá. Pára. Ouve-se só a respiração dele.

15.2 Plano Geral. Fixo.

Pedro olha o tecto. Há uma toalha no chão. A mão direita está debaixo do edredão. Pedro fecha os olhos. Pousa a perna direita no chão. O movimento torna-se perceptível. A respiração acelera um pouco.

16. INT. SALA - MANHÃ

16.1 Plano Médio. Fixo. (câmara na parede; tarefas em 1º plano)

As tarefas estão por fazer. As janelas abertas. Pedro está em robe. Trinca uma maçã. Encosta-se à parede (no lugar das tarefas). Atenção na janela. Diz nomes.

17. INT. SALA - NOITE

17.1 PP livro na mesa. Fixo.

As páginas viram com o vento que entra pela janela. Ouve-se o som da ação.

17.2 Plano Médio. Fixo.

Pedro tenta recolher o pássaro morto do exterior.

17.3 GP/PAP de Pedro.

Plano idêntico ao 15.1. Pedro evita a câmara. Contorna-a. Cara de esforço.

18. INT. SALA - MAIS TARDE

18.1 Plano Médio. Fixo.

Pedro está sentado no sofá. A poltrona está tapada e o candeeiro apagado. A caixa que antes estava aberta ao lado dele está tapada em cima da mesa. Fecha o livro. Deita-se e cobre-se. Fixa o teto.

18.2 PAT. Zenital. Fixo.

Pedro de olhos abertos a fixar o teto (evita a câmara). Ao fim de algum tempo, Pedro fecha os olhos.

18.3 Subjetivo do sofá. PAP. Fixo.

Pedro vira-se para o encosto de sofá. Abre os olhos. Aqui olha para a câmara diretamente.

19. INT. SÓTÃO OFICINA - NOITE (CONT'D)

19.1 PP manequim. Zenital. Fixo.

Pedro em robe, restaura uma manequim. Não lhe vemos o “rosto”.

19.2 Subjetivo de Artur. Plano Médio. Fixo.

Artur observa Pedro a trabalhar. Pedro repara em Artur:

- Não o tinha visto

19.3 Subjetivo de Pedro. Plano Médio. Fixo.

Artur: Sonhaste com o céu?

19.3 Plano Médio. Travelling para a esquerda.

Pedro: Ainda não adormeci.

Artur levanta-se e arrasta uma cadeira para junto de Pedro.

Diálogo até “O meu pai empurrava-me”.

Pedro levanta-se e desloca-se até à mesa de costura. **A câmara segue-o.**

- Vou deixar a oficina.

Pedro senta-se.

- Pensei que gostavas.

- O quê?

19.5 Amorcé Pedro. Fixo.

Pedro olha para Artur. Repete: Pensei que gostavas.

Pedro volta ao trabalho. Artur termina a bicicleta. Levanta-se, vai lavar as mãos. Pega na bicicleta e caminha na direção de Pedro.

19.6 Plano Geral. Fixo

Artur passa em frente à câmara com a bicicleta. Pousa-a junto de outros trabalhos acabados. Vem junto da câmara limpara as mãos. **Fica em PAT, amorcé para Pedro.**

- Eu não estudei muito (...)

- Sorte a tua.

Artur **afasta-se da câmara** e dirige-se a Pedro. Coloca-lhe a mão no ombro. Pedro fica estático. Artur pega numa caixa com material e dirige-se à mesa onde está pousada a manequim. Pedro volta ao trabalho.

19.7 = 19.5 Amorcé Pedro. Fixo.

Diálogo entre Pedro e Artur.

O SOM da máquina de costura sobrepõe-se à voz de Artur em alguns momentos. À medida que Artur se exalta, o SOM SOBE.

Artur afasta-se da mesa de trabalho.

19.8 Plano Médio. POV da manequim. Fixo.

Artur afasta-se da mesa de trabalho. Aproxima-se da janela. Bebe whisky. Junto da gaiola, brinca com o pássaro. Falas de Artur.

19.9 PAT Pedro. Fixo.

Pedro está a trabalhar. Ao levantar a cabeça, esta fica emoldurada pela gaiola atrás dele. Artur, junto à gaiola, brinca com o pássaro dentro dela. “Devias soltá-lo.” Pedro continua a costurar.

20. INT. HALL DO PRÉDIO - NOITE

Pedro conhece Sabrina.

20.1 Plano Médio. Travelling.

MASTER SHOT: Pedro está abrigado da chuva. Sabrina chega e abriga-se ao lado dele.

Diálogo.

Pedro começa a ir embora. Sobe as escadas. Pára. Volta para trás.

20.2 PAP. Fixo.

Cai chuva no ombro de Pedro.

Diálogo.

Pedro prepara-se para ir embora.

20.3 Amorcé Pedro

Pedro para nas escadas. Olha para Sabrina. Volta para trás.

20.4 PAT/ PAP

Pedro volta para junto de Sabrina. Respiração acelerada. Encharcado. Recupera o fôlego.

Diálogo.

Vão embora. Saem de plano.

21. INT. QUARTO DE PEDRO - NOITE (CONT'D)

21.1 PAP. Travelling de acompanhamento.

A porta abre e ilumina o quarto. Sabrina entra à frente de Pedro e fica enquadrada. Sorri. Pedro acende a luz, fora de cena.

Sabrina percorre os objetos nas paredes e secretária de Pedro. **A câmara segue-a.**

21.2 PP pernas/pés. Travelling de acompanhamento.

Sabrina caminha pelo quarto. Vemos os desenhos nas paredes.

21.3 Falso subjetivo. PAT. Ligeiro TILT.

Sabrina pega na coelha roxa. Pedro fala. Ela olha para ele.

21.4 Plano Geral. Fixo.

Pedro está junto à sua secretária.

- Decisão impulsiva.

Pedro abre a cama, liga o candeeiro. Sabrina senta-se na cama, de costas para a câmara. Descalça-se. Pedro vem até à porta. Ela deita-se e tapa-se. Pedro apaga a luz.

- Até amanhã.

Ela apaga a luz. Ele fecha a porta. **Só estrelas.**

22. INT. SALA - MANHÃ

22.1 Plano Geral. Fixo. (simétrico)

Ação completa: Pedro no sofá. Diálogo. Sabrina abre as janelas (um pouco mais que Pedro).

23. INT. QUARTO PEDRO, MESA - TARDE

23.1 PAT. Fixo.

Ação completa.

23.2 PAP Pedro. Fixo.

Ação completa. O mais importante é a fala dele sobre a discussão dos pais.

23.3 PP. Zenital. Subjetivo.

Braço de Pedro com a paisagem desenhada a eosina em animação.

24. INT. COZINHA - TARDE

24.1. PP. Zenital. Subjetivo.

Pedro corta o peixe.

25. INT. QUARTO PEDRO - NOITE

25.1 PAP. Fixo.

Sabrina a dormir

25.2 PAT Pedro. Fixo.

Ação completa. Arranca as estrelas e deita-se para dormir.

25.3 Plano Médio. Normal. Fixo.

Vê-se Pedro por baixo da cama de Sabrina, do lado oposto à câmara.

Sabrina a dormir e Pedro a observá-la.

26. INT. SALA - TARDE

26.1 PAT Sabrina p/ Geral. Travelling.

Sabrina olha pela janela. Diálogo. Sabrina vai sentar-se no sofá.

26.2 Plano Médio.

Sabrina fuma. Diálogo. Pedro deita-se no colo dela e retoma a leitura.

27. INT. CAFÉ - TARDE

O Café está vazio e mais escuro que da última vez.

27.1 PP. Zenital. Subjetivo. Fixo.

Pedro fecha um livro e guarda-o na mala.

27.2 PAP de Alice para Médio. Travelling.

Alice cantarola e rega uma planta. Repara em Pedro.

Diálogo. Fica boquiaberta.

Alice deixa a planta e tira dois cafés. **A câmara enquadra-a junto à máquina e segue-a. A câmara não muda de velocidade.** Alice pousa um à sua frente e outro em frente a Pedro.

27.3 PAT. Fixo.

Diálogo.

Dá-lhe o café dela e um beijo na testa. Sai de plano.

28. INT. SALA - NOITE

A discussão.

28.1 Plano Médio. Picado. Falso Subjetivo.

Sabrina tem os olhos fixos na mesa. Pedro está na janela. Sai para trás da câmara e Sabrina levanta os olhos.

28.2 Insert: PAP Sabrina. Subjetivo. Fixo.

Diálogo até Pedro se levantar.

28.3 Insert: PAP Pedro. Subjetivo. Fixo.

Diálogo desde que Pedro se senta até se levantar.

28.4 Plano Médio. Fixo.

Diálogo.

28.5 PP. Fixo.

Pó acumulado debaixo do sofá.

28.6 PAP Pedro. Amorcé. Fixo.

- Não me apetece continuar com isto.

No fim, a cabeça de Pedro tapa Sabrina.

28.7 Plano Geral. Fixo.

Enquadramento com muito ar em cima. Vê-se o teto.

Pedro olha para Sabrina e vê-a como manequim. Senta-se na poltrona.

28.8 PAP Pedro. Fixo.

Enquadramento com muito ar em cima.

Pedro, sentado na poltrona.

29 INT. SALA - NOITE (CONT'D)

29.5 GP. Fixo.

Filmado de fora de casa para dentro.

Pedro fuma à janela. Só se vê a boca.

30 INT. QUARTO PEDRO - NOITE (CONT'D)

30.5 PAT. Zenital. Fixo.

Pedro deita-se ao lado de Sabrina. Dá-lhe um beijo e pede desculpa.

30.6 GP. Amorcé Sabrina. Fixo.

Pedro fecha os olhos e encosta a testa à dela.

30.7 PAP. Zenital. Fixo.

Pedro continua com a testa encostada à dela e estão abraçados. Sabrina é uma manequim.

31 INT. SALA - MANHÃ

31.5 Plano Médio. Fixo.

Pedro entra na sala vazia. As janelas não se vêem. Pedro deixa-se cair contra uma parede.

- Sabrina?

31.6 PAT Pedro. Travelling de acompanhamento.

Pedro desloca-se pela sala, sempre agarrado à parede e a objetos de grande porte, até chegar à janela. Espreita para a rua.

- Sabrina!

Pedro fecha o vidro rapidamente e encosta-se à parede ao lado da janela a recuperar o fôlego. Sai da sala a correr. Sai de plano.

31.7 Insert: Plano Médio. Fixo.

A janela aberta com o vento a entrar.

32 INT. CORREDOR - MANHÃ (CONT'D)

32.5 Plano Geral. Fixo.

Pedro sobe as escadas a correr (som) e para quando chega ao corredor. Olha em volta (talvez para a câmara?). Passa pelo polícia e olha para ele. Abre uma porta. Grita por ajuda. Continua a andar. Pára junto ao café, perplexo. Entra devagar.

32.2 PAP Pedro. Fixo.

Este plano tem de ser gravado na entrada do local que simula o Café.

Objetivo: ser usado na próxima cena e fazer raccord entre decores.

Pedro perplexo a olhar para Alice.

32B ESCADAS - MANHÃ (CONT'D)

32B.1 Plano Médio. Fixo.

Pedro sobe as escadas para o sótão a correr. Tropeça. Levanta-se. Continua.

33. INT. KITCHNET - MANHÃ (CONT'D)

33.1 Plano Geral. Ligeiro travelling de afastamento.

Pedro entra na cozinha. Olha perplexo para o manequim de Alice. A câmara afasta-se ligeiramente e muito devagar. Pedro sai.

34. INT. SÓTÃO - MANHÃ (CONT'D)

34.1 Plano Geral. Picado. Fixo.

Pedro entra no sótão. Pára. Aproxima-se de Artur. Pede ajuda. Toca-lhe no ombro para o virar.

34.2 PAT. Travelling descendente + TILT ascendente.

Pedro vira Artur que cai ao chão. Pedro baixa-se para o apanhar e a câmara segue-o. Fica a olhar para o manequim de Artur (em primeiro plano), que é igual aos outros. Pedro levanta-se (TILT) e fixa a janela. Afasta-se. Pega num casaco e sai.

34.3 Plano Geral p/ PP. Travelling de aproximação. Normal p/ Contra-picado.

Acção completa: Pedro aproxima-se de Artur. Toca-lhe no ombro. Ele cai. Pedro baixa-se. Levanta-se. Olha para a janela. Fica estático. Afasta-se devagar. Pega num casaco. Sai do sótão. A câmara aproxima-se da janela e vai contra-picando até enquadrar apenas o céu.

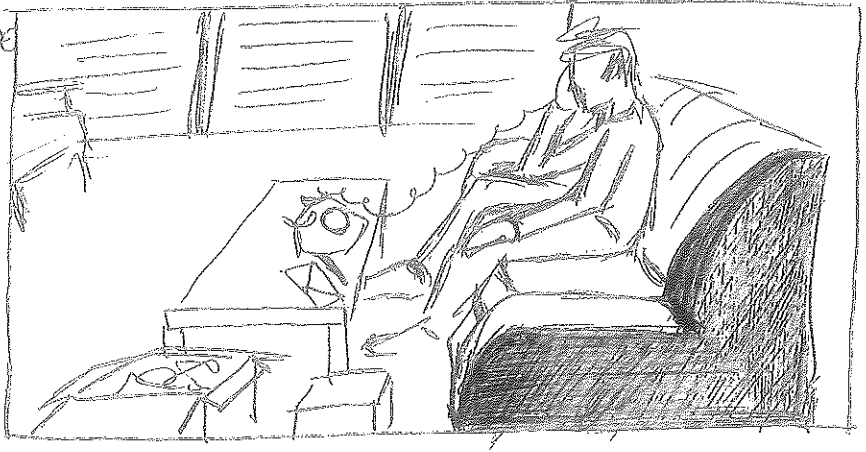
Anexo VIII

Storyboard

1. INT. SALA - FIM DE TARDE

1.1) Plano Médio. Fixo.

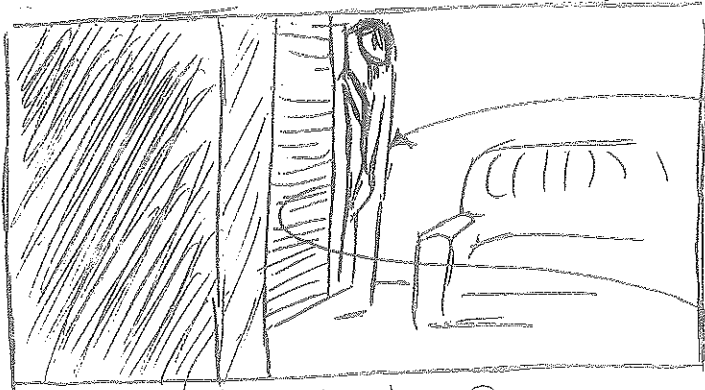
Totalidade da cena.
2 telefonemas
(~~arrastando a roupa~~ e
doodling no envelope).



+ PP's da ação: pé do Pedro (a terrei a péna ou a bater no chão,
a discar um número; coça-se; desenha.

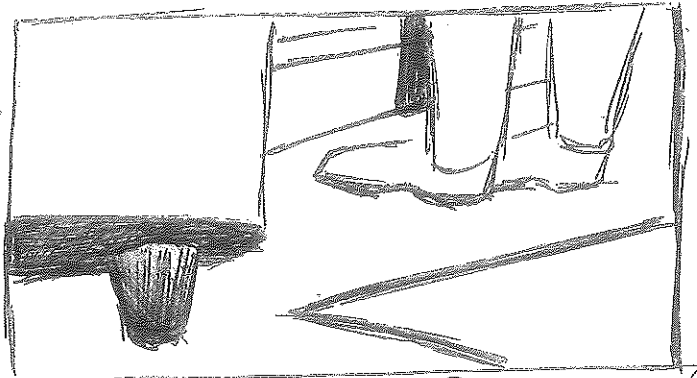
+ PP's objectos e espaço: lista de tarefas; schedule; livros;
caixa onde ele recebe as encomendas; objetos decorativos almof
dos; ~~roupas da mãe (?)~~

2. INT. SALA - MANHÃ



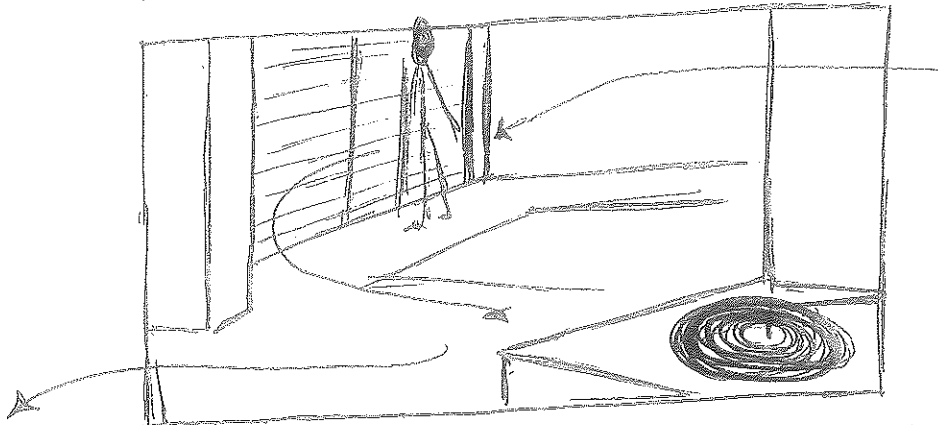
2.1) Plano Geral/Médio. Fixo.

Câmara atrás do pilar esquerdo.
Pedro entra em cena, abre esto-
res e janela e dirige-se ao gira-
discos (sai do plano).



2.2) Plano ~~geral~~ Por quem? Fixo.

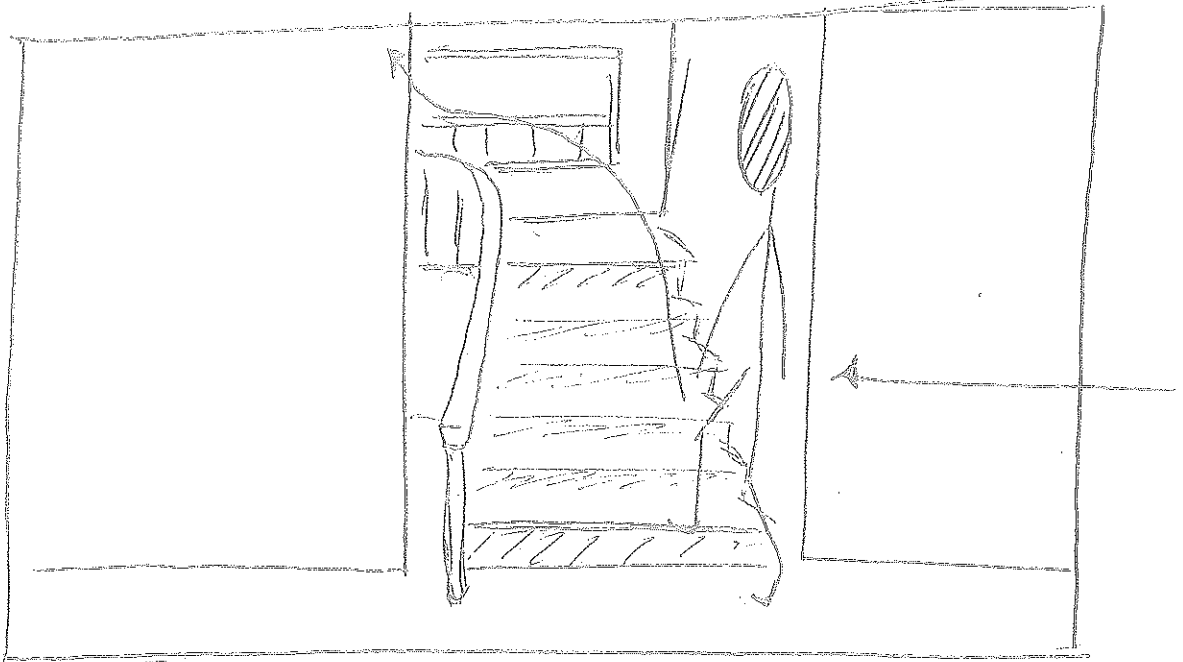
Pedro abre estores e janela.



2.3) Plano Geral. Fixo.

Gira-discos em primeiro plano.
Ação completa da cena. Entrada p/direita. Saída esq.

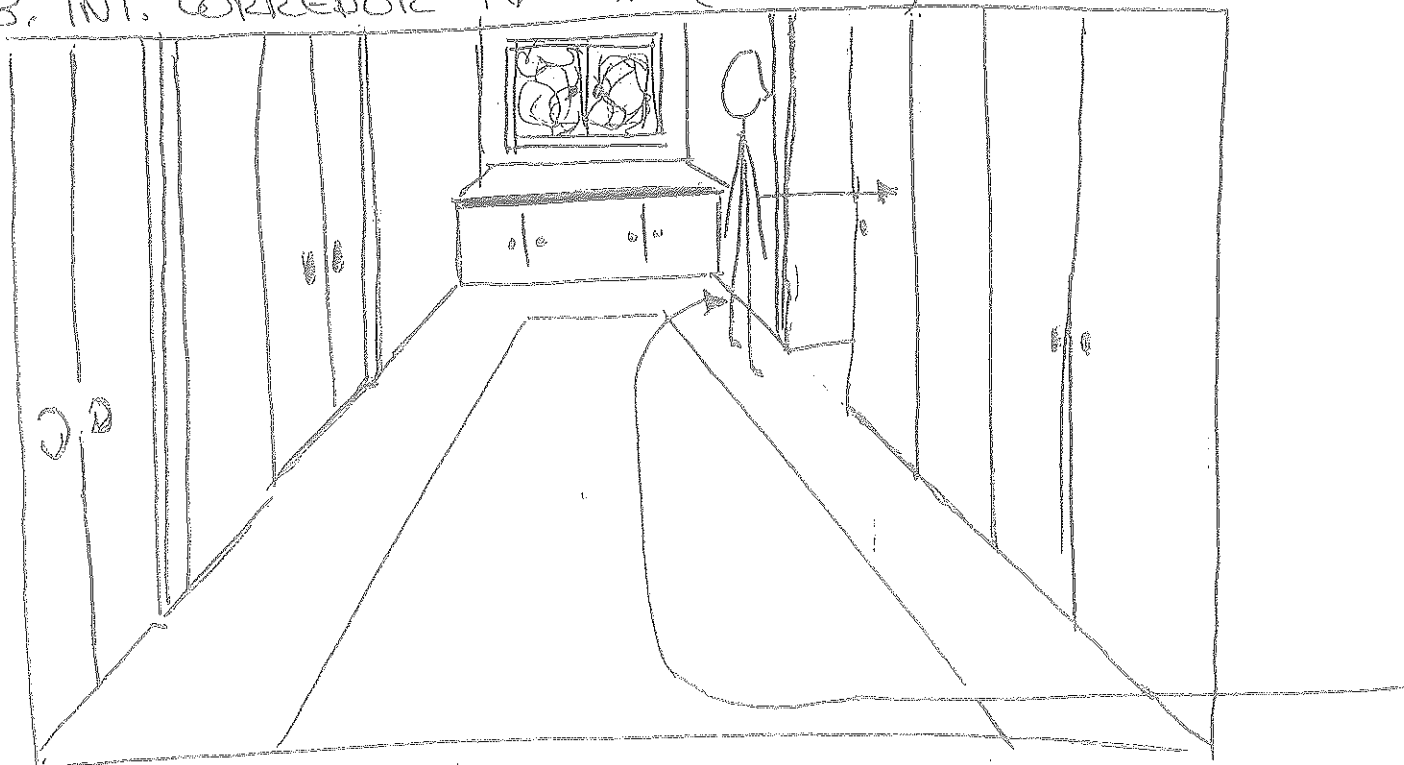
2B. INT. ESCADAS - MANHÃ (CONT'D)



2B.1 Plano Médio. Fixo.

Pedro entra em cena. Sobee as escadas. Sai de plano ao subir o 2º patamar. (A entrada em cena deve ser pensada de acordo c/ a saída no ~~da~~ cena anterior, se houver diálogo).

