

O meu vento é o norte: A realização como performance

Mariana da Silva Silveira

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

Orientador: Prof. Doutor Luís Nogueira

Janeiro de 2021

Agradecimentos

Em 2011, enquanto cursava pós-graduação no Brasil, tive a sorte de ser aluna do professor Luís Nogueira por um breve período. Os anos passaram e não esqueci seu olhar desafiador e tampouco da UBI, uma Universidade portuguesa próxima a um lugar de nome bonito: Serra da Estrela. Guardei o nome que continha na essência céu e terra e, em certo momento, me deparei com a ementa do curso de Mestrado em Cinema. Em 2018, há muito afastada do ambiente acadêmico, senti que era hora de reinventar o que vinha fazendo. De pronto lembrei da Serra da Estrela, da UBI e do professor Luís Nogueira. No mesmo ano cheguei à UBI, aberta a autoinvestigação, pronta para percorrer novos caminhos criativos e me firmar no papel de realizadora. Logo no primeiro semestre do Mestrado, mais uma vez aluna do professor Luís, surgiu o embrião deste projeto: um filme ensaio de 3 minutos, oriundo de um texto poético e rodado em meio à natureza. A experiência renovou meu fazer cinematográfico, firmou minha parceria com Leonard e aprofundou a vivência do Mestrado. No semestre seguinte, ainda sob orientação do professor Luís Nogueira, realizamos um segundo filme que naturalmente nos conduziu a *O meu vento é o norte*. Este relatório, oriundo do processo de criação do filme, é a extensão de uma trajetória de crescimento e maturação muito mais longo do que os dezessete meses em que foi desenvolvido. Durante este período, minha admiração pelo professor Luís Nogueira só cresceu. Agradeço o voto de confiança e liberdade, por provocar o alargamento de qualquer margem ou fronteira, propor estruturas anárquicas e acender luzes pelo caminho. Toda a experiência e segurança ao orientar este projeto está, para mim, nítida em cada frame do filme.

Agradeço também aos demais professores do Mestrado, em especial o professor Paulo Cunha pelas inúmeras oportunidades, por fazer-se sempre presente e disposto a ajudar e a professora Ana Catarina Pereira, pela sensibilidade ao me estimular no caminho da autoinvestigação. Não poderia deixar de citar os colegas e amigos Lucas Campacci, Rayman Virmond, Luli Morante e Henrique Lima. Não há palavra que eu possa usar para referenciar o Leonard (Collette) por, lá em 2018, ter aceito minhas provocações e desde então construir cada passo desta jornada ao meu lado. Este é um caminho que não poderia ter sido compartilhado com outra pessoa. Um enorme obrigado ao Leonardo Gumiero, parceiro incansável desde o primeiro filme e a Aninha que, no último instante, preencheu nosso desenho sonoro de brilho e flor.

Honro o meu percurso pregresso e assim agradeço aos meus dois grandes mentores Bebeto Badke (um revelador de extraordinários) e Márcia Zanelatto (capaz de tirar todas as cascas até encontrar poesia nas minhas palavras). Consagro cada movimento do meu

corpo ao círculo de mulheres que me apoia: Camila Matzenauer, Ana Laura Ruchiga, Carolina Bergier e Mariana Ferreira. À Camila, em especial, por me ensinar com tanto encantamento a encontrar danças possíveis. Agradeço também a todas as meninas/mulheres do *Lá fora* que me ajudaram a abrir caminhos de volta a mim mesma e ao Thomás Townsend, figura inspiradora e responsável por guiar a mim e Leonard de volta ao universo analógico.

Uma reverência ao Chris, a quem recordo toda vez em que ponho os pés em uma floresta e que me ensinou sobre horizontes, resiliência e maçãs. À Petra, Mallu e Markéta, minhas estrelas cadentes. À Hermione, por me lembrar que nem tudo está nos livros e à Violet, com quem tanto aprendi sobre invenção e improviso. Por fim, todos estes meses de entrega e vivência profunda não teriam sido os mesmos sem Ana e Teodoro, companheiros de escrita e desbravadores do céu profundo.