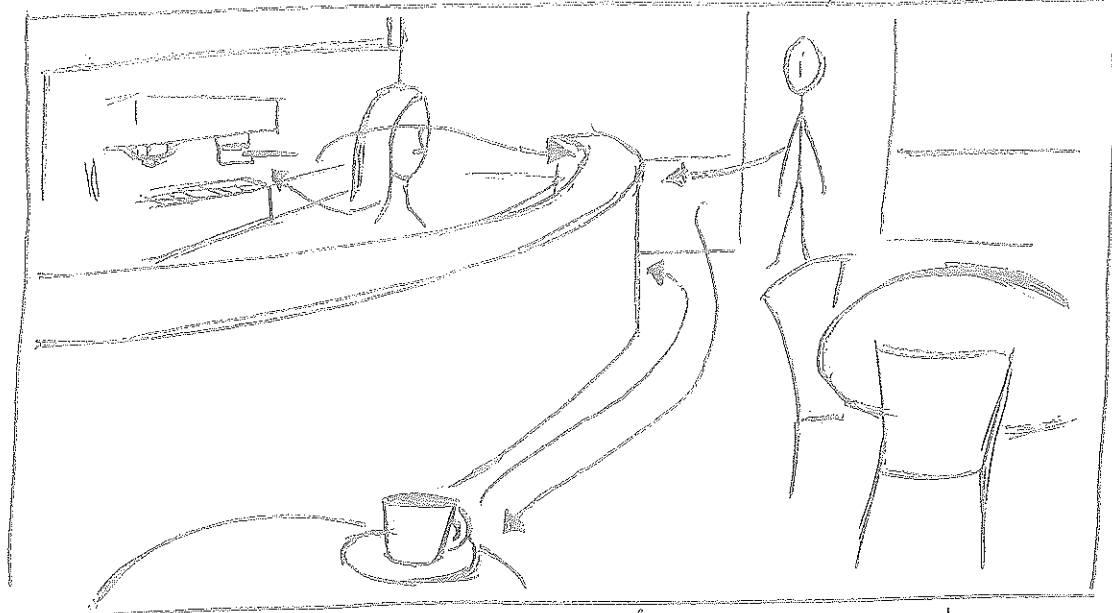
3. INT. CORREDOR - MANHÃ (CONT'D)



3.1) Plano Geral. Fixo.

Câmara "encostada" à esquerda. Pedro entra em plano pela direita. Caminha até à porta do café. Encosta-se. Diálogo. Entra e sai de plano.

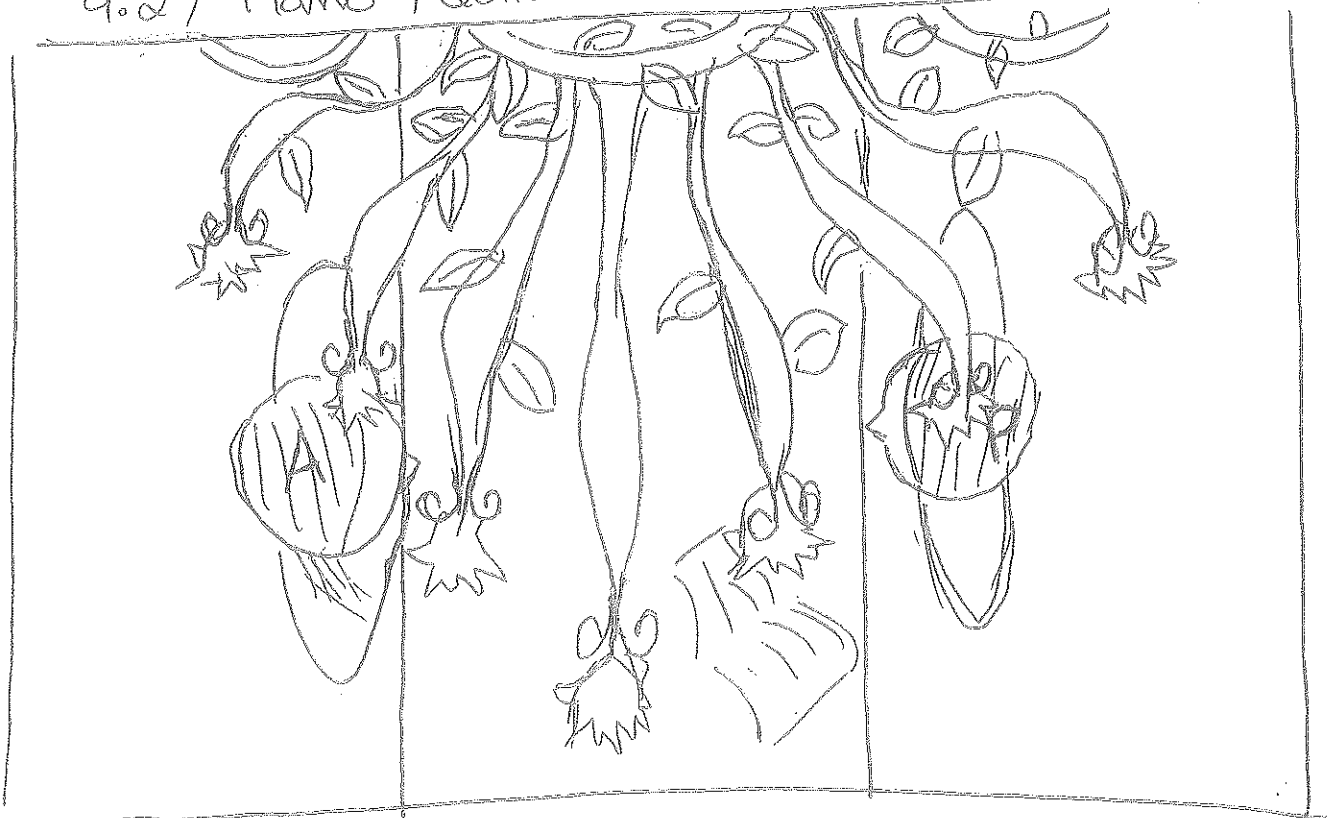
4. INT. CAFE - MANHA (CONT'D)



4.1) Plano Geral, Fixo. (Master shot)

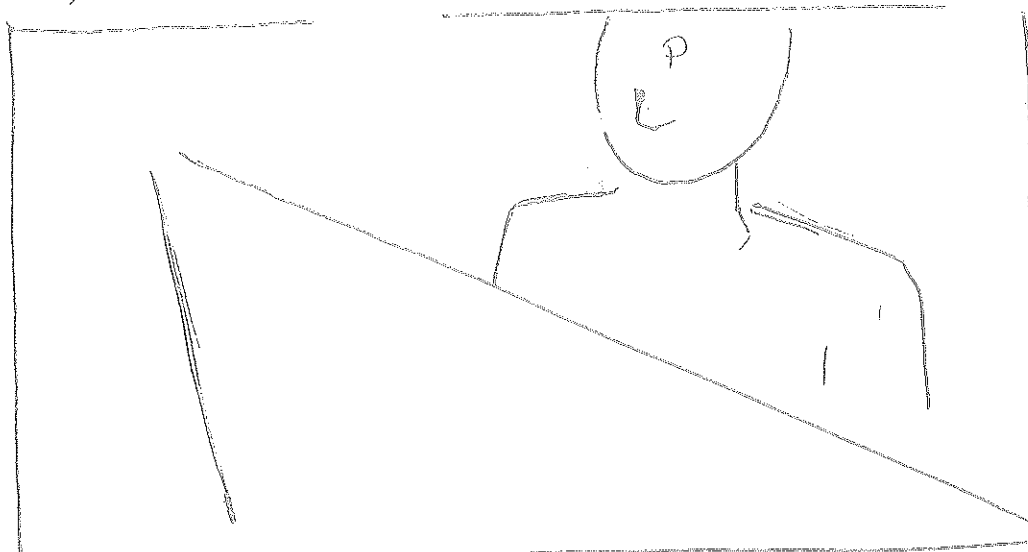
Pedro entra e sai de cena neste plano.
(Câmara ~~1.1~~ + baixa. Possível contra-picado.
Ou tornar a mesa mais alta e/ou cakes)

4.2) Plano Médio. Zenital (Candeeiro). Fixo

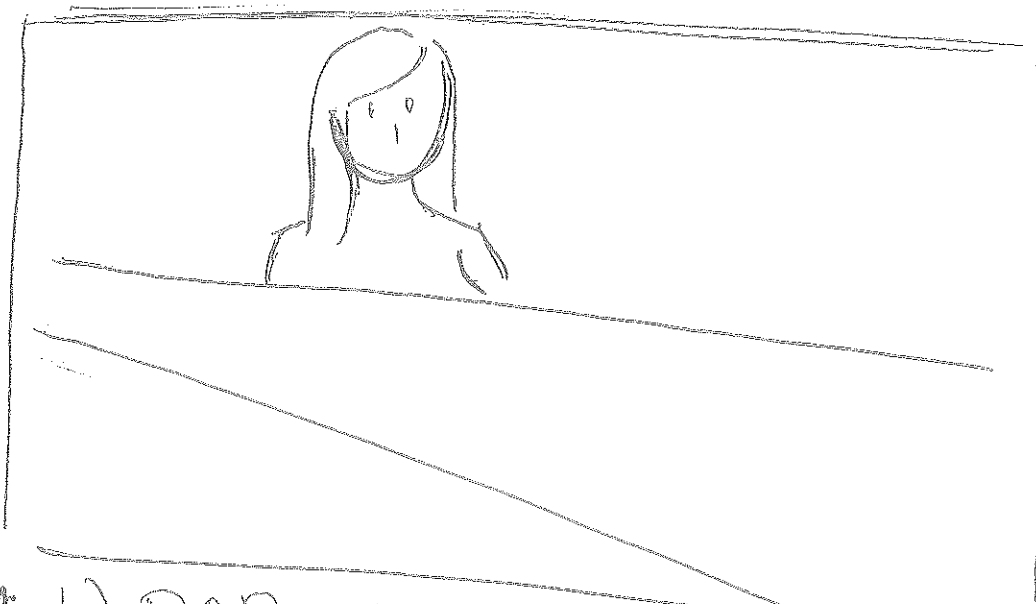


Pedro prepara o café. sê. Diálogo. Sai.

4.3) PAP. Falso Sub. Fixo

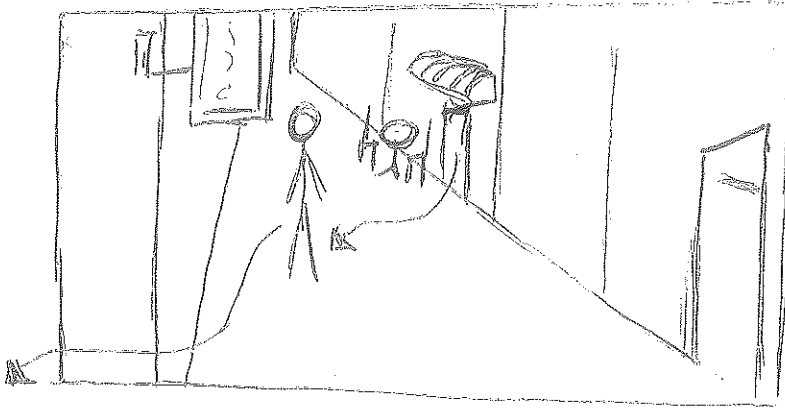


Pedro está virado p/ a câmara mas olha p/ o lado, p/ Alice. Diálogo e reacções.



4.4) PAP. Subjectivo. Fixo. Diálogo e reacções

5. EXT. AVENIDA - MANHÃ (cont'd)

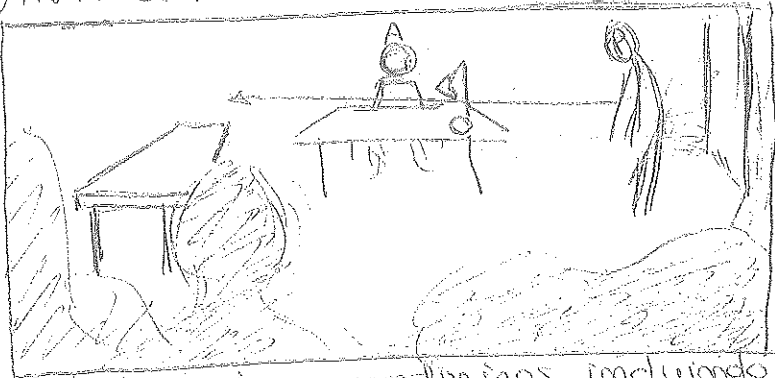


5.1) Plano Geral. Fixo.

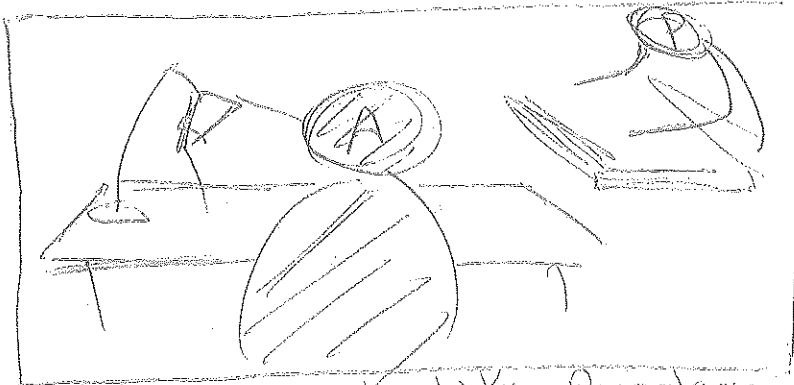
Sai do café, aproxima-se da câmara. Sai pela esquerda (seu PAT).

Câmara encostada à esquerda. Em frente "Barragem de Colúmbia". Perto Gravata.

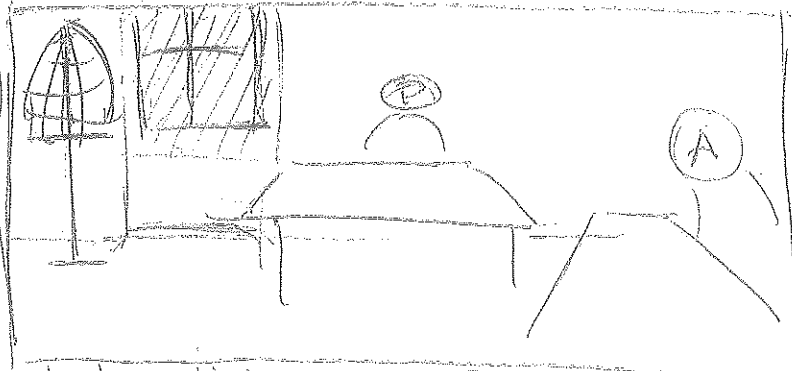
6 INT. SOTÃO - DIA



Pedro acomode os cambéiros, incluindo o de Arthur. Veremos que é esse cambéiro. Senta-se.

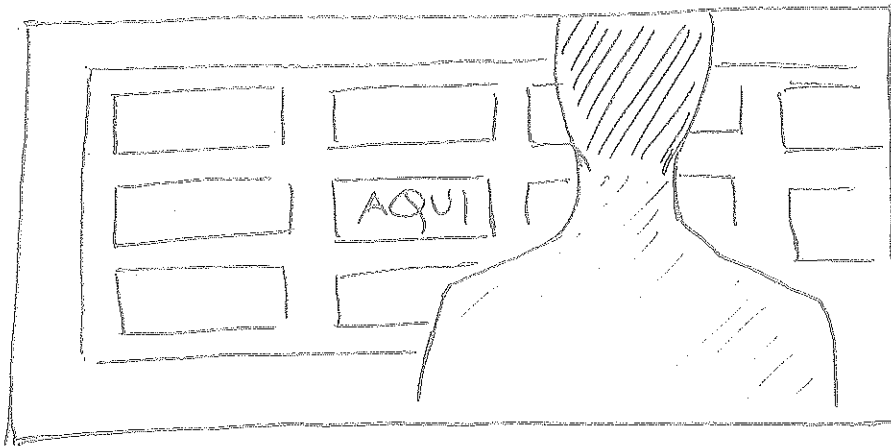


Arthur serve-se de whisky. Recordar-se. Começa a falar.



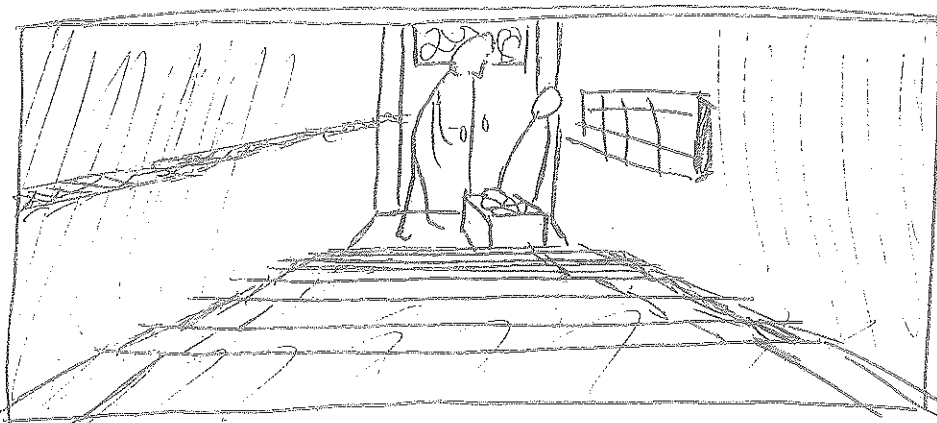
Arthur dirige-se a Pedro. Vira-se de novo p/ a secretária p/ pegar o copo. Vai à janela. (Ligou no travellim?)

7. INT. HALL PRÉDIO - TARDE



7.1) PAP. Fixo.

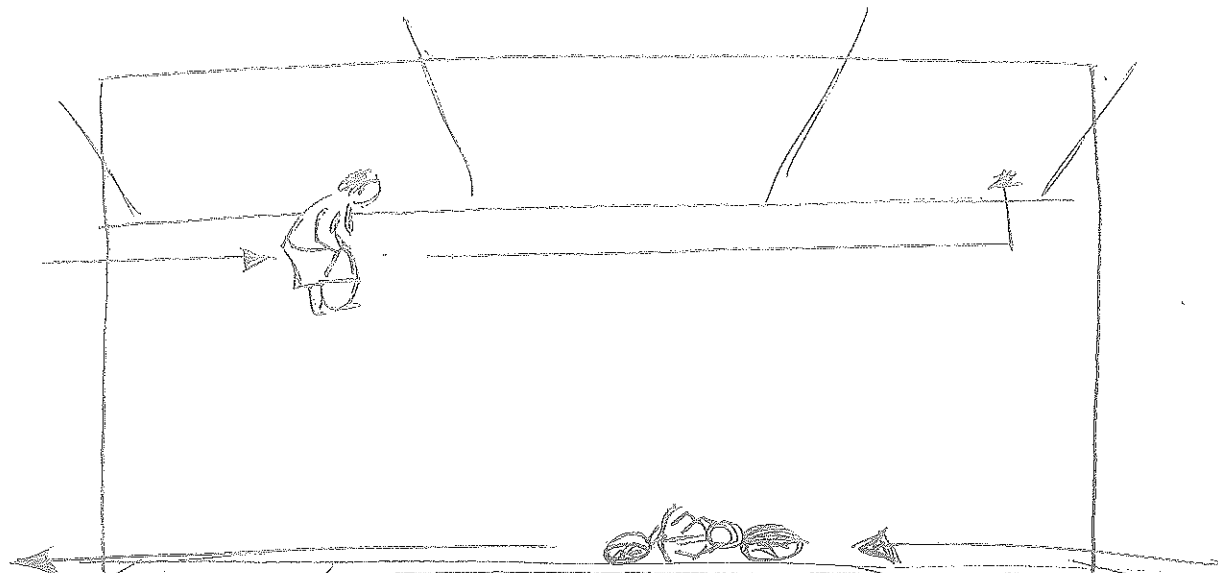
Pedro recolhe o correio.



7.2) Plano Médio. Normal/Picado. Fixo.

Câmara ut baixa, junto ao degrau superior.
Ambiente ut escuro. Pedro recolhe as coisas e
sobe as escadas.

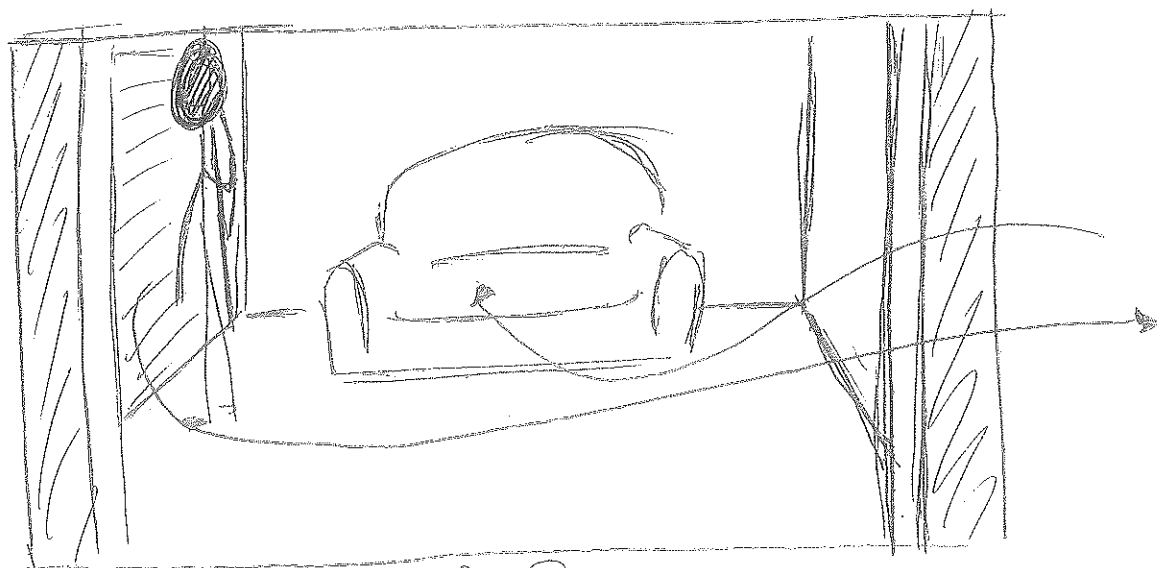
8. INT. SALA - NOITE



B.1) Plano Muito Geral. Subjetivo. Pivado.

HIPÓTESE PAN (dir p/ esp. quase eu)

O rapaz de bicicleta só entra em plano no final da longa travessia da senhora. (Através da janela)



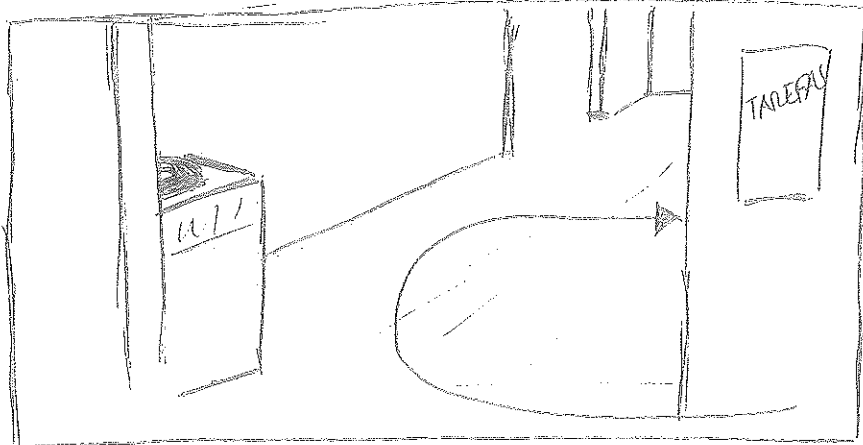
B.2) Plano Geral. Fixo.

fecha a janela de uma assentada.
vai à cozinha (sai do plano) e volta.

9. INT. SALA - MANHÃ

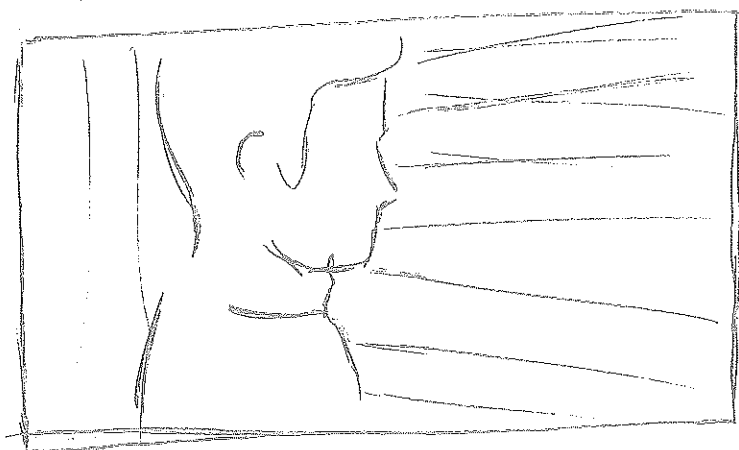
9.1) Plano Médio / Geral. Fixo.