Resumo

Este relatório descreve o processo de criação do curta-metragem *O meu vento é o norte*, da sua concepção à pós-produção, desenvolvido no âmbito da unidade curricular de Projeto Final do Mestrado em Cinema da Universidade da Beira Interior. Construído a partir do diário de criação da argumentista e realizadora, o trabalho oferece um relato a cerca da criação do filme e uma reflexão sobre o modo experimental e livre de produção assumido. Com uma equipe reduzida formada apenas pela realizadora e o diretor de fotografia, o método de produção do filme consiste em uma livre improvisação adotada no momento das rodagens, sem fazer uso de guião, decupagem ou cronogramas. As imagens captadas passam por um processo de seleção e são guardadas até o momento da montagem, quando todo o material é visionado e se descobre a forma do filme e a sua narrativa.

O processo de realização do filme é descrito e dividido em três etapas: notas introdutórias, diário de criação e notas conclusivas. Após as notas introdutórias que detalham as especificidades do projeto, o seu modo de produção e as influências estéticas fulcrais, parte-se para o diário de criação propriamente dito, que abrange os dezessete meses de desenvolvimento do curta-metragem. Nesta parte, descreve-se cada uma das diárias de rodagem, fazem-se observações de pré-produção, comentam-se referências estéticas, refletem-se leituras teóricas, analisa-se o método de montagem e a pós-produção de imagem e som, para além de reflexões gerais sobre o conjunto do processo. Discutem-se igualmente temas como métodos de escrita, cinema sensorial, corpo e performance, escolhas de realização, experimentações estéticas e filmagens na natureza. As notas conclusivas procuram abordar de forma crítica o processo de criação de *O meu vento é o norte*, refletindo as experiências vividas ao longo do projeto, além de apontar possíveis caminhos para a estética desenvolvida.

Palavras-chave: cinema sensorial; cinema híbrido; cinema experimental; realização; performance;

Abstract

The following report describes the creation process of the short film *O meu vento é o norte*, from its conception until the post-production, developed within the scope of the Final Project for Master's degree in Cinema Studies at Universidade da Beira Interior. Built from the creation journal of the screenwriter and director, this work brings a report on the creation of the motion picture, as well as a reflection upon its free and experimental production method. With a small crew, formed only by the screenwriter and the director of photography, the production method applied consists of free improvisation adopted during the filming, lack of script, decoupage or timetables. The images captured undergo a process of selection and are kept until the moment of the editing, when the entire material is envisioned and the film form is discovered, as well as its narrative.

The development of the film is described and divided in three steps: introductory notes, creation journal and conclusive notes. After the introductory notes, which detail the specificity of the project, the production mode and its central aesthetic influences, the following step is the creation journal itself, which covers the seventeen months in which the short-film was developed. The notes describe each of the filming days, present pre-production observations, comment the aesthetic references, reflect upon theoretical readings, analyse the editing method and everything that is related to post-production of image and sound, in addition to the general reflections upon the process as a whole. Moreover, themes such as writing methods, sensorial cinema, body and performance, filmmaking choices, aesthetic experimentations and shootings in natural environments are also discussed. The conclusive notes seek to approach with a critical analysis the creation process of *O meu vento é o norte*, reflecting upon the experiences lived through the project, as well as targeting possible paths to the created aesthetics.

Keywords: sensorial cinema; hybrid cinema; experimental cinema; filmmaking; performance;

Índice

1. Notas introdutórias.....	1
1.1. <i>Modus operandi</i> : manual de procedimentos de Leonard Collette e Mariana Silveira.....	5
1.2. Influências estéticas.....	6
2. Diário de criação.....	12
2.1. Escrevo para arder, para escoar entre os dedos, para brotar e renascer.....	12
2.1.1. Agosto de 2019.....	12
2.2. O caminho é o da entrega e o chamado vem de dentro.....	16
2.2.1. Setembro de 2019.....	16
2.3. À flor da pele eu floresço.....	30
2.3.1. Outubro de 2019.....	30
2.4. Eu vivo pelos instantes em que tudo se torna infinito.....	39
2.4.1. Novembro de 2019.....	39
2.4.2. Dezembro de 2019.....	43
2.4.3. Janeiro de 2020.....	45
2.4.4. Fevereiro de 2020.....	48
2.5. Da raiz eu sinto a força do talho.....	52
2.5.1. Março de 2020.....	52
2.5.2. Abril de 2020.....	53
2.5.3. Maio de 2020.....	56
2.6. Eu troco de pele, aceito o que vem.....	60
2.6.1. Junho de 2020.....	60
2.6.2. Julho de 2020.....	65
2.7. O voo é maior do que a queda.....	65
2.7.1. Setembro de 2020.....	65
2.8. A liberdade é errante.....	67
2.8.1. Outubro de 2020.....	67
2.8.2. Novembro de 2020.....	70
2.8.3. Dezembro de 2020 e janeiro de 2021.....	74
3. Notas conclusivas.....	79
Referências bibliográficas.....	81
Referências fílmicas.....	83
Referências videográficas.....	84
Anexos.....	85
Anexo I – Projetos anteriores.....	85