Pedro substitui as tarefas. A janela da zona de estar já está aberta. O resto escuro. Pedro liga o gina-discos e vai até à segunda janela. Vemos a luz surgir no chão. Abre o vidro. Barulho da rua. A voz dela.



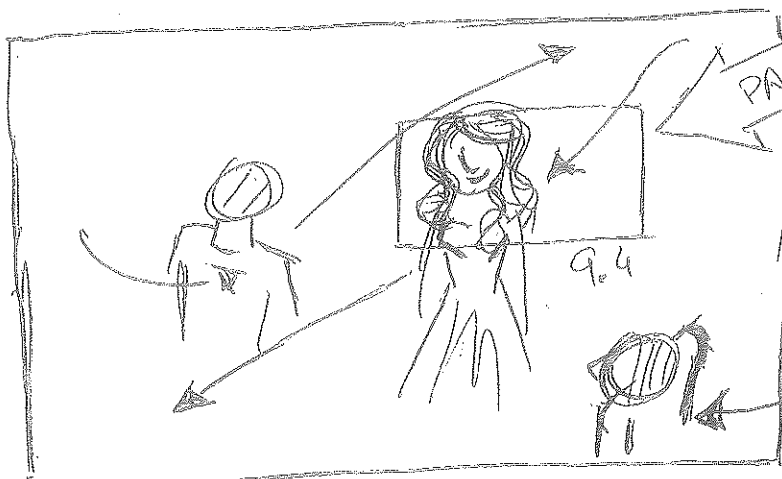
9A

9.2) PAT/PAP. Fixo.



Pedro observa Sabrina.

9.3) Plano Médio. Picado. Subjetivo. ~~PAN+~~ TILT ligeiro.

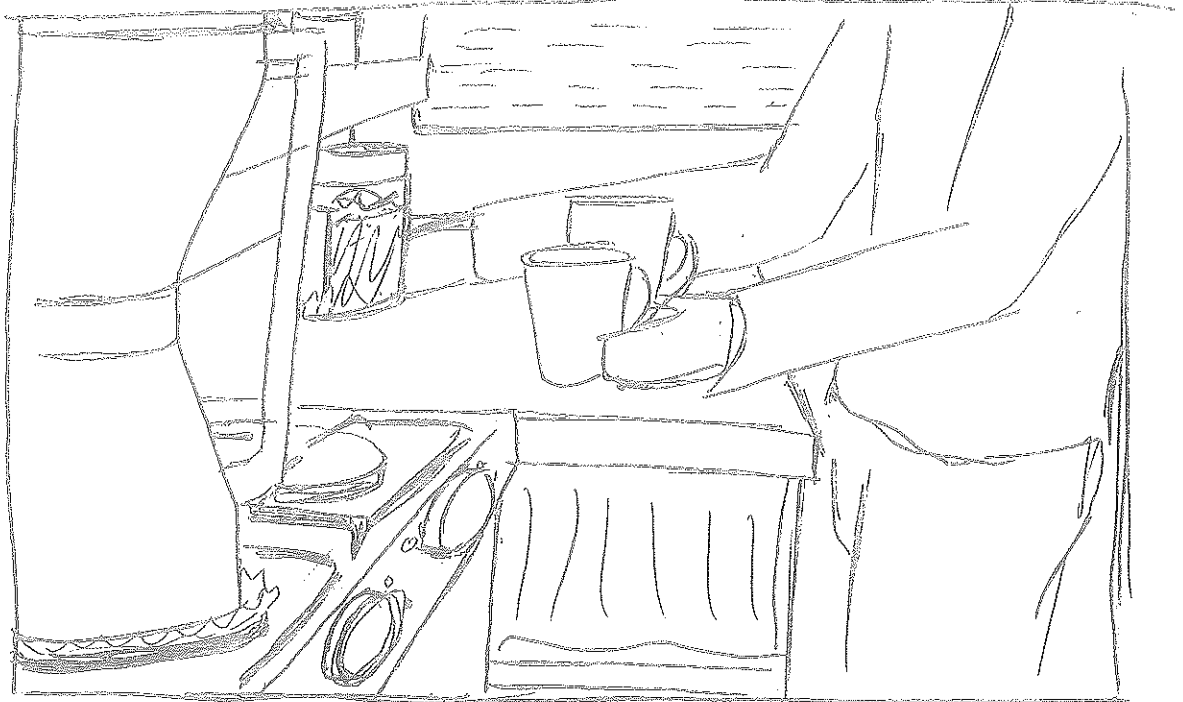


Sabrina atravessa a rua. R: Fala c/ alguém. Continua a andar.

9B

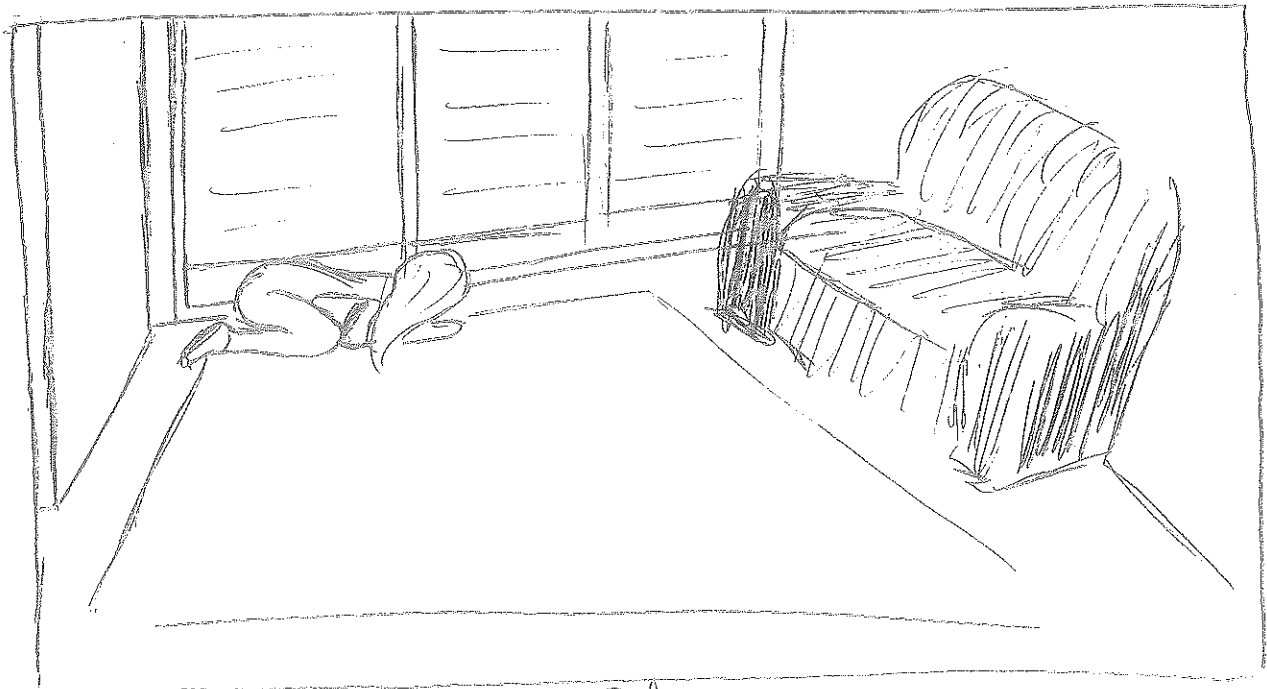
9.4) PAP. Picado. Subjetivo. PAN + TILT ligeiro.

10. INT. COZINHA - TARDE

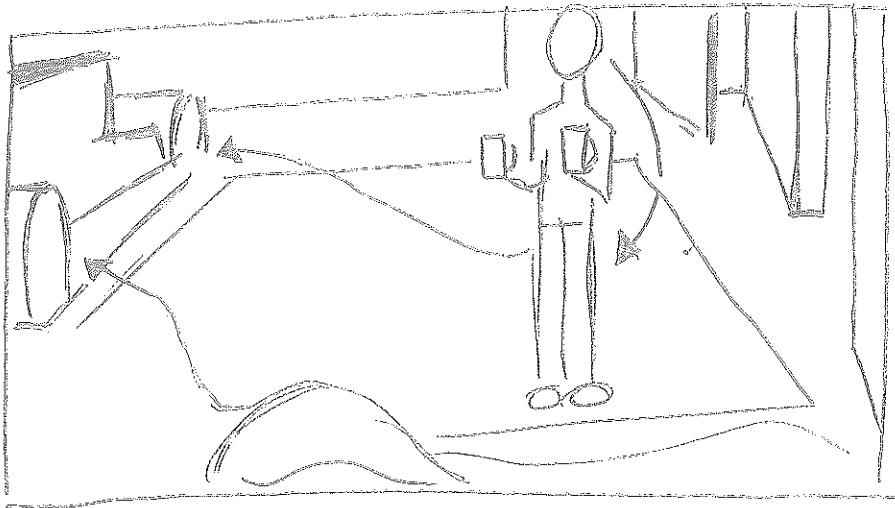


10.1) "Ameiçá" Cafeteira. Fixo. Mudança de foco.
Plano focado na cafeteira até Pedro a agarrar.
Nesse momento o foco segue Pedro até à
bancada e fica c/ ele. O diálogo ocorre de
simultâneo.

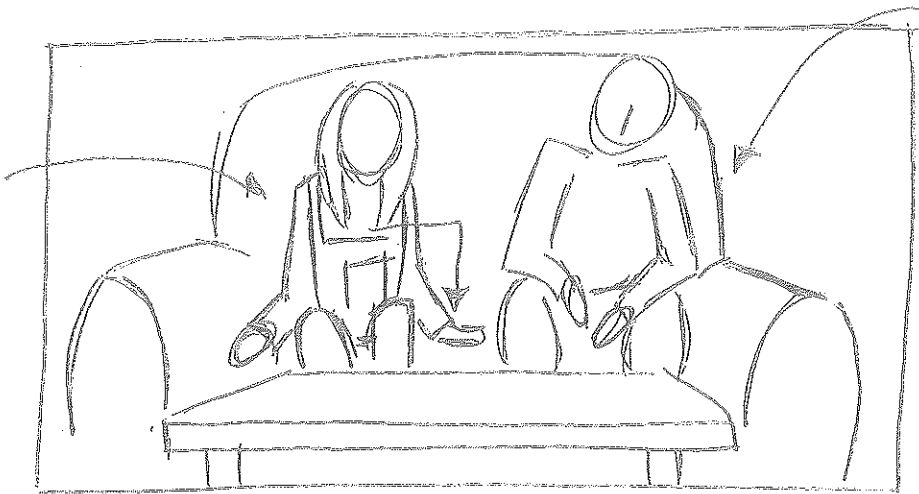
11. INT. SALA - TARDE (cont'd)



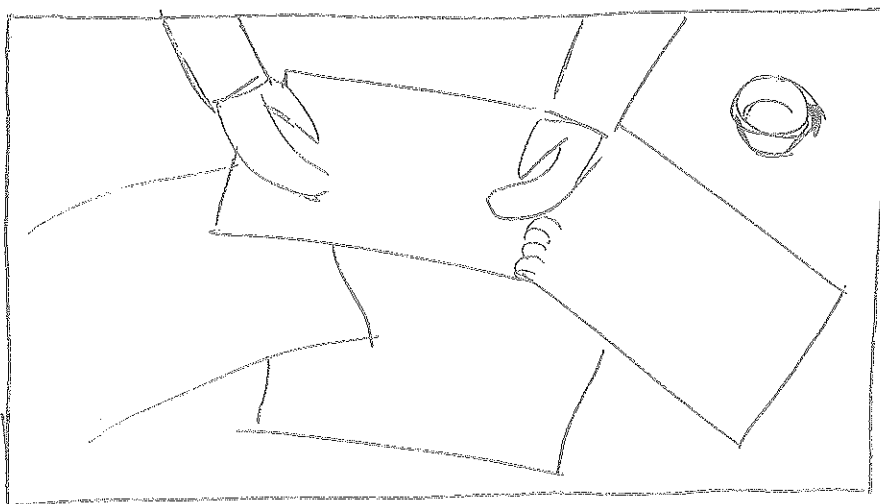
11.1) Plano Geral. Fixo. Falso Subjetivo



11.2 Amoaré Alice
fixo. Contra-picado
 Baixar + a câmera
 e contra picar se
 necessário. Alice
 pode fixar a câmera
 Até ambos se sentarem no sofá.



~~11.2~~
 11.3 Plano Médio
fixo.
 Ambos entram em
 plano e se sentam no
 sofá. Diálogo. Alice
 senta-se no chão a
 ver os desenhos na mesa



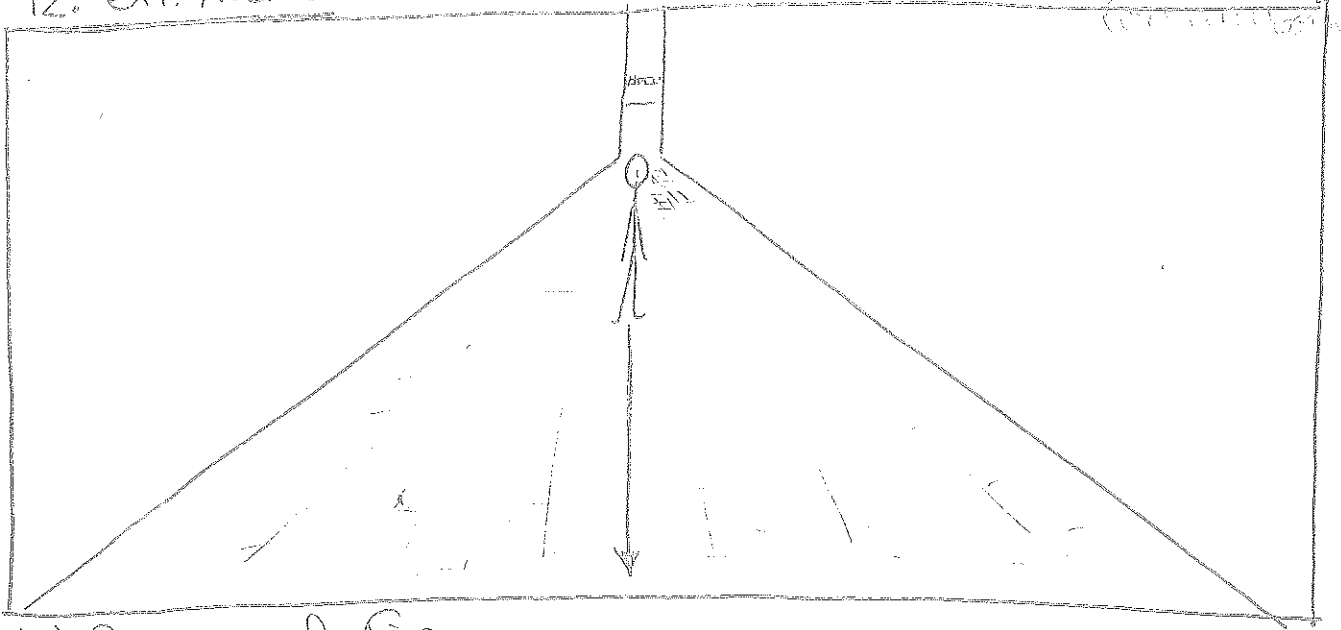
11.4) Plano Primeiro
Zenital
 Começa de Alice. Mão
 de Pedro.
 Diálogo.

IGUAL 11.2

11.5) Plano Médio, fixo. Normal.
 Igual ao 11.2 mas
 mais virado p/ o sofá onde
 os dois estão sentados.
 (Alice olha diretamente p/ a
 câmera. Pedro não)

12. EXT. AVENIDA - NOITE (80V HO)

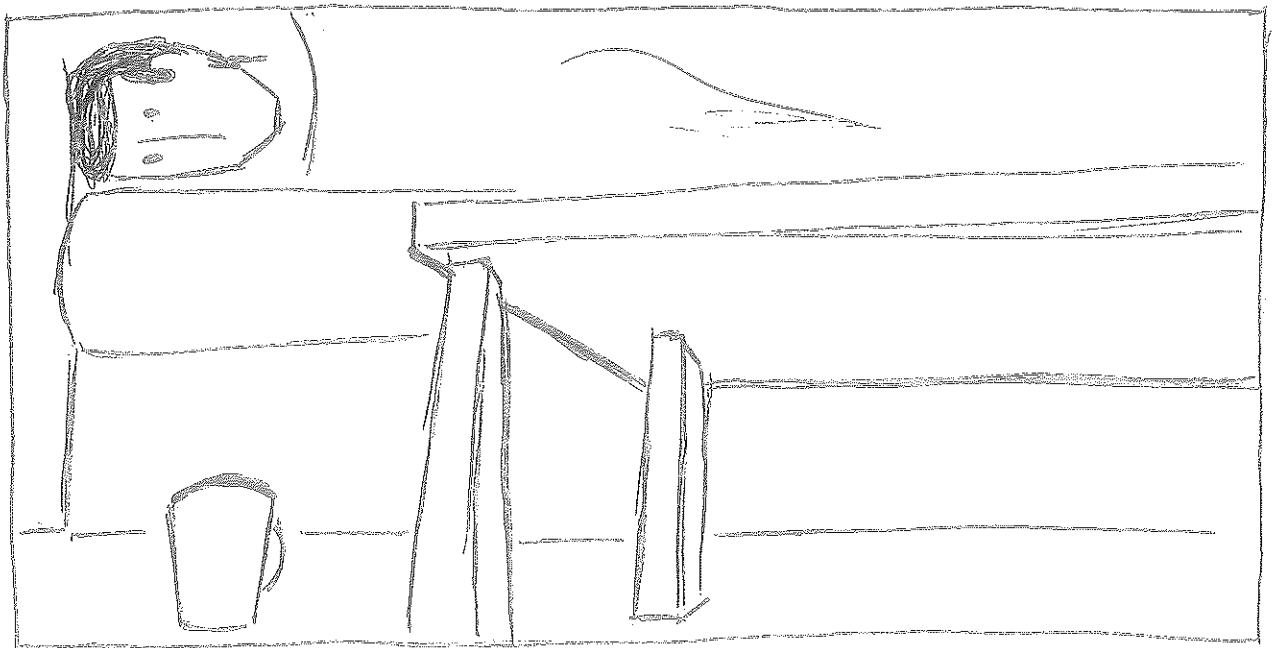
Hipótese de filmagem
para o plano geral da cena 5



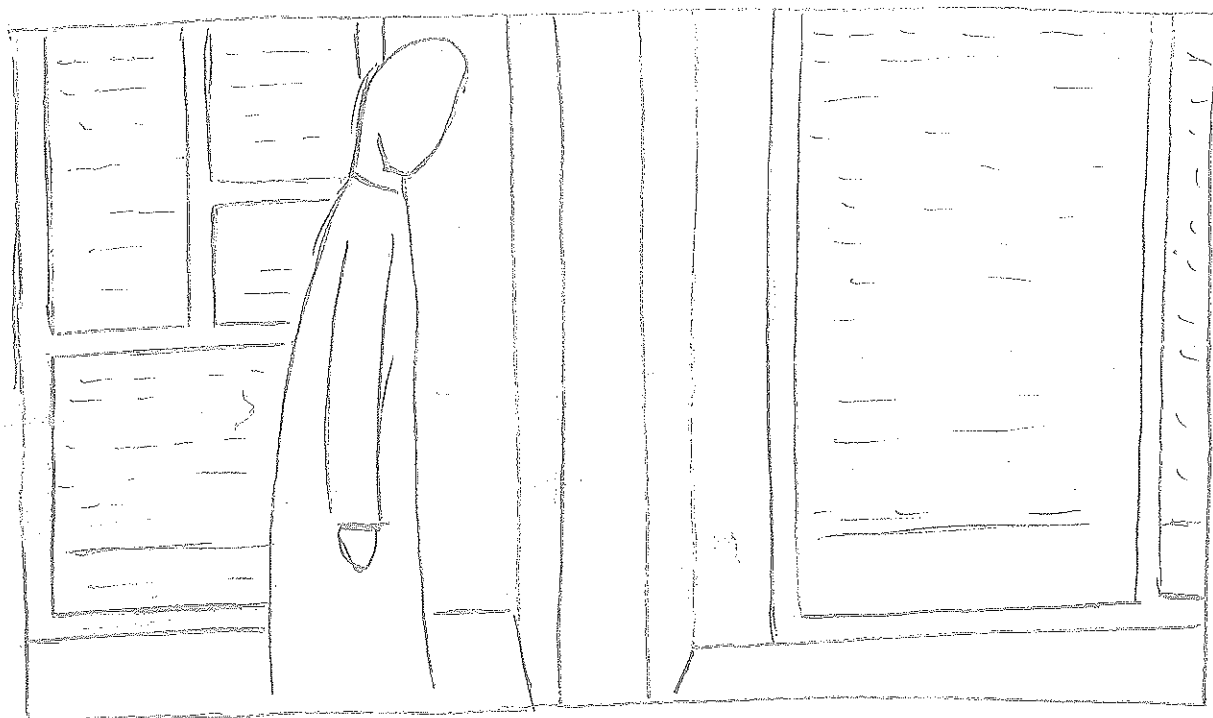
12.1) Plano Geral. Fixo.

Pedro vagueia pela rua. Aproxima-se da edificação. Fica em PAP. Olha para cima (slow motion).

13. INT. SALA - TARDE



13.1) Plano Médio. Contra-picado.



14.1) Plano Médio. fixo.

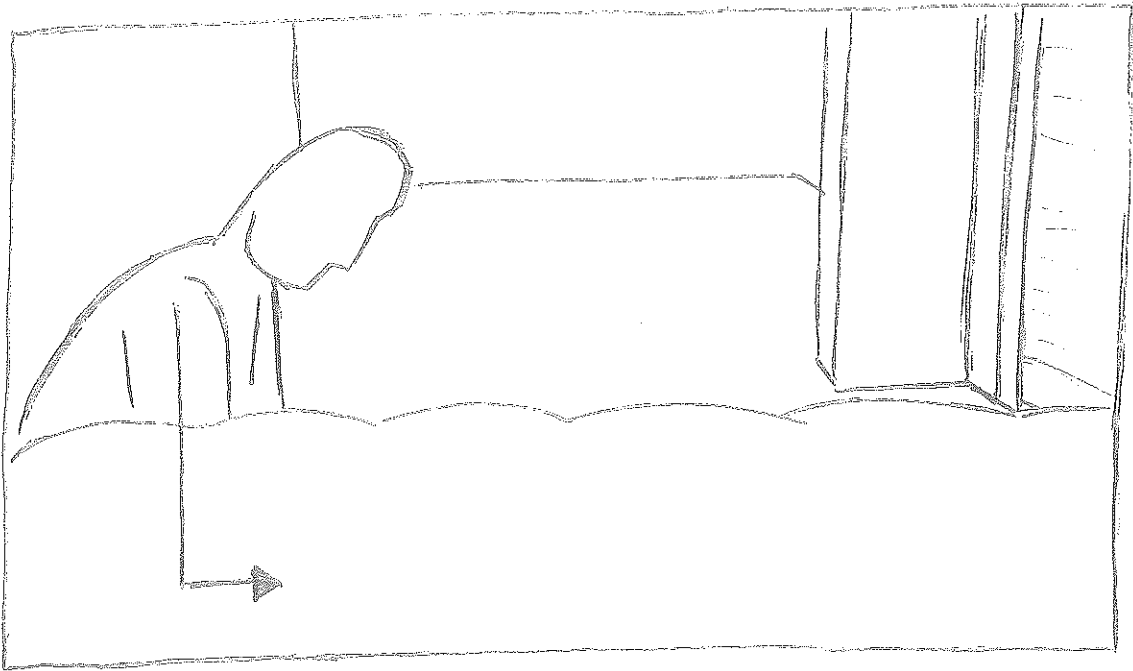
Pedro circula à frente da câmara. Entra e sai de plano várias vezes. Até ouvir Sabrina e se esconder à janela (procura-a pelas frestas até a encontrar e a fixar). Depois esconde-se de costas p/ a janela.