Anexo II – Ficha técnica.....	87
Anexo III – Moodboard.....	88
Anexo IV – Fotografias de referência das locações.....	93
Anexo V – Lista de equipamentos do departamento de fotografia.....	95
Anexo VI – Notas sobre a produção: estratégias de viabilidade.....	97
Anexo VII – Figurinos.....	98
Anexo VIII – Apontamentos sobre o desenho sonoro.....	100
Anexo IX – Ficha do filme.....	110
Anexo X – Fotografias de bastidores.....	111

1. Notas introdutórias

O meu vento é o norte é um projeto de curta-metragem sensorial, conduzido pela palavra poética e sua sinergia com sons e imagens. A narrativa é estruturada a partir da existência de uma personagem sem nome, habitante de curvas e entrelinhas, picos e quedas. Uma personagem errante, em busca da sua própria voz, enraizada na existência presente e pronta para trocar de pele, acolher o que vem de dentro. O estado de ser da personagem revela os caminhos a seguir, define atmosferas e a própria forma do filme, além de nos instigar a manter um processo de produção livre, com poucas margens e muitos desdobramentos. Ao vestir sua pele, nos permitimos ver o mundo com um olhar sensível, atravessado por inúmeras camadas e sensações, em que procuramos alcançar uma compreensão sensorial que vai além do que é dito ou visto.

A estética adotada no projeto reverbera a personagem e sua trajetória, se constrói junto a ela e é permeada por subjetividades, concentrando-se, antes de mais nada, em tudo que pode ser sentido. Somos impelidos a agir e a filmar guiados pelo universo interno da personagem, seus anseios e enfrentamentos, resultando em imagens que se distanciam do realismo e da literalidade. Trata-se de um mergulho sensorial, uma jornada pelo reino do impalpável e de tudo aquilo que não pode ser apreendido em sua totalidade.

É necessário destacar que *O meu vento é o norte* é oriundo de um trabalho prévio que resultou em outros dois curtas-metragens¹ – *Uma parte de mim vive no útero (a outra fugiu de casa)* e *Antes agora o que há de vir* – que acompanham esta mesma personagem em sua jornada de autodescoberta e se sustentam por uma estética comum. O que procuramos neste terceiro filme é ampliar nossas possibilidades plásticas, estéticas e narrativas, experimentar novos materiais e formas de filmar, incorporando elementos não explorados anteriormente, além de conduzir a personagem a outros lugares e vivências, permitindo-lhe também encontrar uma espécie de desfecho para sua trajetória.

Assim como nos curtas-metragens anteriores, o processo de desenvolvimento do filme parte da escritura de um texto poético que guia a personagem e nos dá pistas das imagens a serem perseguidas, do tom e da estética que procuramos incorporar. No ponto em que se encontra, a personagem está confortável em sua própria pele e na narrativa que cria para si mesma. Depois de ver-se em fragmentos e se confrontar com diversas memórias e espaços-tempo, ela finalmente se ancora no presente, ganha corpo e voz; aparece inteira e rompe a quarta parede.

¹ Informações sobre os curtas-metragens podem ser consultadas em anexo (Anexo I).

A partir desta premissa, a intenção é permitir que a personagem transpareça fisicamente, tenha um corpo atuante, não só uma existência fragmentada, manchada ou imóvel. Trata-se agora de um corpo vivo, pulsante, que se sustenta, performa e dança. Existe certa urgência por capturar o estado de deixar-se irromper, de perseguir o movimento, materializar fluxos, atmosferas densas, elétricas, carregadas de energia.