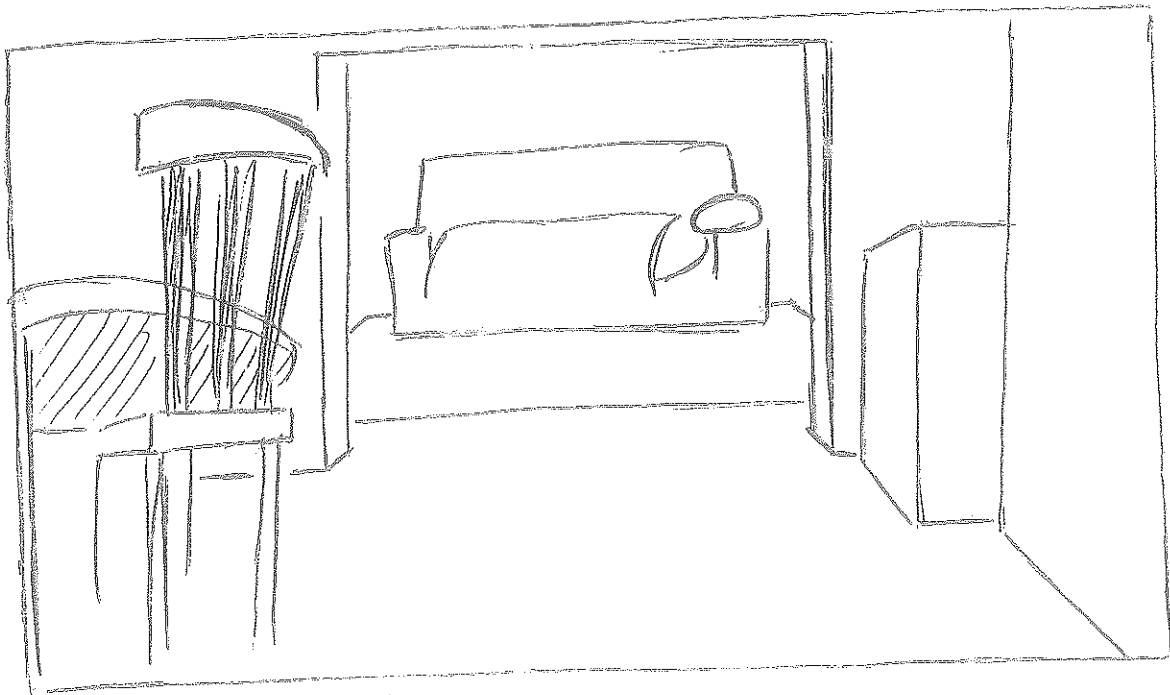
14.2) PAP/6P Pedro. fixo.

Pedro junto à câmara, à direita, escondido ao vidro da janela. Lista de tarefas visível. Afixada no parede.

15 - INT. SALA - NOITE



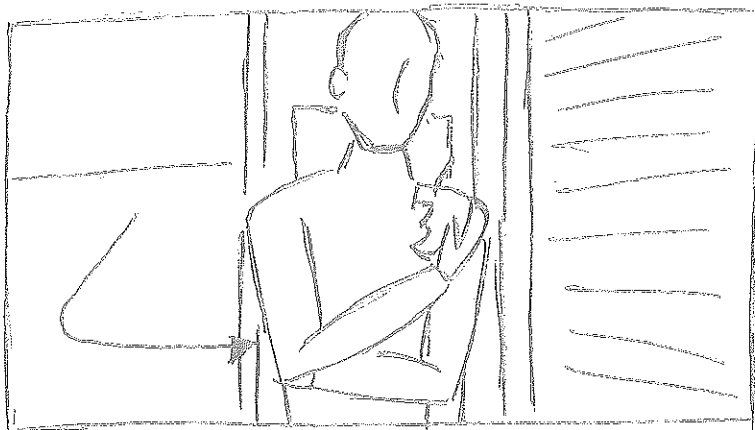
15.1) Plano Geral e/avizé do sofá. Fixo
Pedro está sentado no sofá. Deitar-se.



15.2) Plano Geral. Fixo.

Centro de gravidade baixo (câmara).

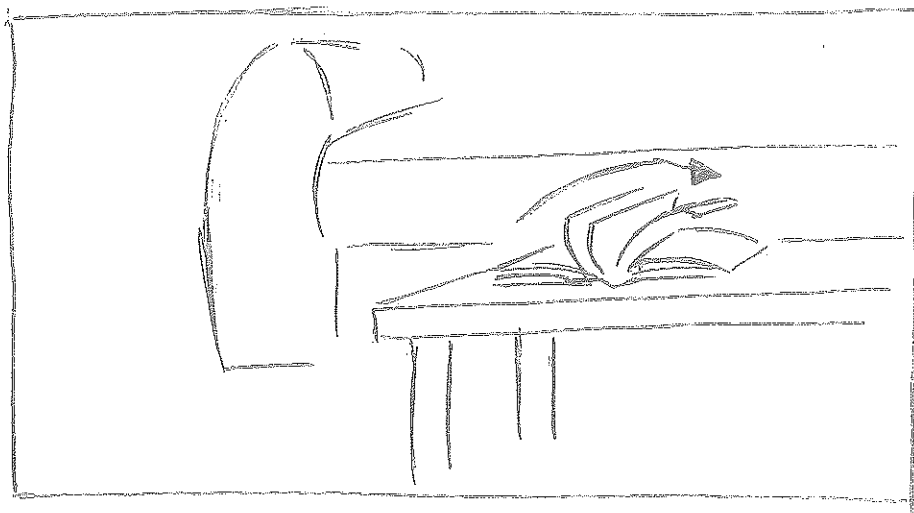
16. INT. SALA - MANHÃ



16.1) PAT Pedro. fixo. (cutras)

Pedro vagueia no fundo do plano. Aproxima-se e encosta-se à lista de tarefas atrás dele (igual cena 14!). Come a waçã. Diz moures.

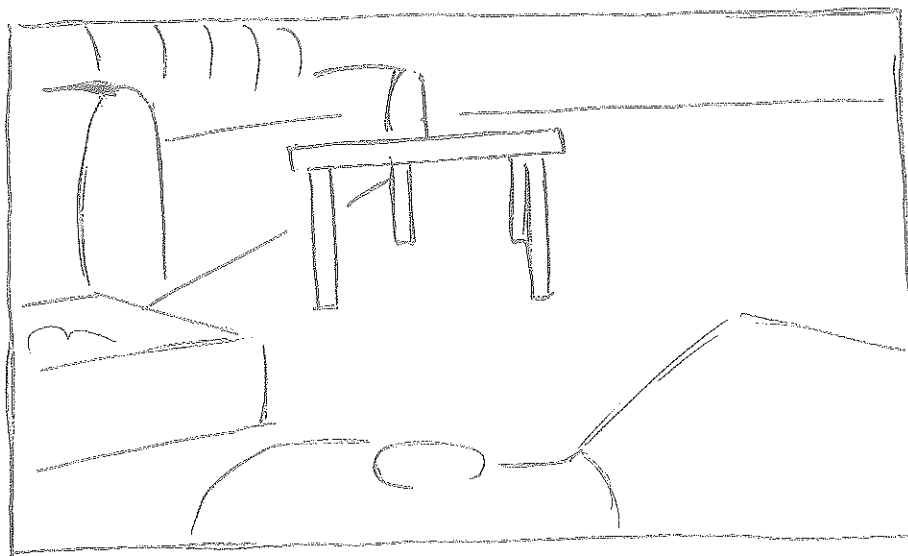
17. INT. SALA - NOITE



17.1) PP. fixo.

As páginas do livro viram com o vento que sopra da janela.

(passo colocar a moldura logo neste plano)



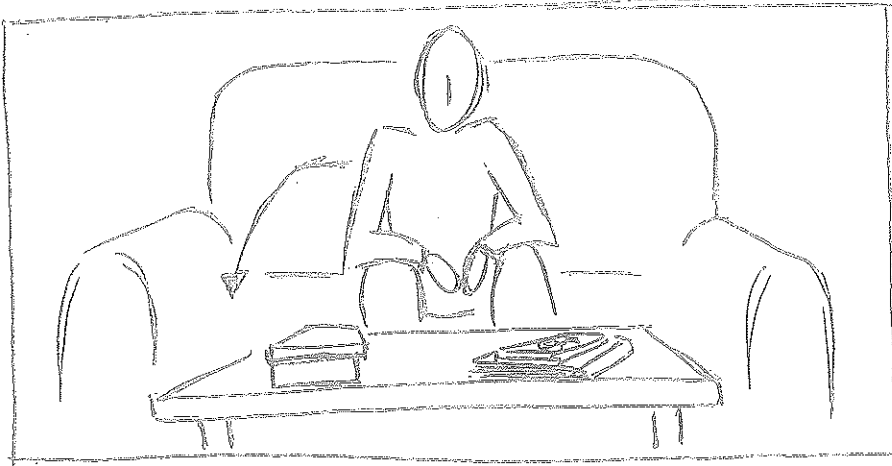
17.2) "Amorá" Pedro p/ médio da sala. fixo

Pedro tenta recuperar o pássaro. Evita a câmara, mexe-se à volta dela.

Ação completa.

Nota: Grande-ângulo.

18. INT. SALA - NOITE, mais tarde

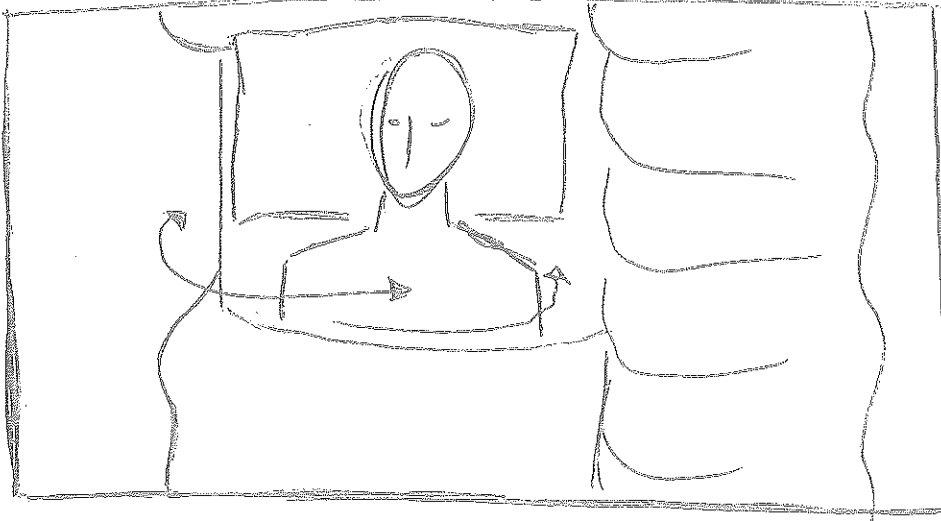


18.1) ~~2A~~ Plano Médio. Fi:

Pedro escreve o post-it e coloca-o na caixa. Deita-se p/ dormir. Apaga a luz (?)

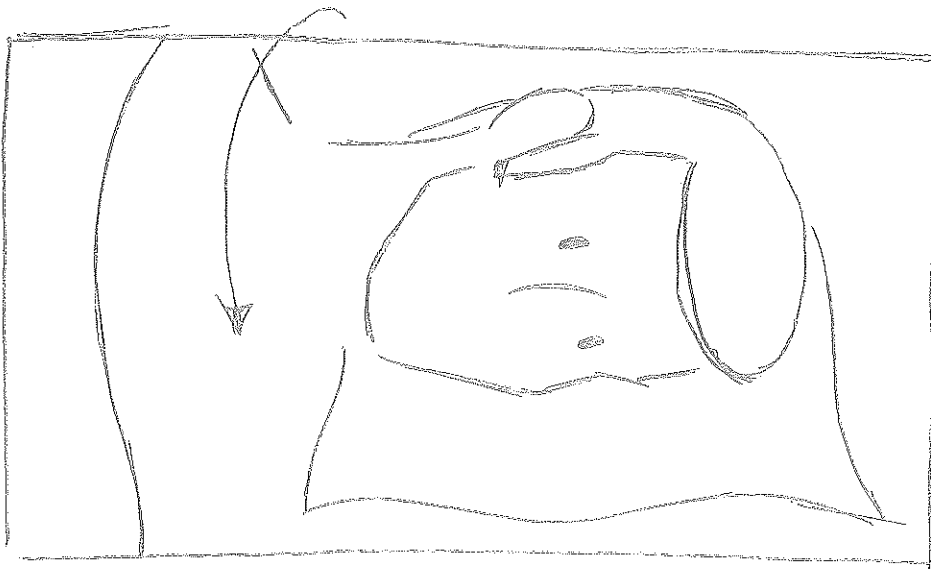
⊗ Ao fim de alguns tempos vira-se de barriga para cima.

(Pedro, ele pode apagar a luz em cena?)



18.2) PAT. Zênital

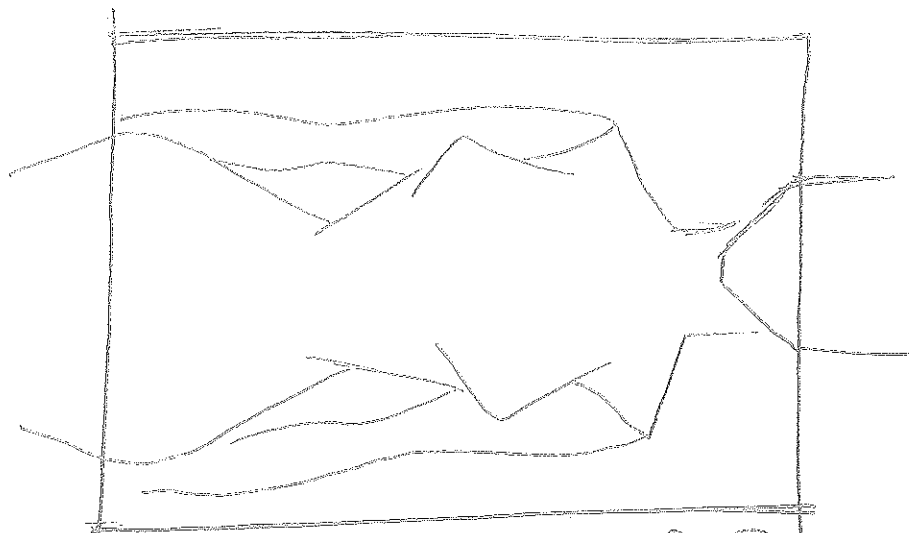
Pedro vira-se p/ cima. Passado algum tempo troca de posição. Ao fim de 3/4 vezes, vira-se de frente p/ as costas do sofá.



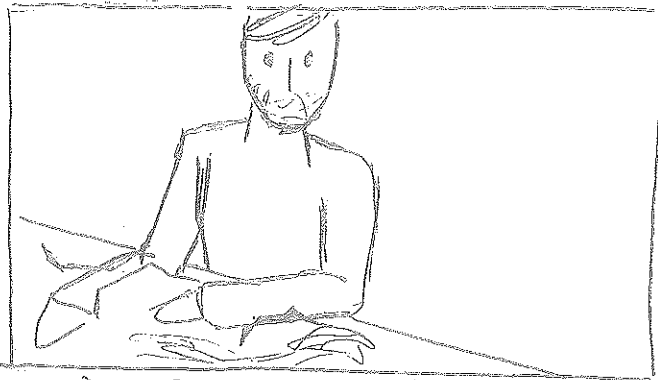
18.3) PAP/GP. (Talvez amerce). fixo

Câmara no lugar das costas do sofá. Pedro vira-se para a câmara e abre os olhos

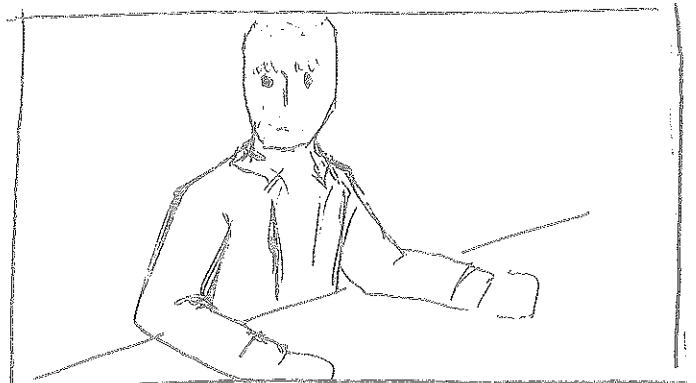
19. INT. SOTÃO, OFICINA - NOITE (CONT'D)



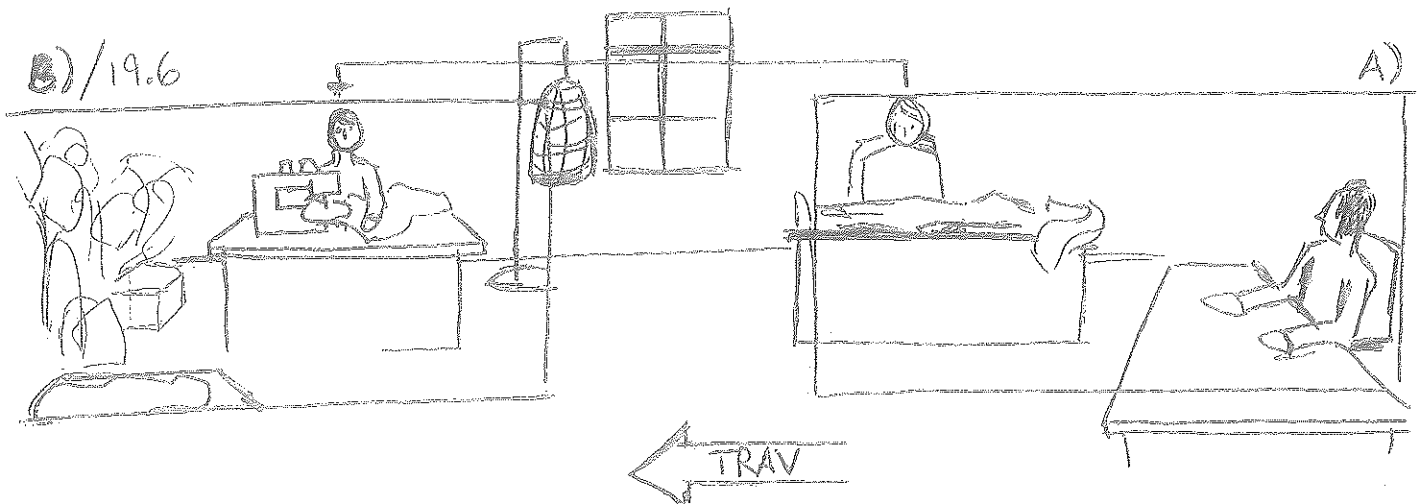
19.1) PAT (mais abaixo). Zenital. Fixo
 Plamequim. Pedro aponta-a. Só se vêem os uers.



19.2) PAT Pedro. Subjetivo. Fixo.
 Pedro levanta a cabeça da secretária e fixa a câmara:
 - Não o tinha visto.



19.3. PAT Artur. Subjetivo. Fixo
 Artur fixa Pedro (câmara)
 - Sonhaste q' o céu?



19.4) Plano Médio. Travelling para a esquerda.
 Diálogo de "Ainda não adormeci" até "...e largava-me". Pedro levanta-se e vai até à máquina de costura. senta-se. A câmara segue-o.
 Diálogo "Vou deixar a oficina". "O quê?"

19.6) Plano Médio. Fixo. (=19.4.B)

Artur passa c/ a bicicleta p/ a arrumar do lado esquerdo. Foco nele
Artur aproxima-se da câmara. Fica esse PAT. Limpas as mãos.
Tina o pano da frente da câmara. Aproxima-se de Pedro. O
foco segue-o. Coloca a mão no ombro de Pedro. O foco fica
em Pedro. Artur pega na caixa e sai de plano.

19.5) Americá Pedro. Fixo.

Pedro dita para Artur. Ele repete: "Pensei que gostavam."
Pedro volta ao trabalho. Artur termina a bicicleta. Pega mala e
dirige-se p/ junto de Pedro.

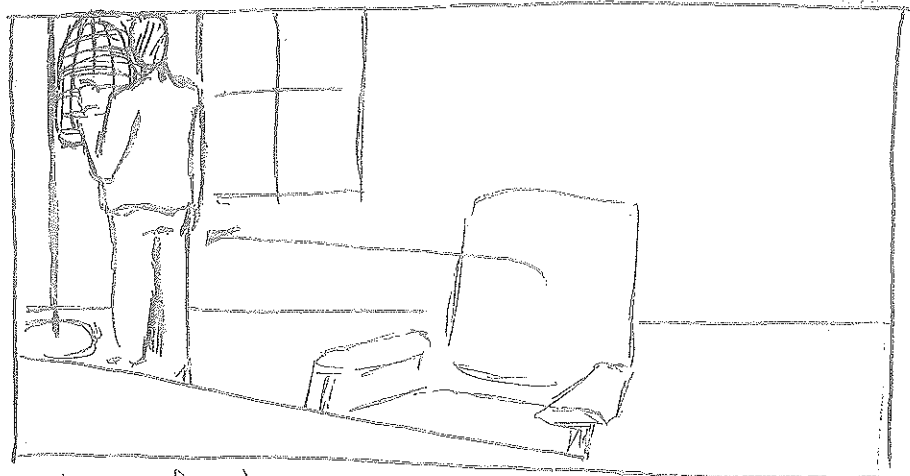


19.7) = 19.5) Americá Pedro. Fixo.

Artur está na secretária de Pedro a trabalhar na mame-
quim. (filma-lo a in de Pedro até lá).

À medida que o diálogo avança, a máquina de costura vai
cobrindo as falas de Artur. Ele fala mais alto e fica mais
exaltado. Até parar e se afastar da mesa: "Acaba tu isto!"
A mamequim termina virada de frente p/ Artur.

19.8) Plano Médio. Mamequim POV. Fixo.



Nota:

Ou virar a câmara mais
p/ a esquerda para ter
o Pedro no fundo do
enquadramento, depois
da gaiola.

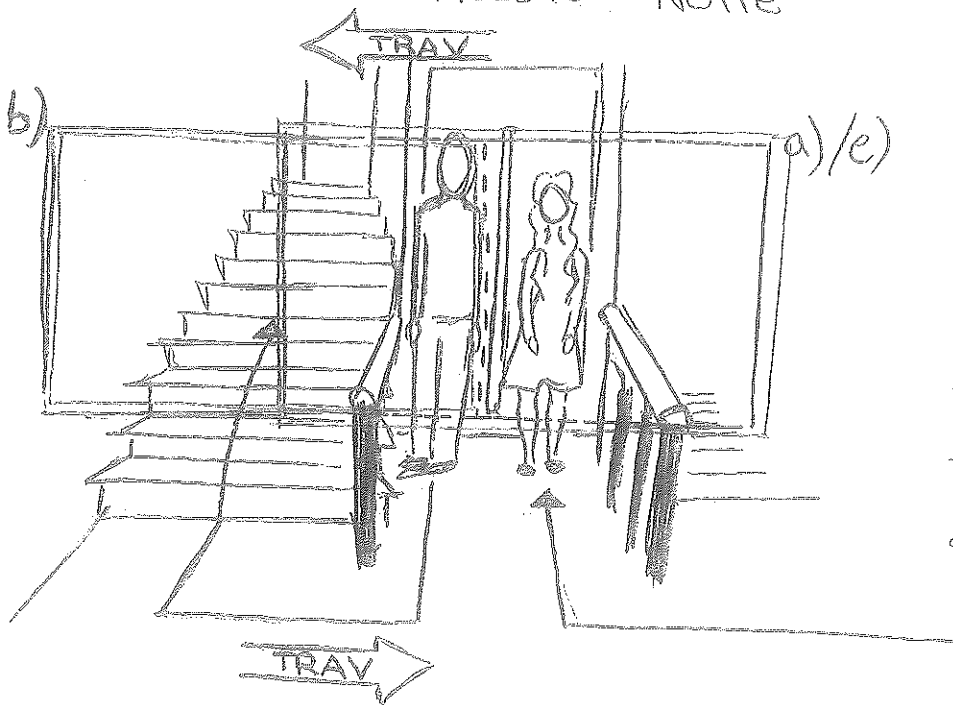
Artur afasta-se da mesa e aproxima-se da gaiola. Bimba
c/ o pássaro. Fala c/ ele.

19.9) PAT Pedro. fixo.



Pedro está a trabalhar. Tem a cabeça baixa. Falas de Artur.
 Pedro levanta a cabeça que fica emoldurada pela gaiola.
 Responde a Artur: "Devias soltá-lo."

20. INT. ESCADAS DO PRÉDIO - NOITE



20.1) Plano Pédio. Trav

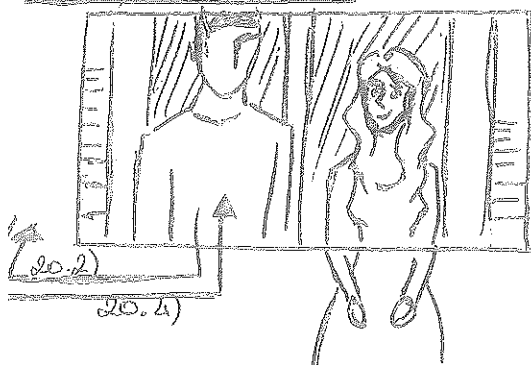
Ⓐ Sabrina entra em plano. Diálogo. Pedro começa a ir embora. Câmara segue-o p/

Ⓑ Pedro pára nas escadas. Olha para Sabrina. Volta p/ trás. Câmara segue-o para...

Ⓒ Sabrina percebe que Pedro voltou.

↳ + hipótese de plano final: Sabrina e Pedro saem de plano, essem escadas acima

20.2) PAP. fixo.



20.4) PAP/PAT. fixo (igual 20.2)

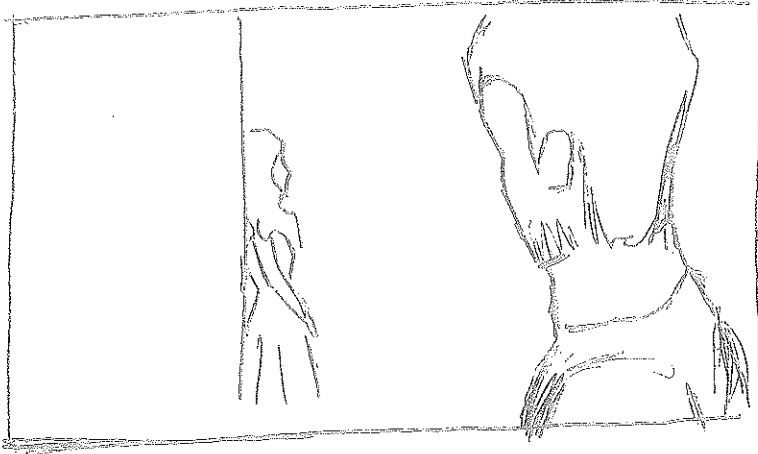
Pedro volta p/ junto de Sabrina. Entra em plano sem fôlego e enchaucado.

Diálogo.

Pedro agarra Sabrina e saem ambos de plano.

Sai chuva no ombro de Pedro. aproxima-se de Sabrina. Diálogo. Pedro sai de plano.

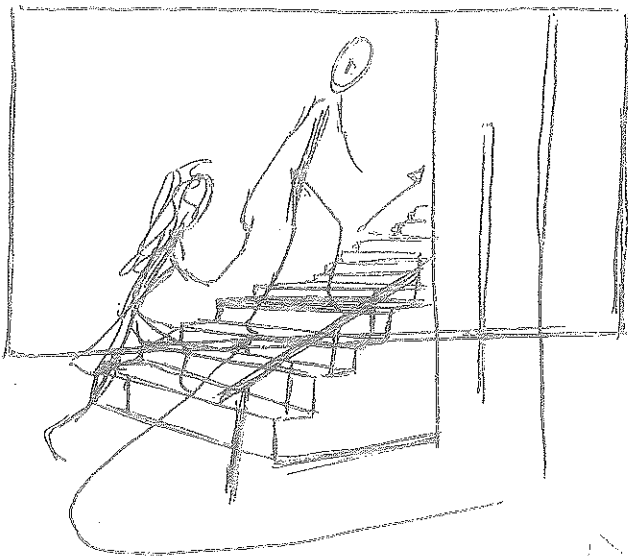
20.3) America Pedroso. Fixo



Pedro para mas escadas
Olha p/ Sabuima. Volta
para trás. Sai de plano

SOM DA CHUVA + ALTO
NESTE PLANO

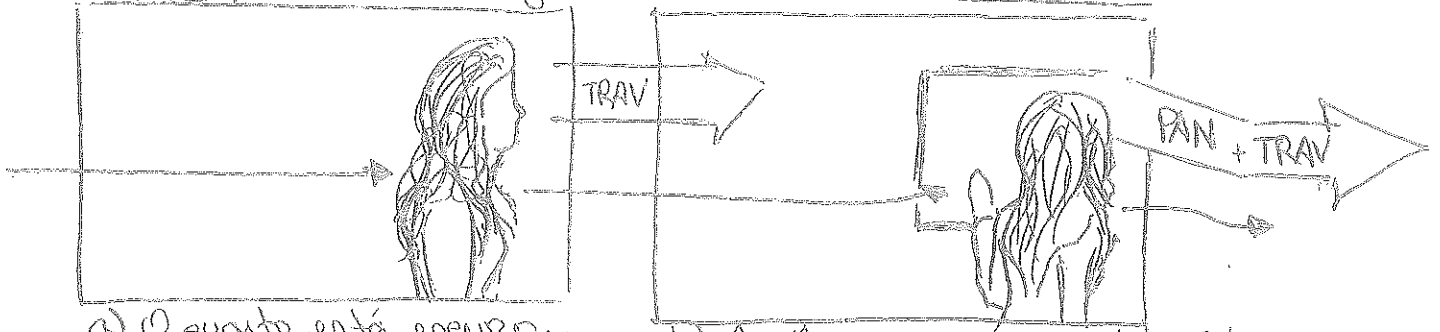
20.5) America p/ Plano Médio. Fixo.



Sabuima e Pedro estão
junto da câmara. Sabuima
concorda em ir com Pedro.
Ele pega-lhe pelo pulso e corre
escadas acima.

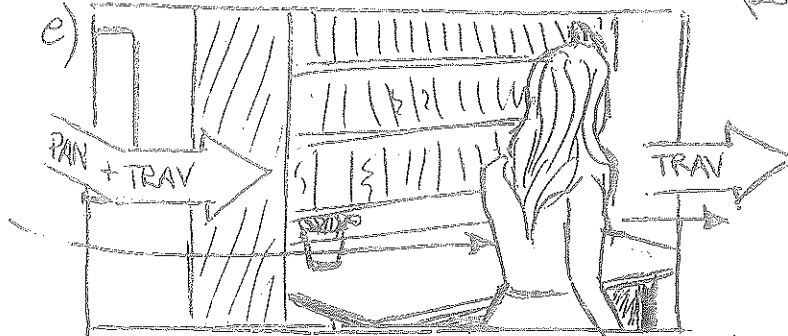
↑
Hipótese
de plano
fixo

21.1) GP p/PAP. Travelling de acompanhamento e PAN



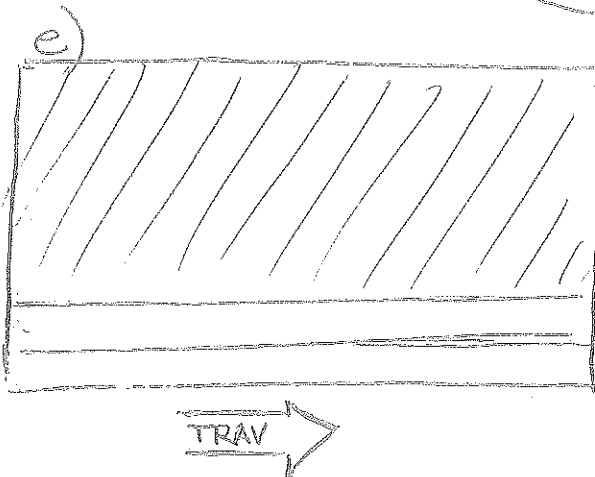
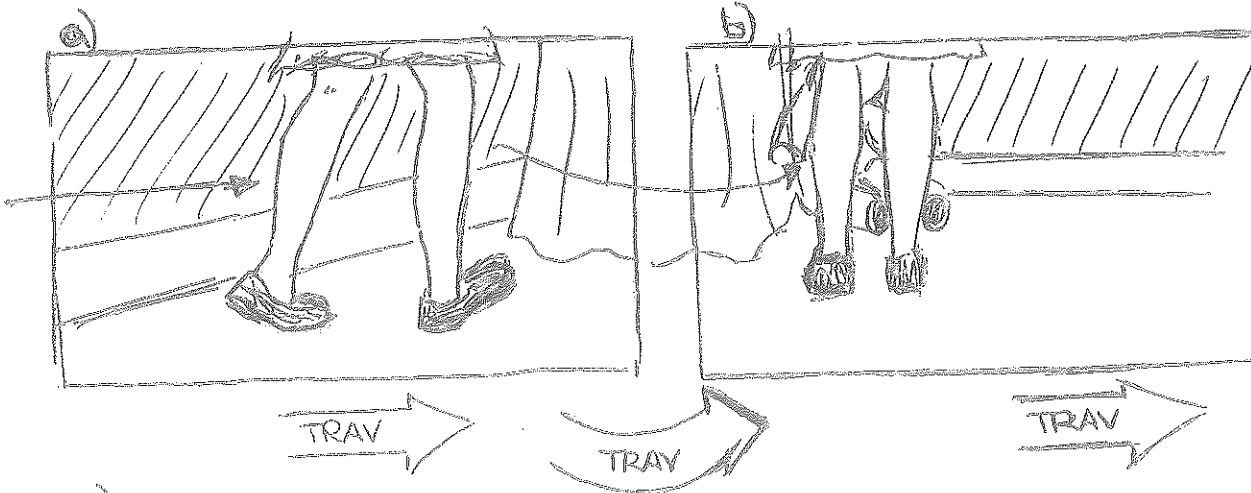
a) O quarto está escuro. A porta abre. Sabrina entra com GP. A luz acende.

b) A câmara acompanha Sabrina. É a sempre no limite direito com o que a ultrapassar a imagem.



PAN p/a direita e o travelling continua a segui-la. Descobrimos o quarto ao mesmo que ela. Travelling prossegue mais uns passos por motivos de Raccord.

21.2) PP pernas + pés. Travelling de acompanhamento.



a) Seguimos Sabrina enquanto se afasta da secretária e se aproxima da mesa de braseira. Contorna-a

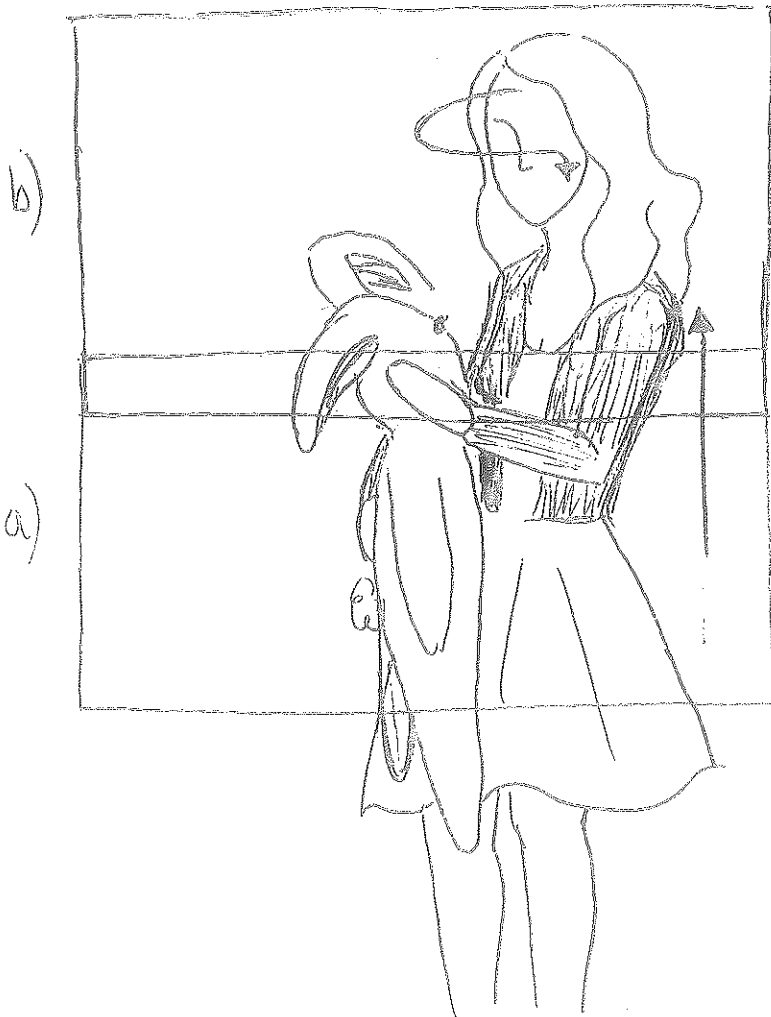
b) A câmara faz a curva com Sabrina e no processo fica mais próxima da parede. Sabrina separa na coelha, põe a mão e vira-se para ela. Perdemos - mas de Sabrina.

c) Seguimos os desenhos na parede



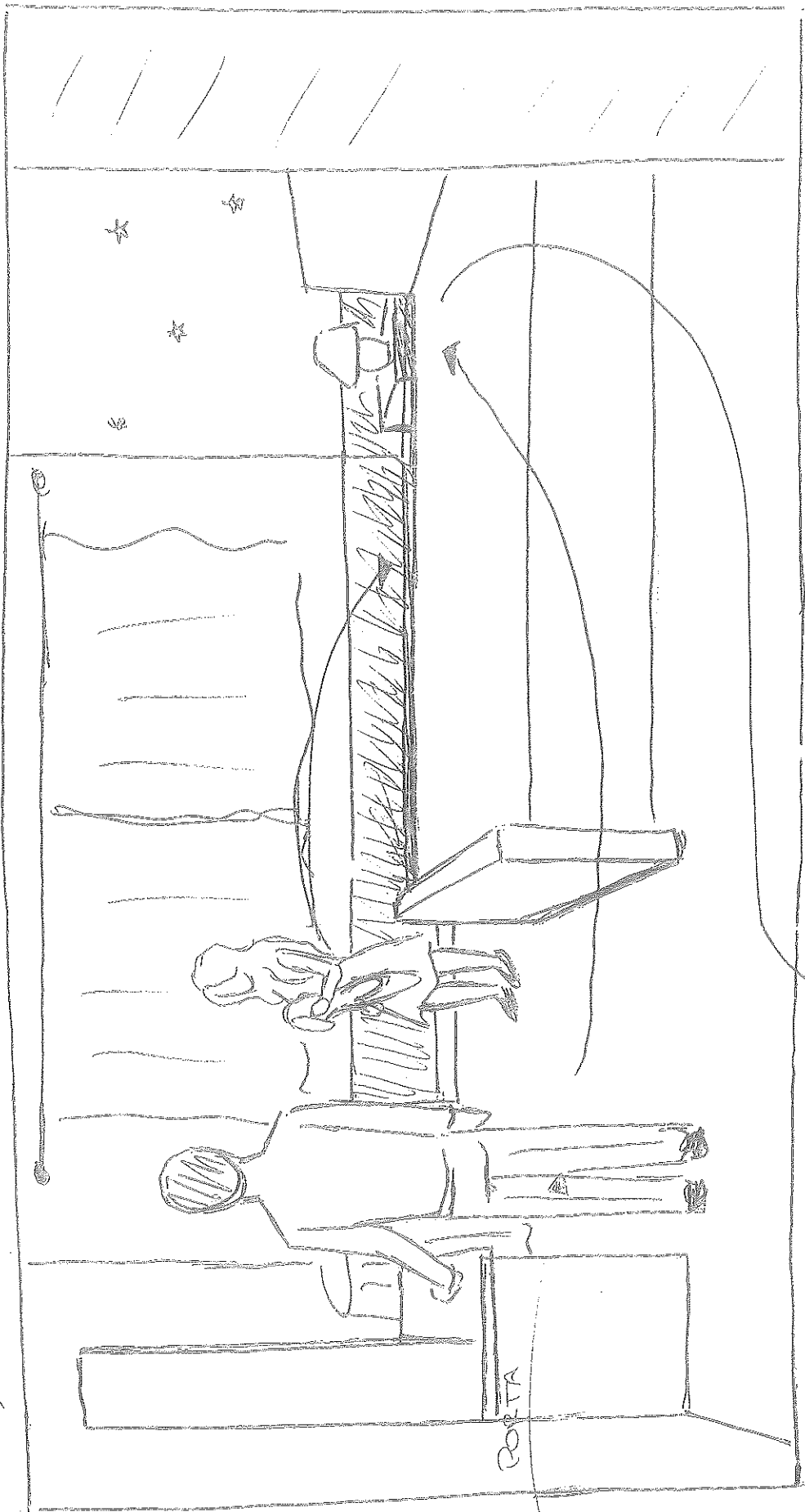
Diálogo sobre o easamee
Pedro olha para baixo.

21.5) PAP. Sabuina Tilt ascendente



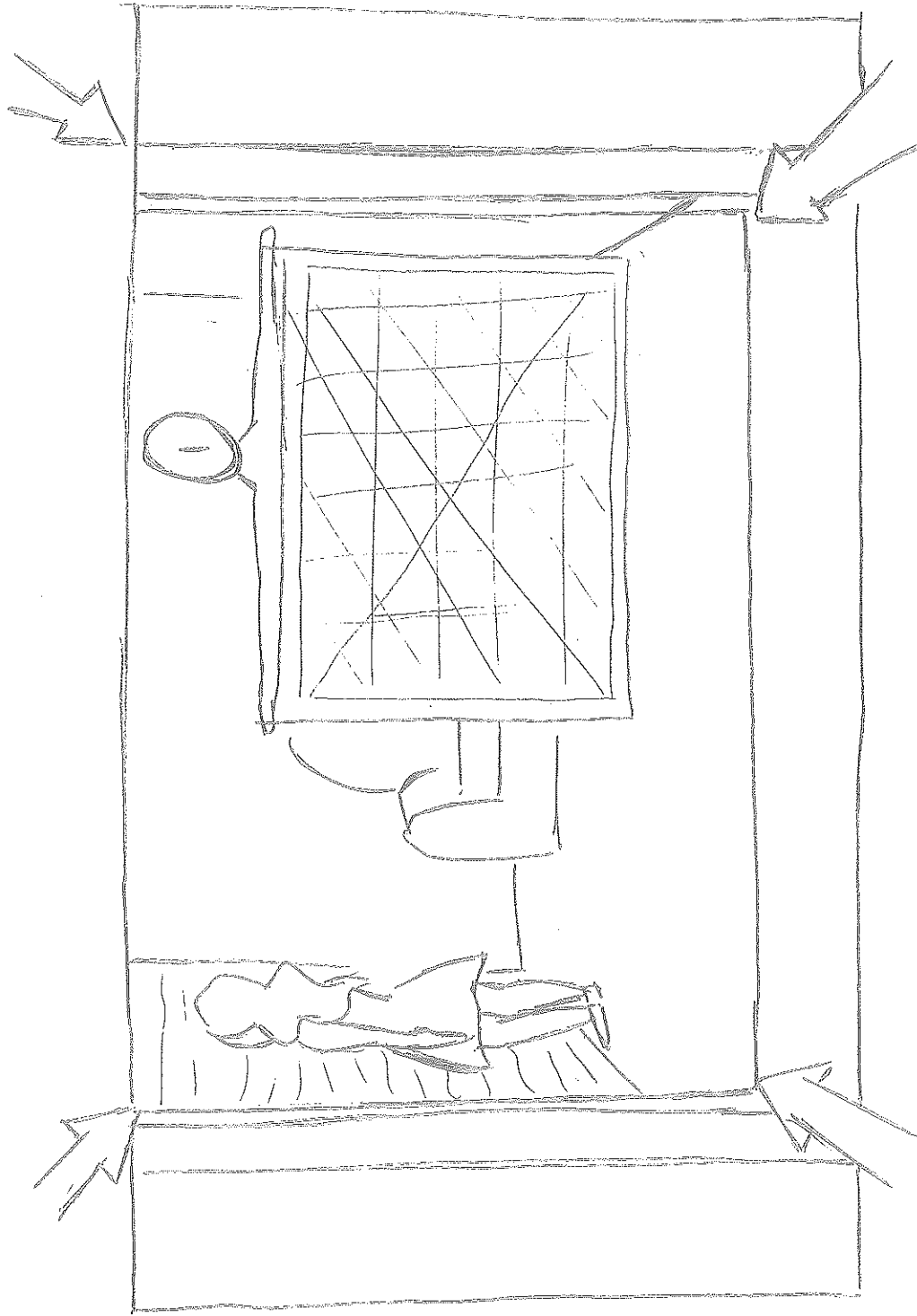
Sabuina levanta
a a costha roxa n
uão. Já de pé, a
fala de Pedro:
"... f'asacussito".
Sabuina olha p/
Pedro.

21.5) Plano Geral. Fixo.



Diálogo sobre o "casamento". Pedro abre a cama. Sabina senta-se na cama, de costas p/ a câmara. Pedro, debruçado, acende o candeeiro. Pega no ombro de Sabina ao levantar-se. Sabina descalça-se e despe o casaco. Pedro vem até à porta. Ela deita-se, e tapa-se. Pedro "atravessa" a câmara. Sai do lado

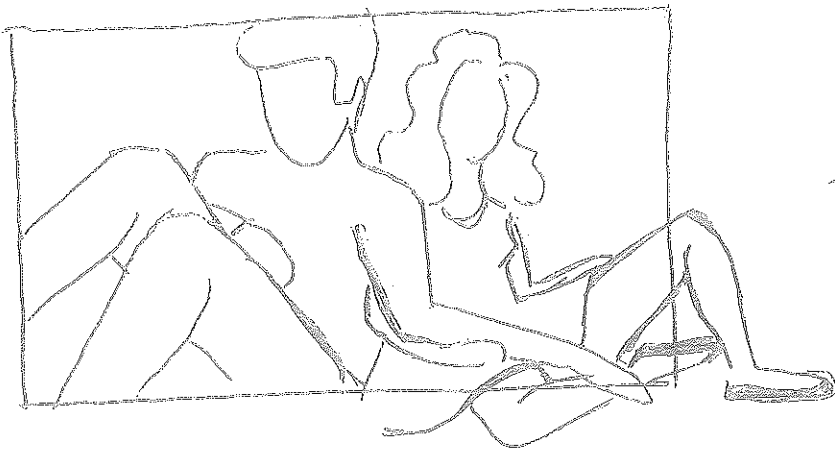
22. INT. SALA - YANHÃ



22. 1) Plano Geral. Wagner Travelling p/a fonte

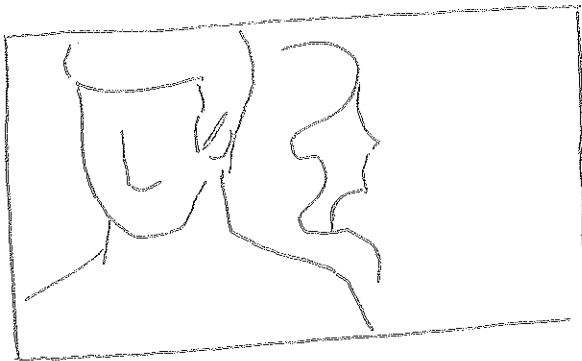
MOVIMENTO TUDO SUAVE E LIGEIRO ATÉ NÃO HAVER PAREDES NOS LIMITES.
Pedro dobra o adreção. Sabrina abre a janela.
Diálogo.

23.1 PAT. FIXO.



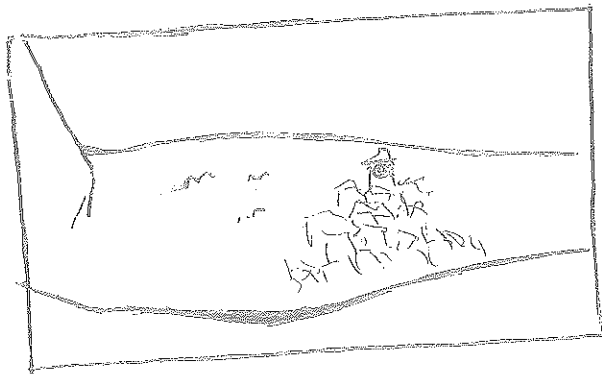
← Master shot

23.2 PAP. AMERIC. FIXO.



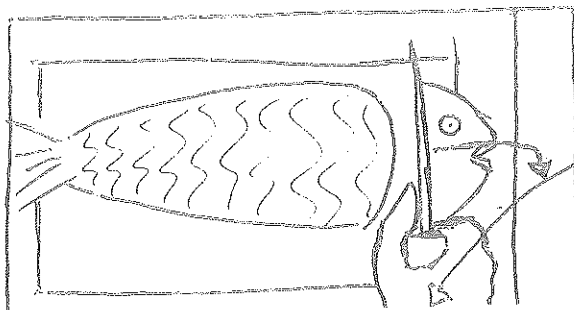
Master shot.