A narrativa se ancora em plena imersão na natureza, uma natureza crua e selvagem, desconectada de qualquer interferência humana, que revela seus ciclos, mudanças e, de certa forma, a própria essência da personagem. Uma planta a florescer, raízes a rebrotar, horizontes vastos, galhos secos ou terrenos arenosos e inférteis funcionam como pistas, indícios da subjetividade da personagem, além de instaurarem atmosferas e reforçarem o universo sensorial e onírico que ela habita. Para tanto, selecionamos uma série de locações em biomas díspares, priorizando alcançar uma diversidade estética e a possibilidade de filmar ao decorrer de todas as estações do ano, captando a ciclicidade e as mudanças que se sucedem. A personagem, por sua vez, não está alheia ao espaço que habita. Ao ver-se mergulhada nesse universo cru e intimista, reconhece-se parte da natureza e ao observá-la, acaba também por olhar para si mesma, em um processo sinérgico de pertencimento e identificação.

Os caminhos da personagem entrecruzam os meus desde o feitio do texto poético, atravessam a realização, até transbordarem pelo meu próprio corpo, quando assumo – eu mesma – o corpo da personagem. Não por acaso o filme surgiu da necessidade de uma autoinvestigação, de ver-me em pleno estado de desordem e, deste lugar, encontrar novas formas de equilíbrio/desequilíbrio. De ser, eu mesma, uma habitante entre fronteiras. Tal qual me ocorre, o filme se coloca entre o literário e o cinematográfico, o poético e o experimental, entre a ficção e o registro, ser concreto ou disforme. Há uma tentativa de forçar os gêneros, desconstruir, encontrar o caminho da minha própria estética, criando tensões entre formas e significados.

Assim, pode-se dizer que *O meu vento é o norte* é informe em seu próprio gênero, um filme que procura uma imersão nos sentidos a partir da sua dimensão plástica, estética, sonora e, por que não, narrativa. Para alcançar essa atmosfera de sensorialidade explícita, calcada na subjetividade não só da personagem, mas de quem está por trás da câmera, faz-se necessário enxergar o filme como uma obra que borra os limites de gêneros preestabelecidos, colocando-se entre o poético e o experimental, além de criar atravessamentos e deixar-se contaminar pela literatura, as artes plásticas e a performance. É neste misto de linguagens e estéticas, que emerge a força do projeto e as camadas nas quais a personagem se constrói e desconstrói.

A estética pretendida em *O meu vento é o norte* é imbuída de contrastes, errante, com respiros e fluxos de movimento, que acolhe o erro e o imprevisto, busca tudo que é subjetivo, decompõe imagens e palavras, montando-as de maneira onírica e sensitiva, impregnada por nossa própria existência, pela presença da câmera e possíveis deformações da realidade. Deformar aqui como meio para alcançar novas formas.

Com o intuito de construir este universo onírico e impalpável em que as imagens/palavras se diluem em meio as sensações e as formas se deformam em novas composições, optamos por uma estética bastante específica, marcada pela interferência de ruídos, aberrações cromáticas, distorções e incidências luminosas anormais conseguidas através do uso de um sistema de captação híbrido, em que lentes analógicas são acopladas a uma câmera digital. Esses efeitos são reforçados por enquadramentos em desequilíbrio, imagens sub ou super expostas, descontinuidade de cor, luz e movimento, além da alteração da percepção do espaço e da profundidade de campo a partir da mudança de foco. Também nos apropriamos de lentes com defeitos ou que não se adaptam propriamente a câmeras fotográficas, como lentes concebidas para câmeras de 16 ou 8mm. A escolha do equipamento e nosso método livre de filmar ainda são complementados pela presença de elementos não usuais entre a objetiva e o que está sendo captado. Vidros, galhos, flores secas, cristais e efeitos com fumo são utilizados como “filtros”, conferindo um caráter artesanal e plástico ao processo. Além de criarem novas texturas, esses elementos adicionam camadas extras a imagem, incorporando visualmente as possíveis peles da personagem.

Quanto ao desenho sonoro, procuramos, tal qual sucede a imagem, gerar atmosferas e sensações que não ilustrem apenas o que está sendo dito/visto. Nos propomos a construir contrastes, incorporar ruídos não diegéticos, sons não identificáveis e outros mecanismos que dialogam tanto com a imagem quanto com a voz off da personagem. A trilha irrompe dos próprios sons, se desconstrói sem aviso, entra e sai de cena em uma composição marcada por silêncios, múltiplas camadas sobrepostas, altos e baixos, sons orgânicos e sintetizadores. Mais uma vez, trata-se de imergir o espectador em sensações, levá-lo a alcançar o âmago da própria personagem, confrontá-lo com o indistinguível. Em pleno contraste, a linha narrativa é tecida a partir de uma voz em off mais direta, que vem para guiar o mergulho sensorial e criar margens para a trajetória errante da personagem. A voz oriunda do texto poético também é indispensável para amparar nossos próprios passos durante toda a realização. Através dela começamos a traçar toda a estética do filme.