23.3 PP. Zenital. Subjetivo.



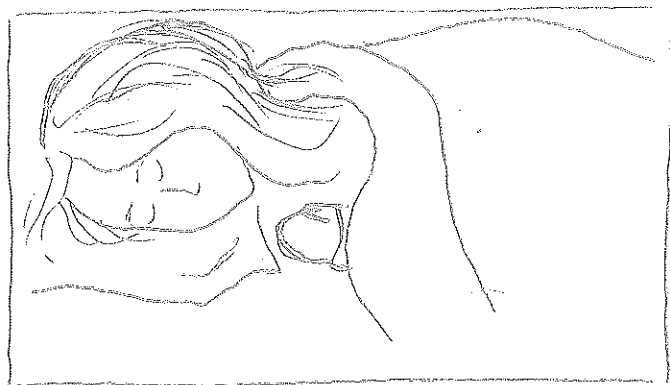
Ampliação da paisagem.
Pedro conta a discussão
a Sabrina.

24. INT. COZINHA - TARDE



24.1) PP. Zenital. Subjetivo.

Pedro corta a cabeça ao
peixe. A mão dele desce
esse plano. Enfoca a
cabeça do peixe p/ fora
da bancada (lixo) ou
fora de plano.



25.1) PAP. Fixo.
Sabrina chorou

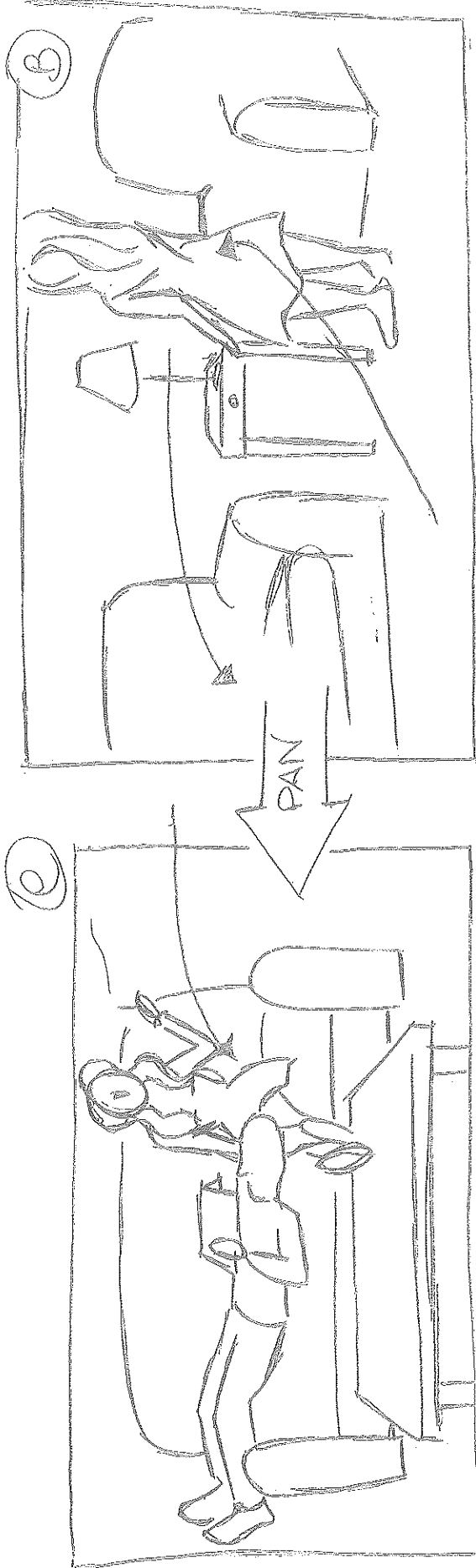


25.2) PAT. Fixo/TILT.
Pedro observa Sabrina.
Ao fim de alguns segundos
deita-se. Arranca uma
estrela.

25.3) Plano Médio. Fixo.

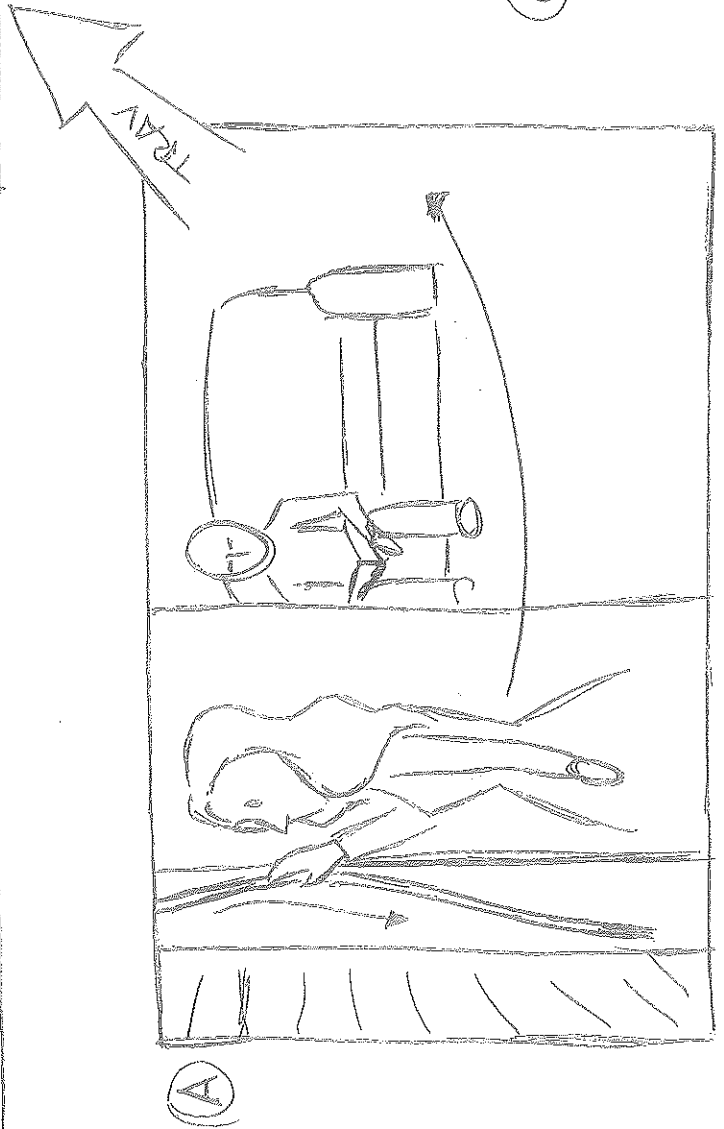


Pedro e Sabrina dormiram.

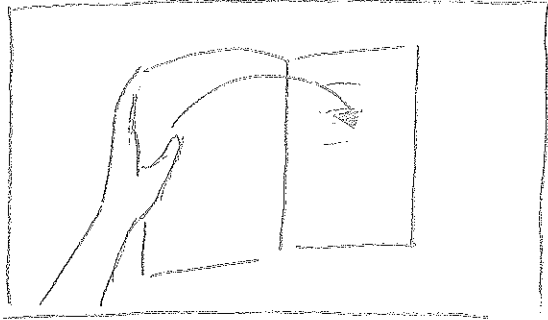


26.1) Plano Médio. Travelling + PAN

- (A) Sabuima tenta abrir mais a janela e Pedro vê. Ele raihe.
- (B) Sabuima vai à gaveta da mesa de apoio e tira um cigarro.
- (C) Sabuima senta-se no sofá. Pedro deita-se no sofá de lado dela a ler. Sabuima fuma. Põe os pés na mesa. Coça-se.



27. INT. CAFÉ - TARDE
 O café está vazio e escuro.

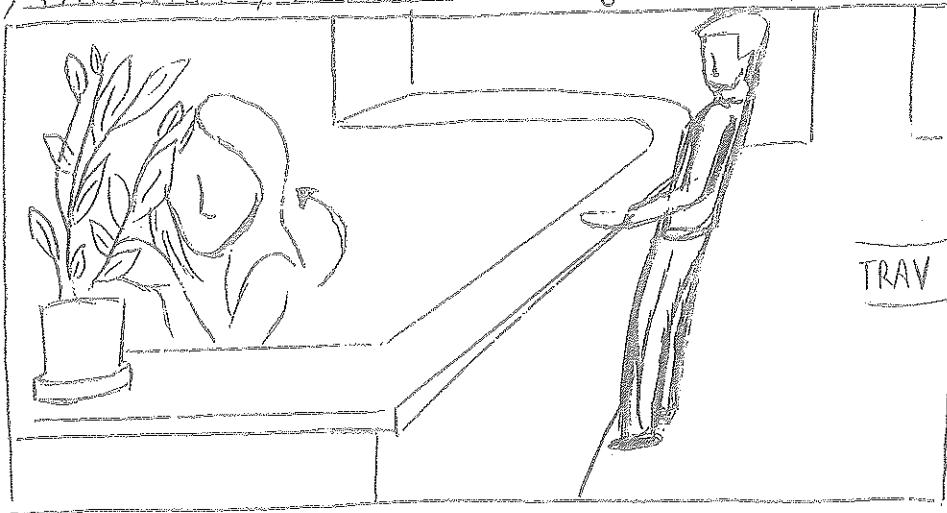


27.1) PP. Zenital.

Pedro fecha o livro e guarda-o.

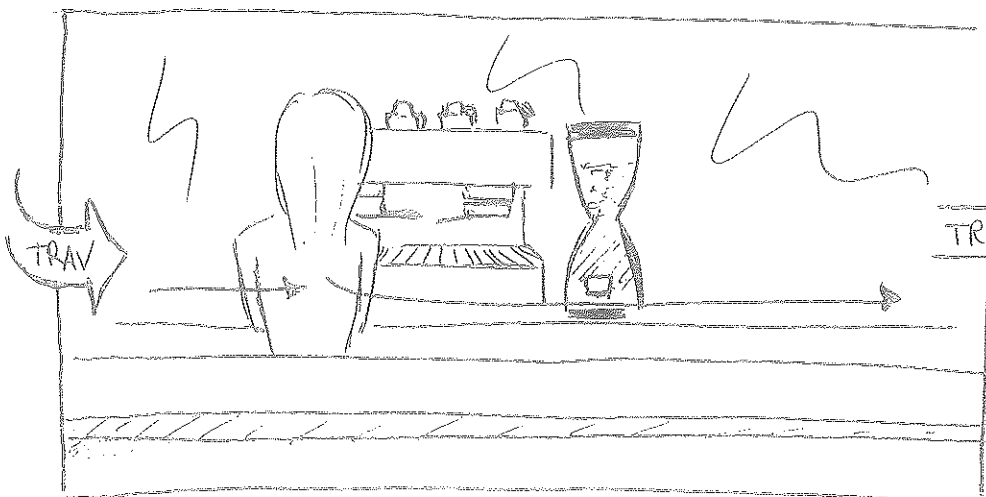
Nesta cena a cabeça de Pedro nunca fica cortada

27.2) PAP/P. Médio/ Amorce. Travelling esquerda p/a direita.



A) Alice e cantaro e rega planta. Repara em Pedro. Diálogo. Vai tirar ef

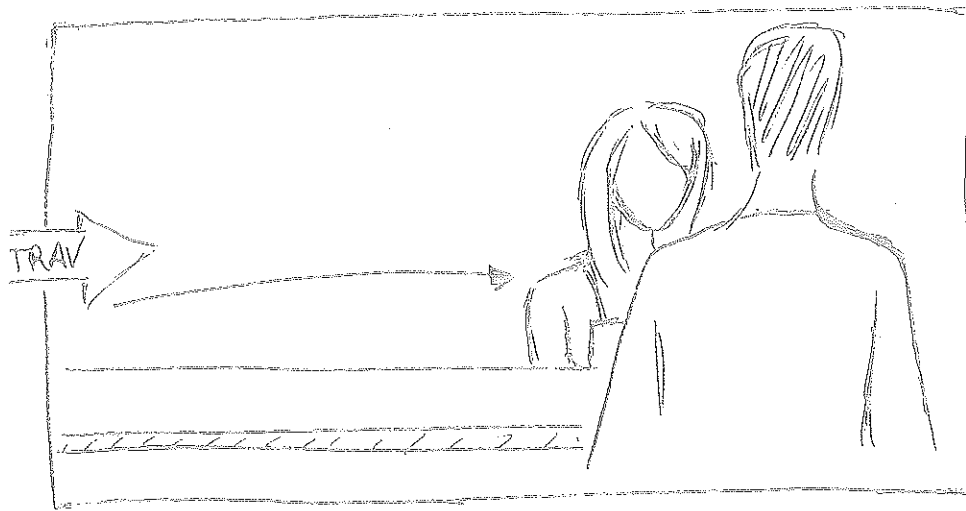
⊕ Fazer um fixo aqui: MASTER SHOT



B) A câmara mov-se devagar, sempre ao mesmo ritmo e não para.

A câmara pode ser mais rápida que Alice e ela sai de campo e voltar a entrar se necessário.

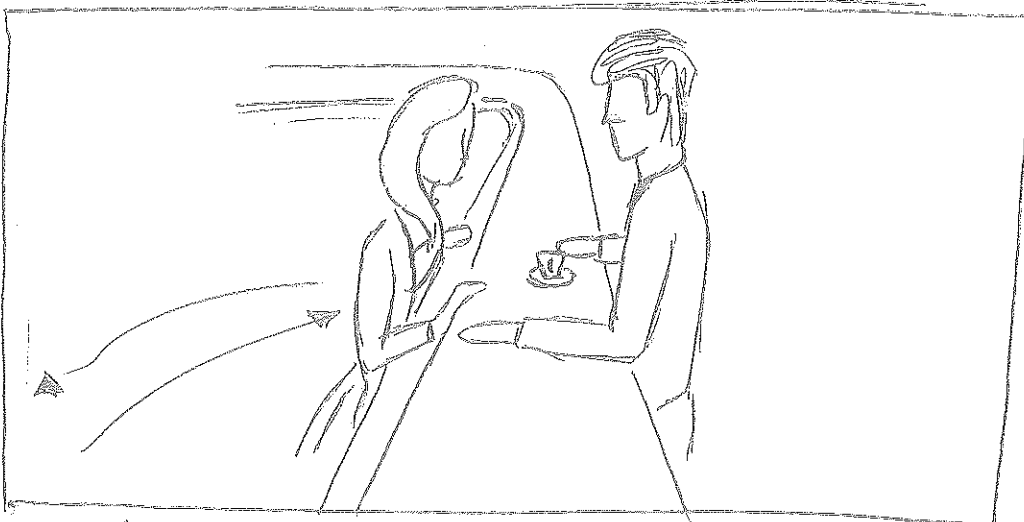
Alice tira 2 cafés



© Alice leva os dois cafés até junto do Pedro. Pousa um à frente dele e outro à frente dela

O ~~seg~~ travelling tem
 mima c/ Pedro enquanto
 dado à direita, em
 avariz para Alice.

27.3) PAT. Fixo

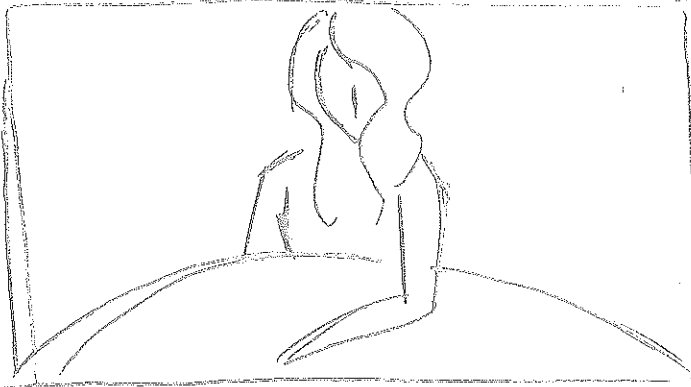


Alice pousa ambos os cafés quando chega.

Diálogo.

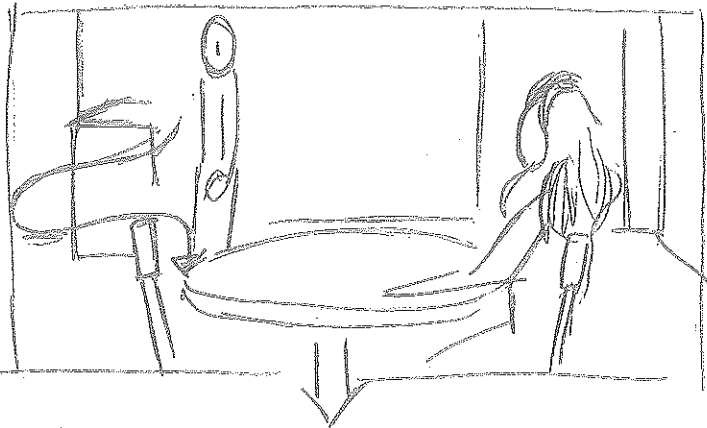
Ela dá-lhe o café dela e 1 beijo na testa.
 Sai de plano.

28 - INT. SALA - NOITE



28.1 PAT. Picado. falso-subj!

Sabrina levanta os olhos e fixa a câmara. Segue a ação de Pedro e desvia os olhos da câmara.



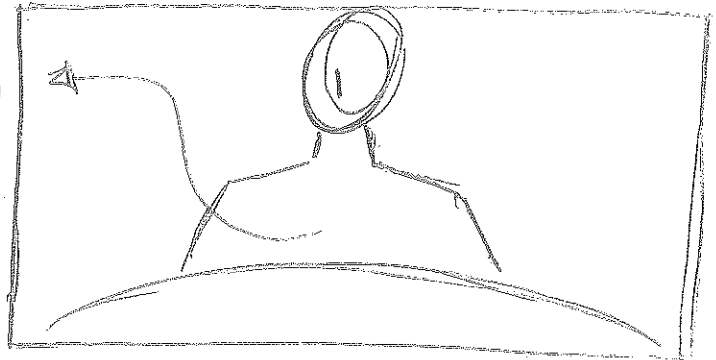
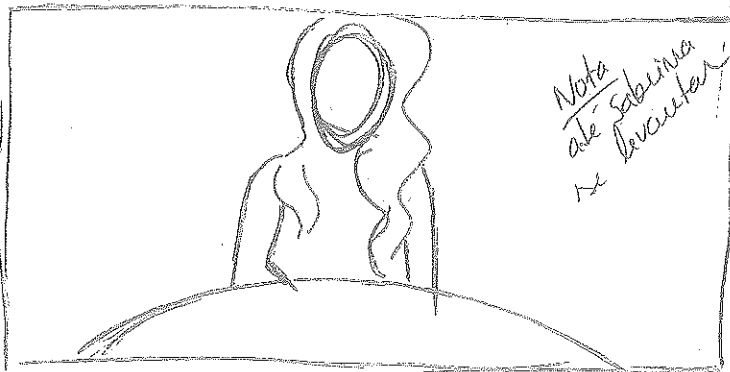
28.2 Plano Médio. fixo.

Pedro entra. Sabrina segue com os olhos.

Pedro se senta-se.

MASTER SHOT.

ERRATA: TILT descendente acompanhar Pedro (p/ não ter um ar seu eiva).



28.3 PAT Sabrina. Subjeto. fixo.

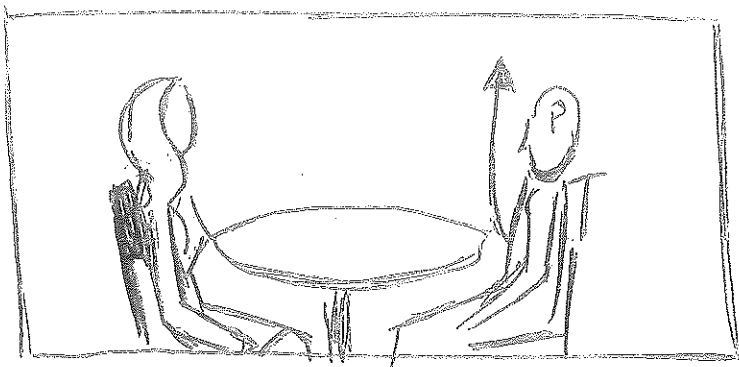
Campo/ Contra-campo do diálogo entre Pedro e Sabrina. Até Pedro se levantar e virar costas a Sabrina. Possibilidade de algum Tilt de acompanhamento.

28.4 PAT Pedro. Subjeto. fixo.

28.5 Plano Médio. Fixo

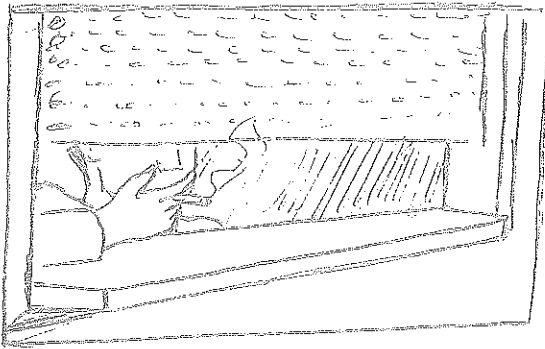
Enquadramento + perto das cabeças deles!

"MASTER SHOT" do diálogo até Pedro se levantar.



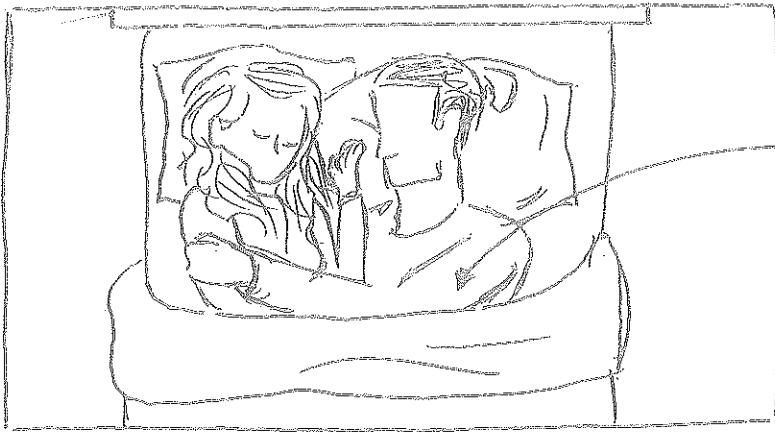
29. INT. / EXT. - SALA - NOITE (CONT'D)

29.1) GP. Fixo.



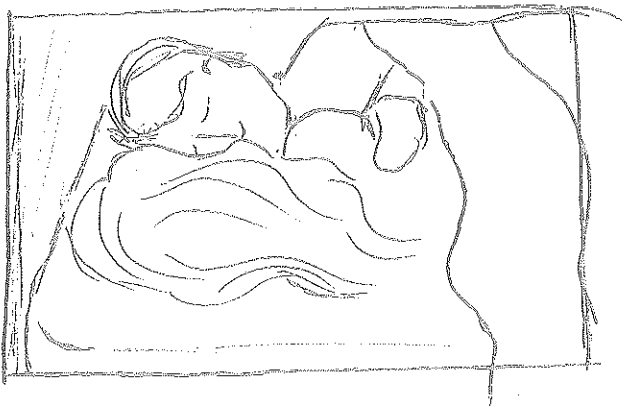
Pedro fecha a janela.
Ação completa, desde que
aconde o cigarro / Pedro que
abre a janela!
(Talvez subir mais o plano
p/ dar a acima, estou nos
planos anteriores da discussão..)

30. INT. QUARTO DE PEDRO - NOITE (CONT'D)



30.1) PAT. Zênital.
Pedro deita-se ao lado
de Sabina. Pede-lhe
desempia. Dá-lhe um beijo.