O meu vento é o norte se sustenta na premissa de um olhar poético sobre o mundo. Poético não no sentido do gênero, e sim dentro da definição de Tarkovski (1998, p. 18), para quem a

poesia é “uma consciência do mundo, uma forma específica de relacionamento com a realidade”. Consideramos o processo de produção como uma imersão profunda na nossa própria forma de ver e sentir o mundo, uma “investigação vertical”, que não se “interessa apenas pelo que ocorre, mas do que se sente e no que se quer dizer”² (DEREN, 1970, p. 108, apud ADAMS, 2015, p. 108).

Filmamos de maneira intimista, imersos no processo e na própria natureza, respeitando o que ocorre ao nosso redor, dando espaço ao improviso e ao que a natureza nos oferece no instante presente. Nos guiamos com liberdade a partir da jornada da própria personagem e das pistas deixadas pelo texto poético. A possibilidade de experimentar, abrir espaço para o erro e para o improviso só é possível porque adotamos um método de trabalho em que todas as funções de pré-produção e produção são divididas unicamente por mim e Leonard Collette³.

Essa é, antes de mais nada, uma jornada sensorial, a vivência explícita de uma experiência que tem seu ponto de partida e de encontro no próprio corpo. Encaro a realização do filme como uma imersão do corpo para dentro, em que cada etapa atravessou ou foi atravessada pela corporeidade e suas múltiplas possibilidades. Assim, este relatório descreve um processo de criação orgânico e errante, calcado em sensorialidades, percepções íntimas que apontam métodos e fragilidades. Abordo o processo de escrita do texto poético, o surgimento das primeiras imagens, formas de habitar o corpo da personagem, métodos de produção e realização não tradicionais, montagem, finalização de cor e imagem sob a perspectiva não só de quem realizou o filme, mas também de quem imergiu em uma experiência de intimidade profunda. Para além de breves reflexões sobre o fazer fílmico, descrição das rodagens, referências estéticas e leituras inspiradoras, o que se encontra nas próximas páginas é um relato livre, disforme e fiel do mistério que é, dar forma, estrutura e substância, a algo que antes não existia.

Em um filme que tem como prática a errância, são inúmeras as táticas e métodos possíveis. O imprescindível é que o olhar se mantenha em alerta constante para enxergar no cotidiano a oportunidade da poesia, extrapolar o set de filmagem e se estabelecer na vida cotidiana. Só assim é possível encontrar algo ao se deparar com a sombra de uma árvore em uma ida ao mercado, descobrir reflexos de pássaros em poças de água ou abrir a janela e receber, da própria bruma que cobre a montanha, um convite para filmá-la. Nosso método de criação nos permite mergulhar em um estado contemplativo e nos mantermos constantemente

² Tradução livre do original: “(...) A poem, to my mind, creates visible and auditory forms for something that is invisible, wich is the feeling, the emotion, or the metaphysical content of movement”.

³ A ficha técnica do filme pode ser consultada em anexo (Anexo II).

instigados, abertos a experimentação e a explorar o inesperado. Há um esforço para captar as sutilezas das sensações e atmosferas que se instauram no instante presente em que a imagem se mostra, capturar sensorialidades até então impalpáveis, e, por vezes, desconhecidas para nós mesmos.

1.1 *Modus operandi*: manual de procedimentos de Leonard Collette e Mariana Silveira

- Desconstruir o olhar;
- Desautomatizar os processos de filmagem e de produção;
- Trazer o filme para dentro da vida cotidiana;
- Estar atento as sensações - filmar como uma experiência sensorial e imersiva;
- Fazer uso do “intenso agora”⁴ - viver e filmar o presente;
- Não se prender a métodos, experienciar novos meios e práticas de captação;
- Romper a estrutura narrativa clássica. Não há história, a personagem é a própria narrativa;
- Esculpir o filme aos moldes da personagem – traduzir em imagens e sons sua subjetividade;
- Viver o “intenso agora” em todos as ações e movimentos – filmar em modo de improviso;
- Desconstruir o espaço, tornando-o atemporal e geograficamente indecifrável;
- Fugir do realismo e do concreto, capturar imagens “novas”;
- Alternar entre o reconhecível e o irreconhecível;
- Perseguir distorções e aberrações nas imagens, praticar contrastes, aceitar desvios, ruídos e imperfeições;
- Construir camadas visíveis e táteis;
- Criar uma lógica em que som e imagem se complementem de forma imprevisível;
- Entender o texto poético como um guia de sensações e não um roteiro a ser seguido;
- Acolher a natureza como parte do universo interior da personagem;
- Permitir a livre existência da natureza e capturá-la como ela está;
- Não atuar, viver o “intenso agora”;
- Não deixar a personagem confortável, mantê-la em uma zona de desconforto cíclico;
- Expor as fraturas. Ser fratura;
- Fazer do súbito uma constância;
- Praticar a liberdade e a errância;
- Não apenas fazer um filme. Vivenciar sua experiência.