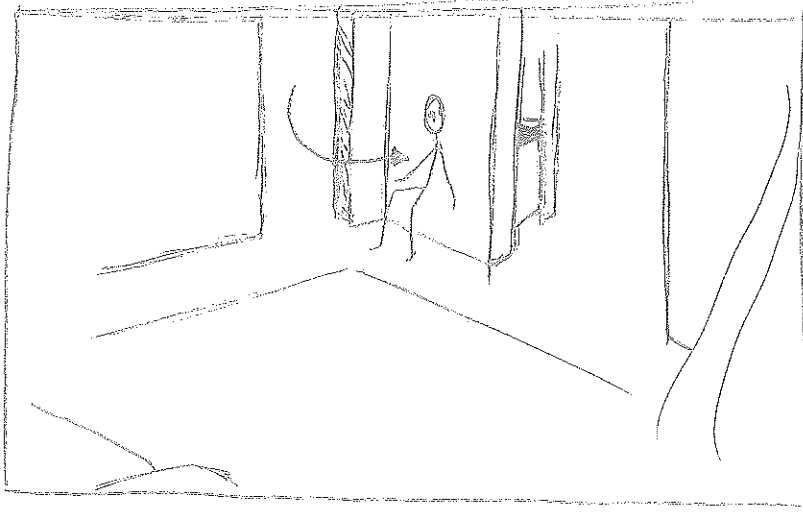
30.3 PAT. Zênital
Pedro tem os olhos fechados
Sabina é uma mameguim



30.2 PAP Aueró. Fixo
Pedro encosta a testa
à de Sabina e fecha os
olhos.

↳ Mais beijo e "desempia"

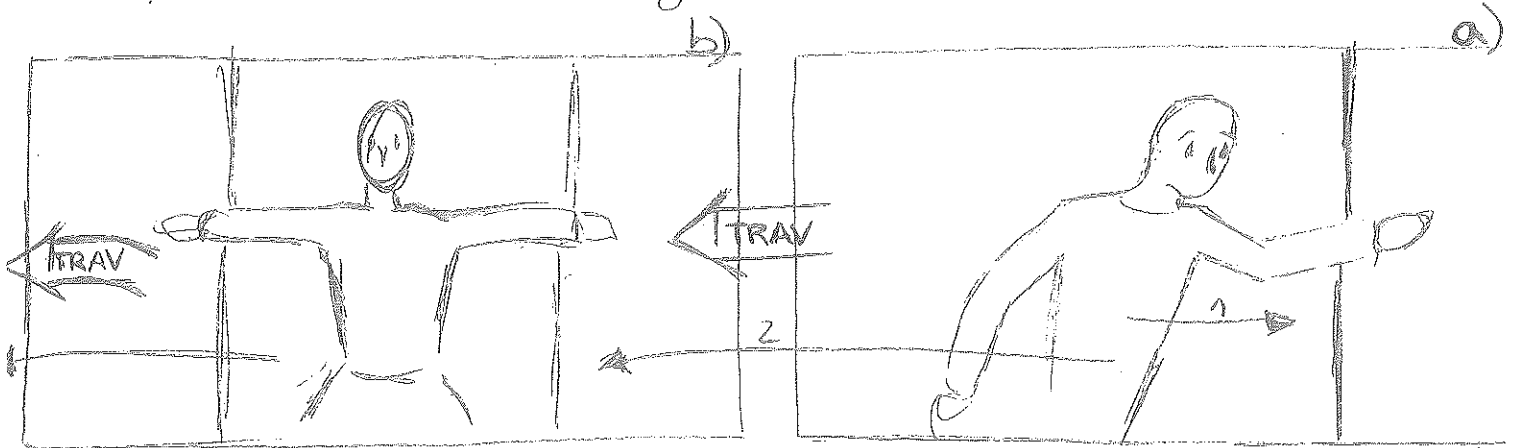
31 - INT. SALA MANHÃ



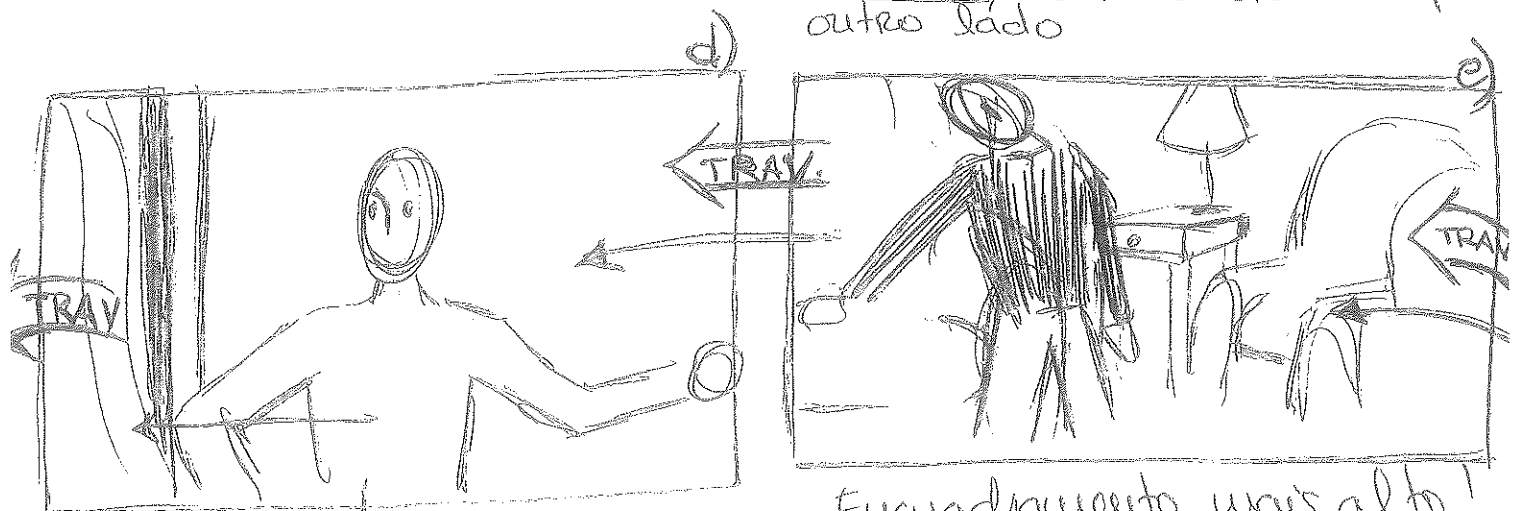
31.1) Plano Geral. fixo
 Pedro entra na sala, olha a janela, e deixa-se cair na parede, em pânico:

Enquadramento alto.
 ≠ desenho (recto em vez de chão)

31.2) PAP/PAT. Travelling circular de acompanhamento.

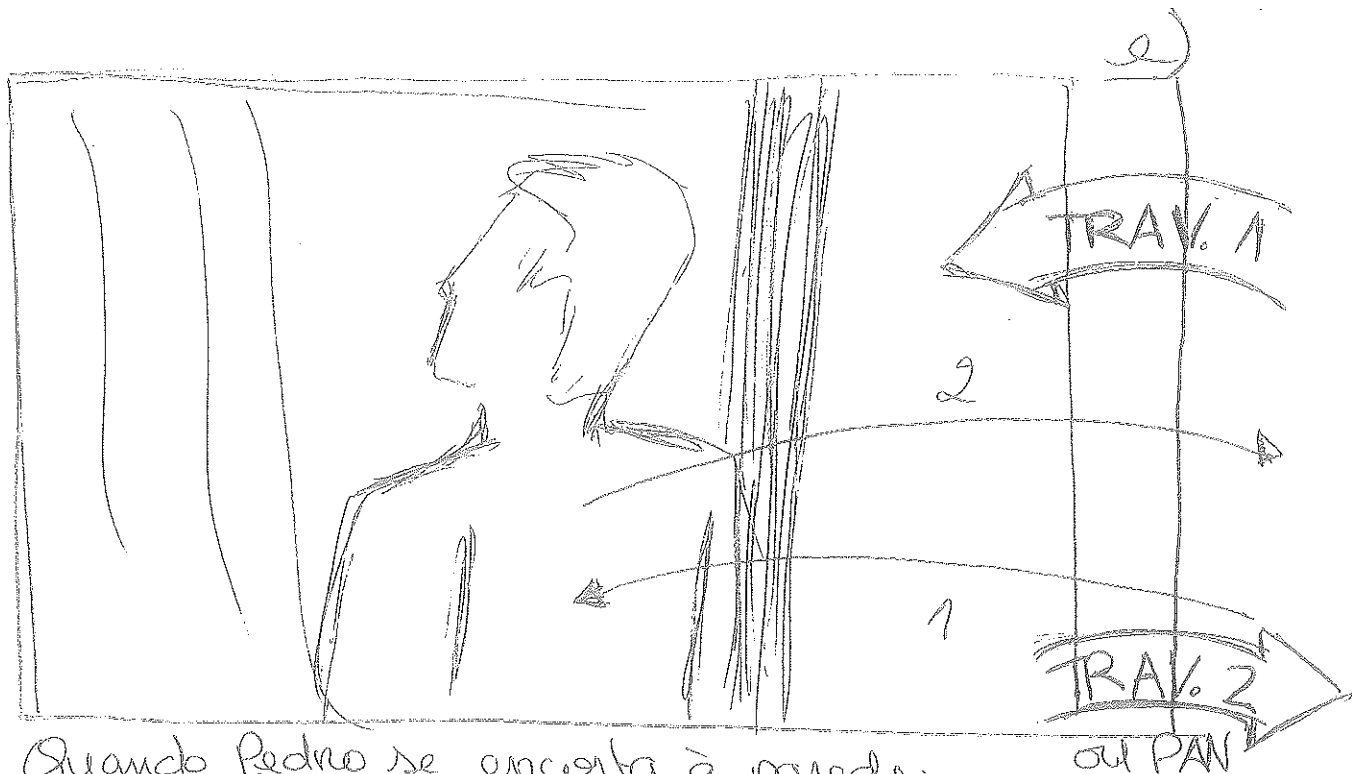


Pedro tenta passar para a parede do outro lado. A câmara acompanha-o nos movimentos (para a direita) Pedro desiste. Vai pelo outro lado

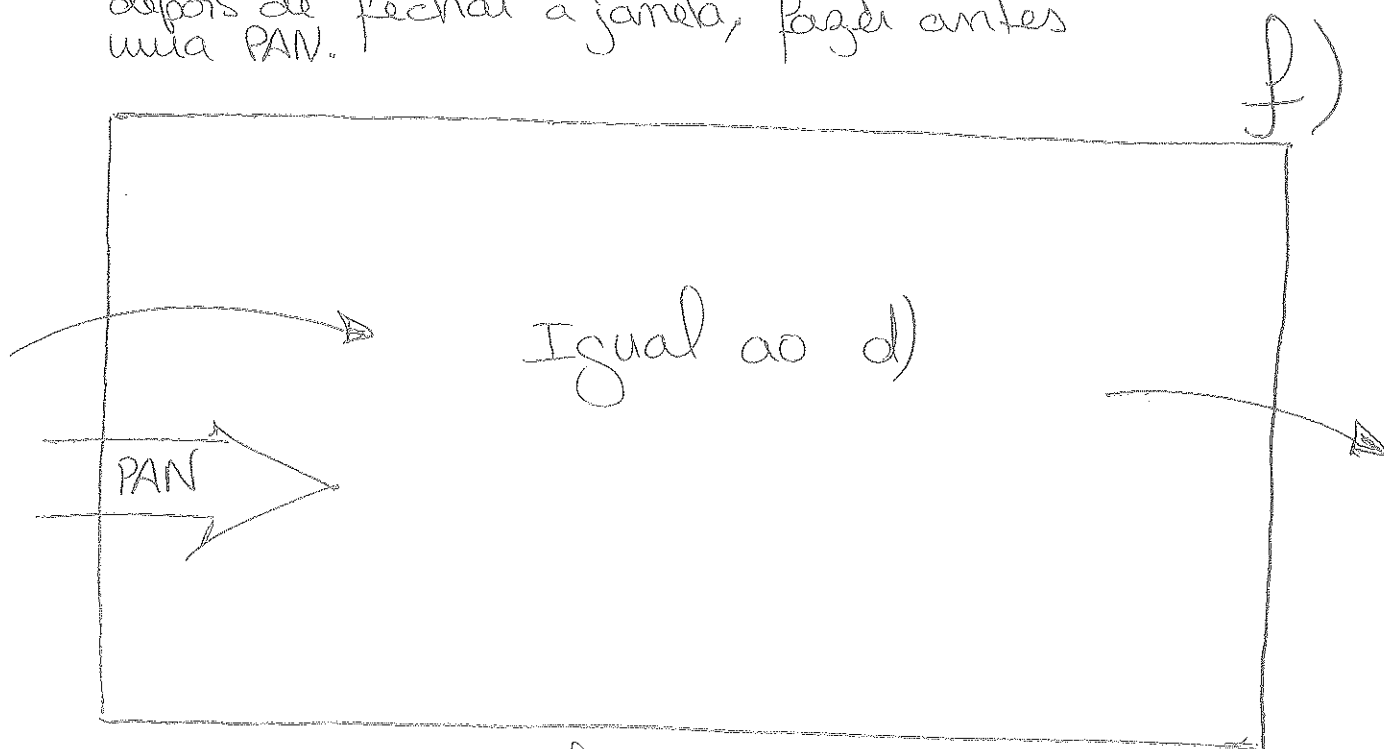


Enquadramento mais alto!
 Um bom bocado acima da cabeça do Pedro.

Pedro chega à janela e aproxima-se dela.
 A câmara enva e afasta-se e enva/ a esquerda

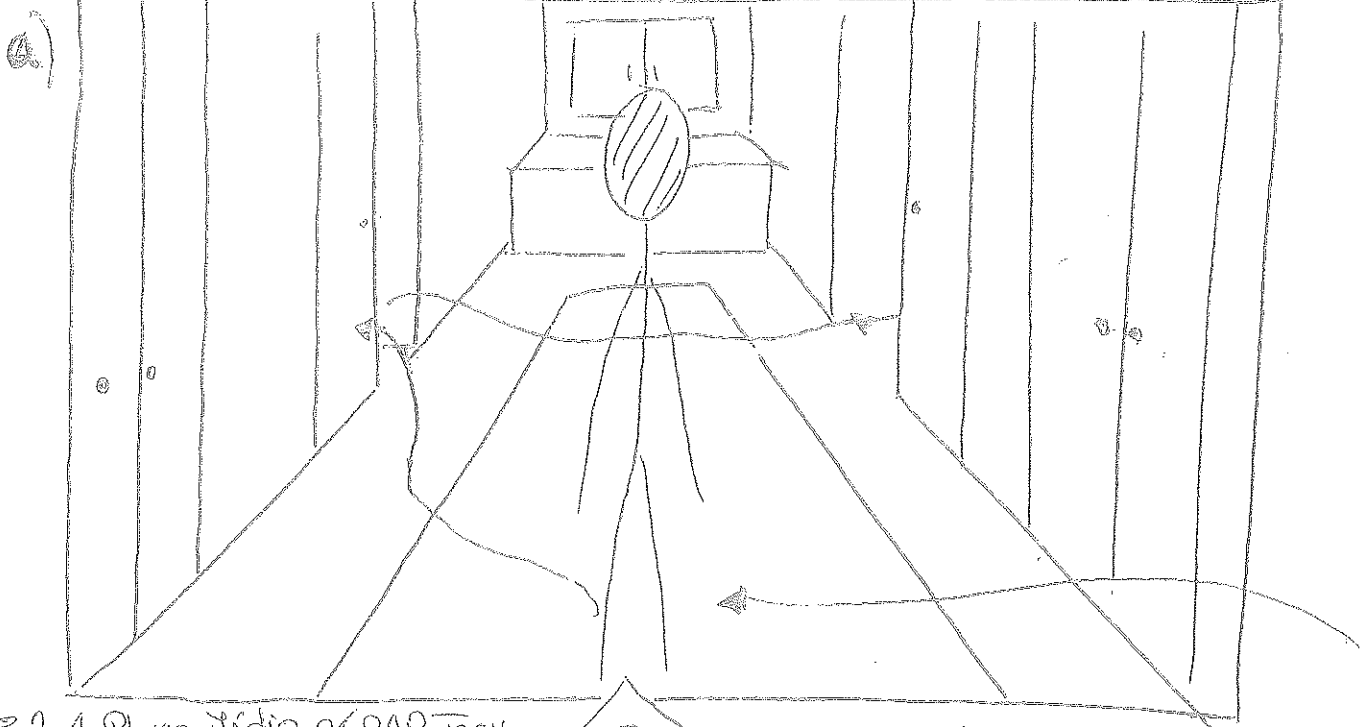


Quando Pedro se encosta à parede,
depois de fechar a janela, fazer antes
uma PAN.

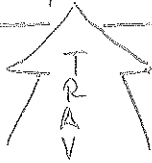


Pedro respira fundo, recupera-se e
sai de cena um passo de corrido.

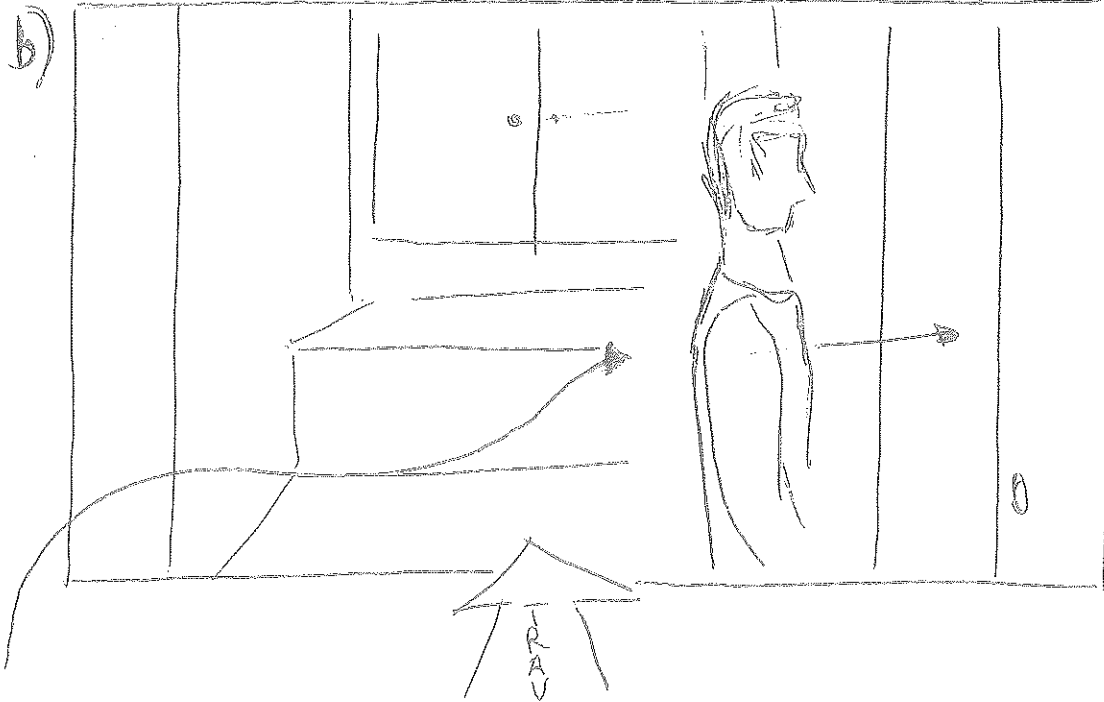
32. INT. CORREDOR - NANHÃ (CONT'D)



32. 1 Plano Médio p/ PAP. Inav.



A) A câmara avança atrás do Pedro e rumo à PÉRA. Quando Pedro entra noutra porta sai de plano e a câmara continua seu ele.



B) Pedro entra em plano em PAP/PAT e dirige-se à porta do "café". Pára a olhar p/ dentro

↳ ou antes abanda e entra devagar. Só péra no entredo.

32.2 PAP Pedro. fixo. (Pertence à cena 33)

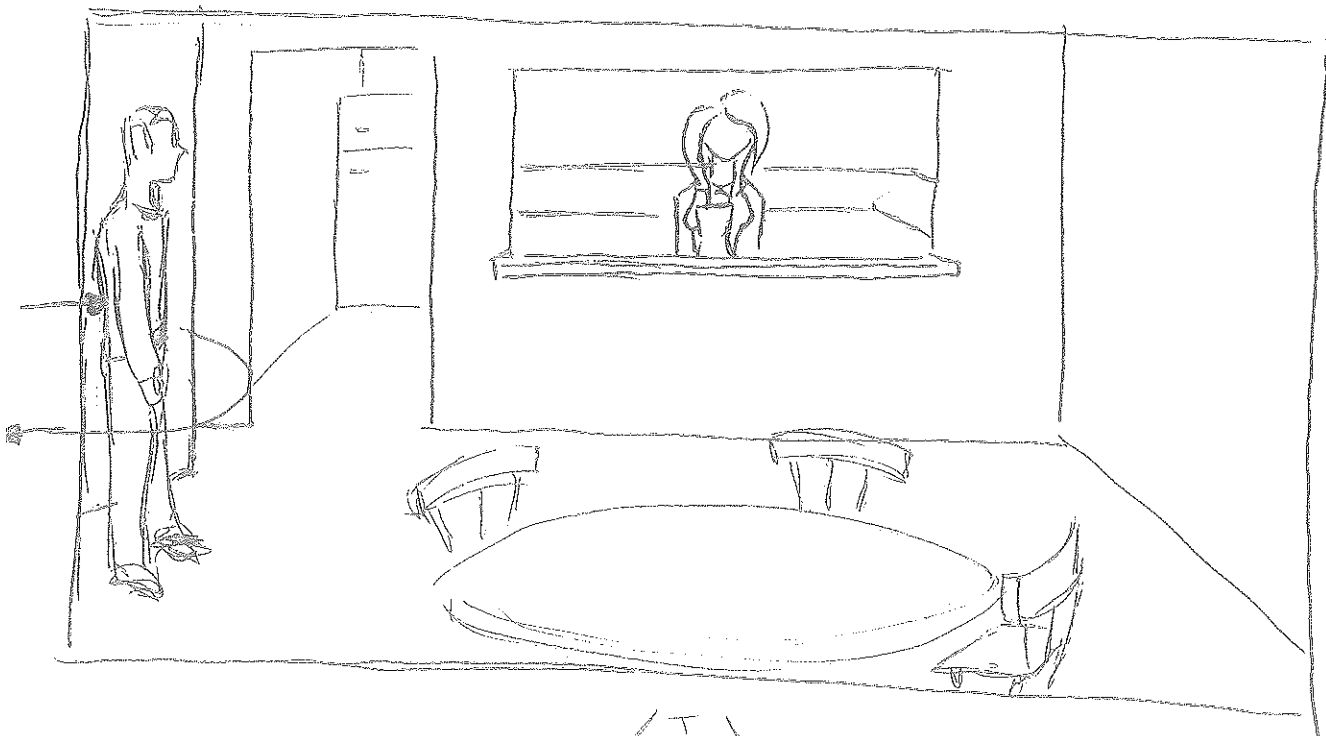


Enquadrar Pedro é direita. Desço de mão vel para onde ele está a olhar e fazer raccord mesmo c/ o plano anterior.

Pedro fica estático a olhar p/ o interior do "café". ~~Cena~~

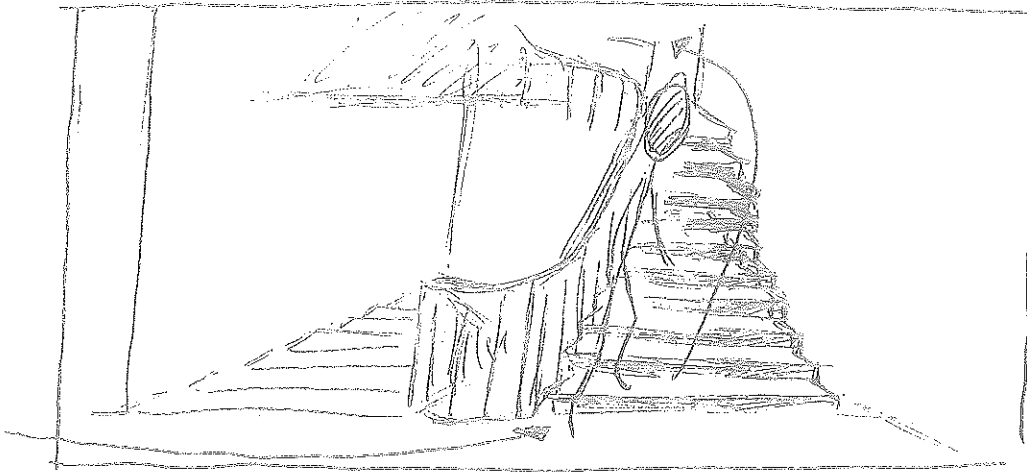
33. INT. COZINHA KITCHNET - MANHÃ (CONT'D)

Pedro entra na cozinha. Olha perplexo p/ a wamequim. Sai.



33.1) Plano Geral. ligeiro travelling de afastamento.

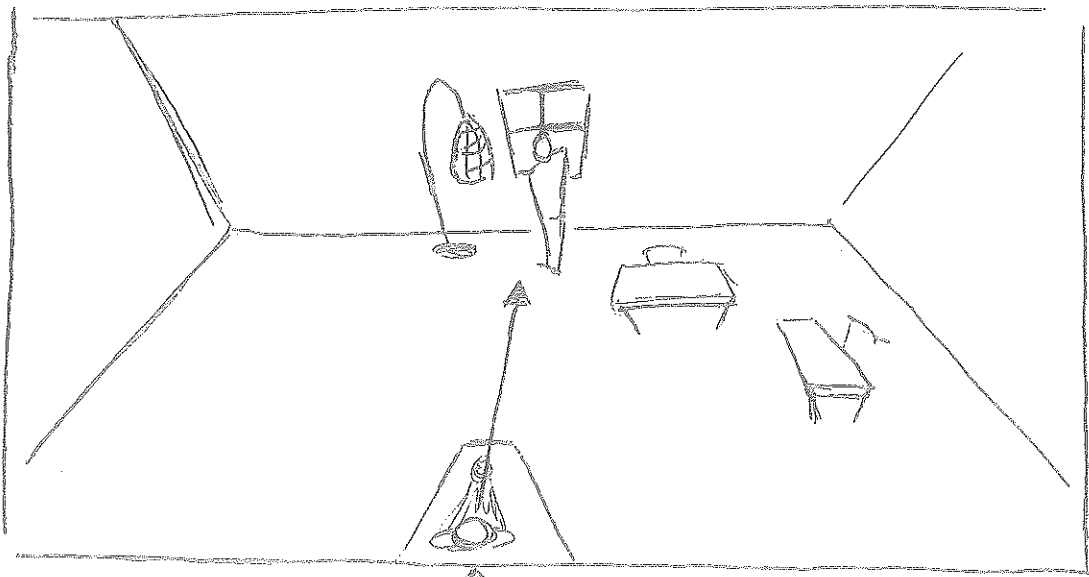
32B. INT. CORREDOR ESCADAS - MANHÃ (CONT'D)



32B.1) Plano Médio. Fixo.

Pedro entra em plano a correr. Sobe as escadas, e aí se levanta-se. Continua a subir. Sai de plano.

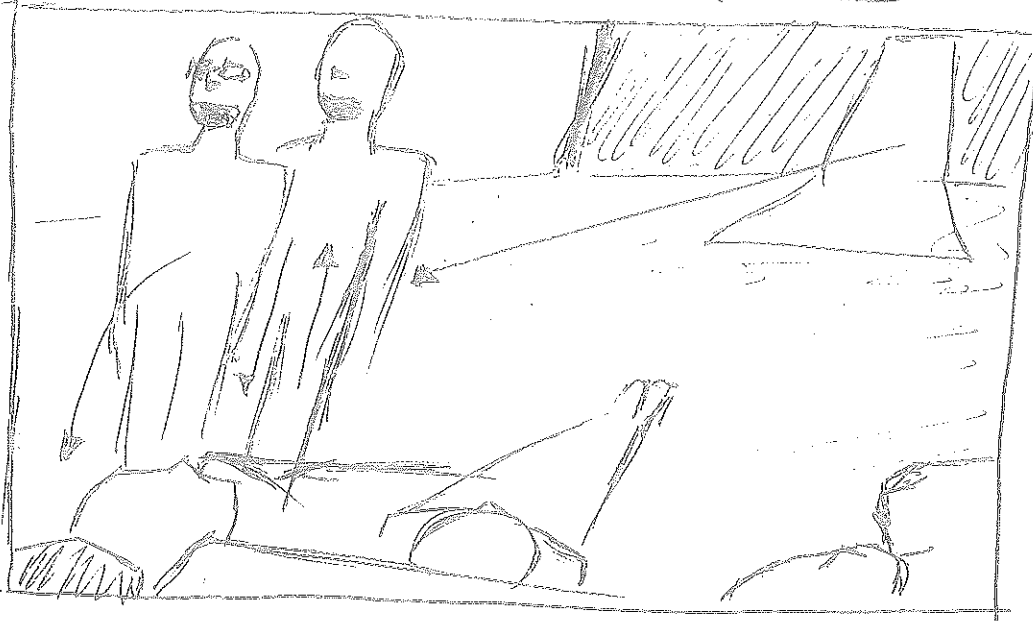
34. INT. SÓTÃO, OFICINA - MANHÃ (CONT'D)



34.1 Plano Geral. Picado. Fixo.

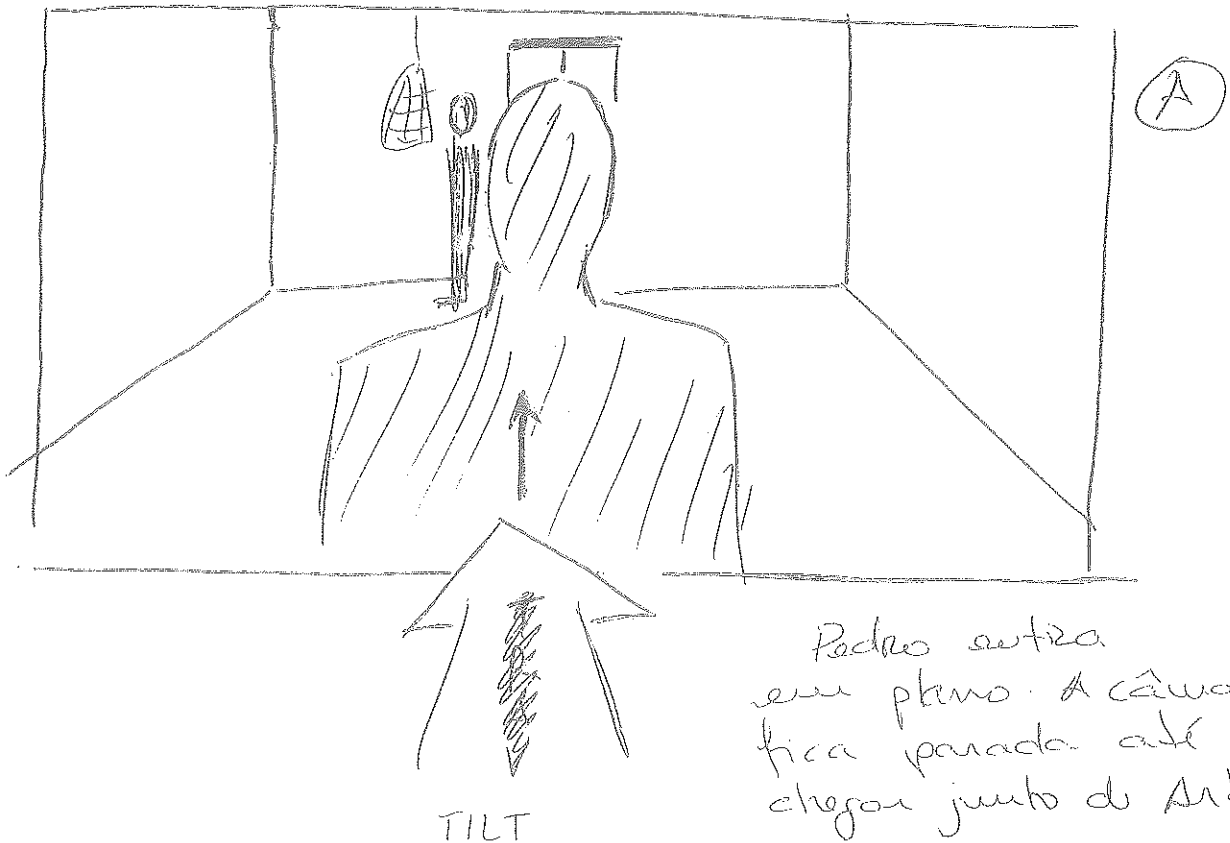
Câmara muito picada, perto de zenital.
Pecho abre a porta e entra no sótão. Aproxima-se de Artur.
Rode-o e ele e aí.

34.2) Plano Geral. Contra-picado.



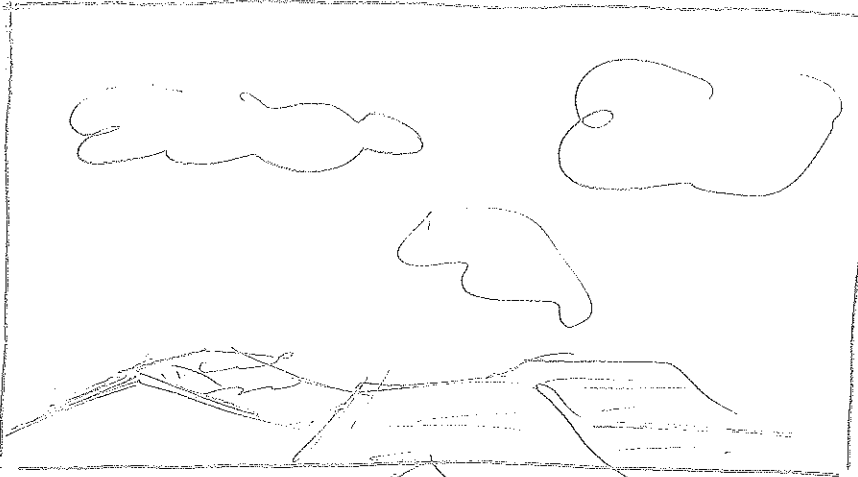
Pedro vira Artur. Artur cai junto dos restantes como quem
Pedro ~~levanta~~ baixa-se junto dele. delevanta-se, fixa a janela
(fora de plano) e afasta-se, pega no ~~casaco~~ casaco e vai.

34.3 PAT/Plano Geral. Travelling aproximação. Normal/Contra-pie
+ TILT

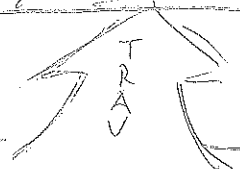


Pedro avista
em plano. A câmara
fica parada até ele
chegar junto do Artur

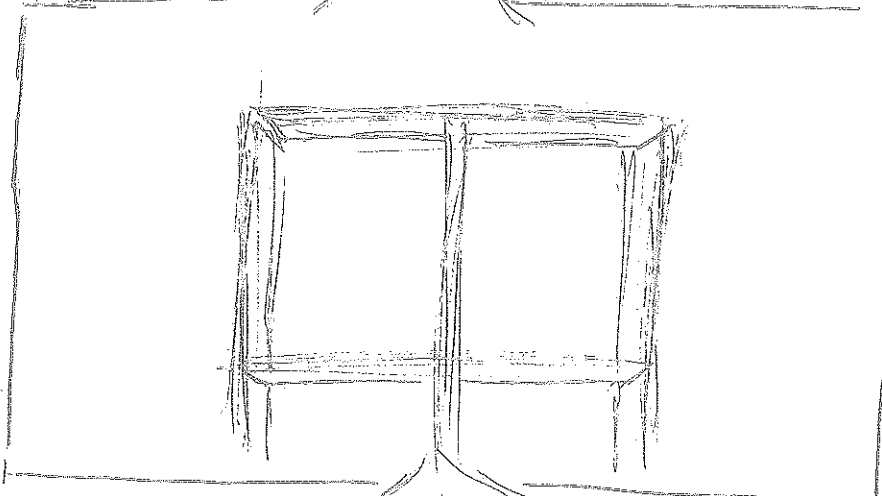
D



Atravessa a janela e continua a pica até só se ver o céu



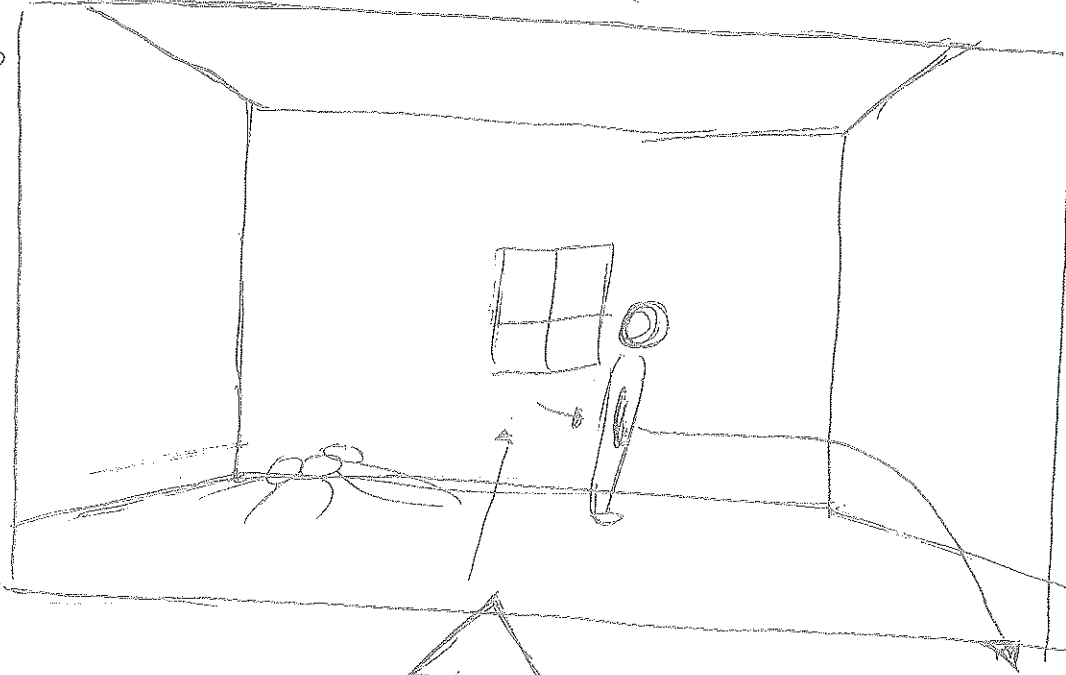
e



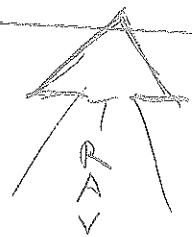
A câmara aproxima-se da janela.



B

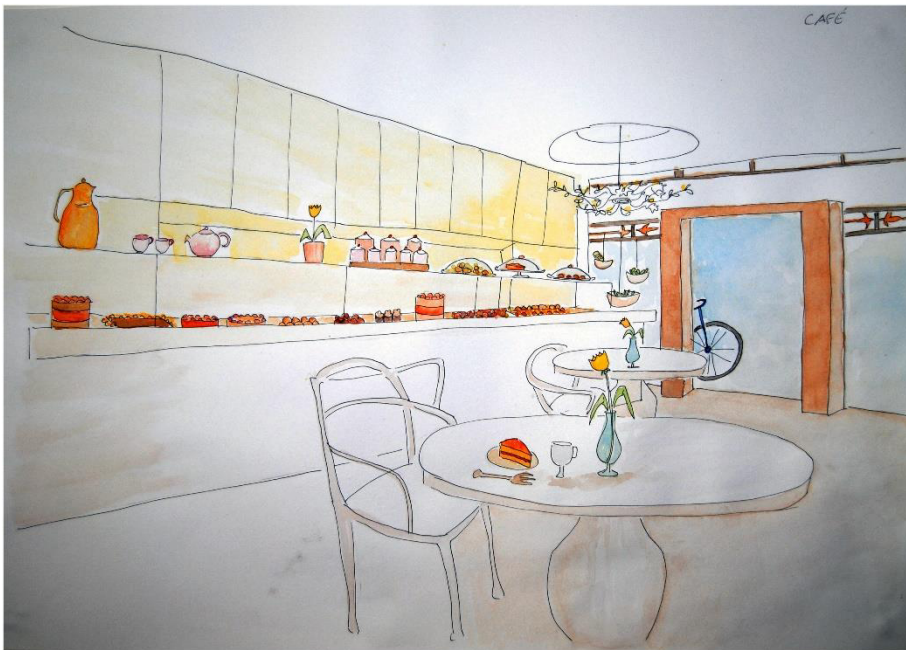


Pedro vira a teta. Baixa-se. Fixa a janela. Pega no espelho e sai de plano. A câmara começa a avançar lentamente e direcção à janela



Anexo IX

Estudos de Direção de Arte



CAFÉ

LISTAGEM

bolos
 chávenas
 jarras com flores
 suportes em vidro para os bolos
 frascos de chá
 cestas com fruta, pão, bolos penduradas na janela
 bicicleta à porta



Nota: Deixei só o painel geral, visto que mostra todos os adereços

Referências gerais Café



Paleta de Cores





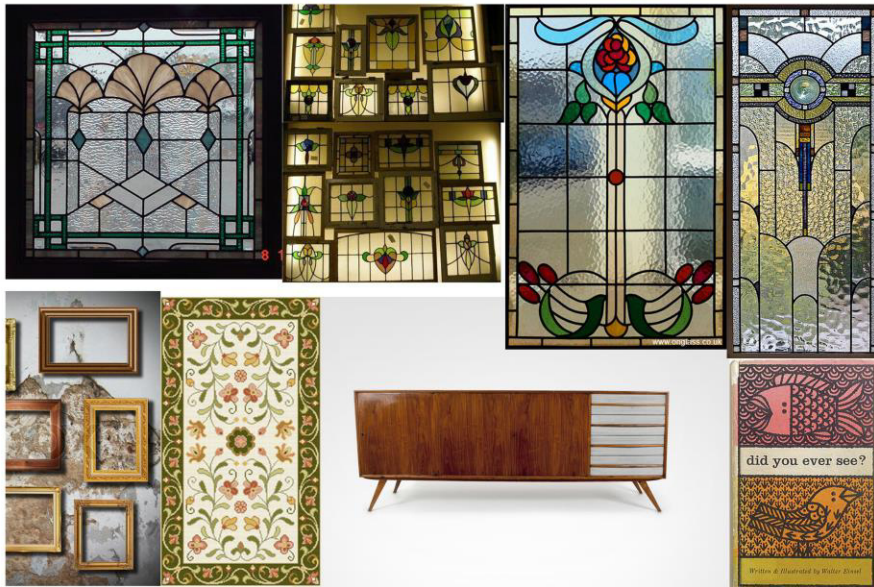
CORREDOR

LISTAGEM

A - Hostel
 parede falsa com vitral redondo
 molduras na parede
 aparador com: livros, moldura, candeeiro,
 jarra
 tapete

B - Hostel
 biombo para disfarçar a porta castanha e
 aproveitar parte de cima da porta para
 vitral
 resto: igual a A

C - Casa das Artes
 aproveitar janela para vitral
 resto: igual a A
 acrescentar vitrine?



Adereços - Corredor

Nota: A Luísa enviou-me esta imagem de um livro com um peixe e um pássaro na capa. Acho que pode ser um motivo interessante para o vitral :)



COZINHA

LISTAGEM

- relógio
- cafeteira
- panela
- bule
- suporte para chávenas
- fruteira com fruta fresca
- garrafas
- frascos
- papel cozinha
- tábua com peixe
- suporte para facas
- electrodomésticos anos 70/80 (ainda a definir)
- torradeira
- guarda pão
- cactos (borda da janela)
- panos de cozinha
- cortinas (para janela e para borda da bancada em mármore)
- frasco com utensílios de cozinha (colher de pau etc...)
- aplicar padrão em alguns dos azulejos brancos da parede



Adereços - Cozinha



QUARTO

LISTAGEM

Móveis

Cama
 Armário (parede)
 Escrivaninha (preferencialmente com estante)
 mesinha de cabeceira
 mesa de braseira

Estante:

topo - jogos de tabuleiro
 livros / banda desenhada
 trofeu
 caixa de tintas, pincéis, marcadores, etc
 frasco de berlindes
 base de trabalho
 candeeiro de secretária
 cadeira

Mesa de cabeceira:

candeeiro
 livro
 relógio

Outros:

quadro de cortiça com fotografias, recortes, ob-
 objectos recolhidos, etc
 medalhas no candeeiro
 molduras com pinturas de Pedro
 mochila + bola + velhas sapatilhas no chão, ao pé
 da escrivaninha
 coelha na mesa de braseira
 almofadas da cama com nuvens
 cama improvisada para Pedro, no chão, ao pé da
 cama de Sabrina
 estrelas fluorescentes espalhadas no quarto (pen-
 sar quantas e onde)
 roda-pé de ardósia (para os desenhos de criança
 de Pedro)
 manta por cima da colcha nos pés da cama
 autocolantes no armário
 roupa pendurada atrás da porta
 chão em tapete



QUARTO PEDRO - Ref. Adereços

Notas:

pensar em padrões para colchas, etc
 pensar em acessórios para as cortinas?



SÓTÃO

LISTAGEM

Móveis

mesa de trabalho de Artur + cadeirão
 mesa de trabalho de Pedro + cadeira
 móvel com gavetas
 1 ou 2 estantes

baú

caixas: brinquedos antigos, roupa, ferramentas,
 joias, documentos, costura
 máquina escrever
 manequins
 busto
 chariot com roupas, malas e sapatos
 cestas
 guardas-chuva
 ventoinha
 aquário
 máquina de costura
 cones de costura
 caixa de botões
 latas (vernizes, etc...)

tapete redondo

tapetes enrolados, rolos de tecido contra a

parede

gaiola (preferencialmente com suporte)

relógio parede

espelho (de pé ou no teto)

bule

peixe balão

rádio

malas de viagem

cavalete

caixa de tintas

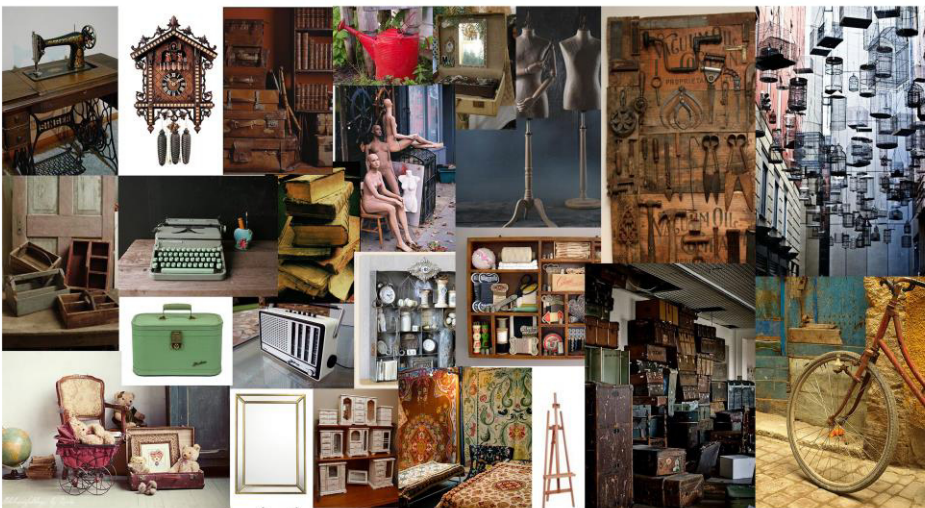
telas acumuladas

bancos

cadeiras

cortina branca a tapar a janela

vários candeeiros



Nota: Há adereços que estão na listagem mas que não estão desenhados, porque a ilustração estava a ficar demasiado confusa

Anexo X

Estudos de Guarda-Roupa

PEDRO



FORMAL - Trabalho



CASA



CENA DA BRASEIRA



ROBE



SABRINA



Primeira aparição + casaco malha para cena da chuva

Em casa com camisa e saia da mãe de Pedro

Robe da mãe de Pedro - cena da braseira

Vestido costurado - cena final

(pensar também em joalheria)



opção 1



opção 2

ALICE



CAFÉ

Farda azul
Avental branco
Fita branca no cabelo



CASA DE PEDRO

Cabelo preso (rabo de cavalo)

Macacão

Camisola às riscas
(tons de laranja ou verdes)

Sapatilhas (condizer com camisola)



ARTUR



Active

*do 21 ao
di. bato*

Óculos

Camisa flanela - ocre e verde

Suspensórios

Calças de ganga (pensar em sujar com tintas e óleos)

Bata de trabalho (pensar em sujar como as calças)

Botas pretas