⁴ “Intenso agora” é uma expressão praticada por Mariana Silveira e Leonard Collette ao se referirem ao momento presente e toda intensidade ligada a ele.

1.2 Influências estéticas⁵

Petra Costa

Em *Elena*, Petra Costa se coloca entre realizadora e personagem, constrói uma narrativa sensorial, com uma voz em off muito presente, além de se utilizar de performances e outros elementos que flertam com os cinemas poético e experimental. O filme é uma referência não só em termos plásticos e de fotografia, mas uma inspiração para a montagem e para o uso da voz off como um artifício que permite mergulhos na mente da personagem.



Figuras 1 e 2 – frames do filme *Elena* (2012).

“Como cineasta, me interesso pelas jornadas intimistas, road movies da mente, que exploram temas como memória, tempo, política e representações do feminino. Como a imagem e o som podem nos levar por uma dança de descoberta, vista pelas lentes da experiência pessoal de alguém? Como as imagens podem ser capazes de fazer o espectador sentir a jornada dos personagens de forma visceral, tátil, sensual?”⁶.

Agnès Varda

Destaco Agnès Varda pelo seu caráter ensaístico e a relação entre a realizadora e alguns de seus filmes que, por vezes, parecem se misturar a própria vida. Observo as interrelações entre tempo, paisagem e memória, muito presentes em *As praias de Agnès*. Na cena inicial do longa-metragem, enquanto anda pela praia, Varda fala que “se abrissemos as pessoas, encontraríamos paisagens”.



Figuras 3 e 4 – Agnès Varda em cena em de *As praias de Agnès* (2008).

⁵ Para um panorama mais amplo, consultar o moodboard em anexo III.

⁶ Entrevista disponível em: <<http://www.elenafilme.com/ELENA%20-%20carta%20da%20diretora.pdf>>.

Eduardo Nunes

Os filmes do realizador Eduardo Nunes são referências muito fortes, em especial *Sudoeste*. Trata-se de um filme fábula, construído em meio a natureza, com uma vivência contemplativa peculiar, que convida o espectador a adentrar as cenas junto aos personagens, atravessar o tempo e explorar o espaço em profundidade. Em termos de fotografia, destaca-se a relação entre corpo humano e paisagem, além da sensorialidade presente em muitos planos.



Figura 5 – Cena do filme *Sudoeste* (2011).

“Acredito num cinema em que o entendimento racional da história contada é apenas uma parte da comunicação entre o filme e o espectador. (...) Na arte, a percepção precede o entendimento”⁷.

Lau Patrón/ 71 Leões (direção de Diogo Santoro e Angelo Bonini)

“Tu acreditava na vida em terra seca e molhava o mundo ao teu redor”, narra Lau Patrón no videobook do seu livro *71 Leões* (2018). Para além da narração em off, o vídeo de carácter poético e intimista, é uma forte influência para os enquadramentos e movimentações da personagem. Vejo em Lau, fluídos e formas de interagir que vão ao encontro das minhas.



Figuras 6, 7, 8 e 9 – Lau Patrón em performance no videobook *71 Leões* (2018).

⁷ Trecho de entrevista concedida por Eduardo Nunes para uma pesquisa realizada anteriormente com Leonard Collette.

Inês Sapeta Dias

Descobri Inês Sapeta Dias através de *Retrato de inverno de uma paisagem ardida*, curta-metragem rodado em película 16mm, que adentra uma paisagem devorada pelo fogo para estudar suas árvores enegrecidas. Da contemplação surgiu o ímpeto de “retratar uma paisagem no seu presente destruído”, uma vontade de “olhar o que está”⁸. A textura das árvores incineradas, a plástica dos galhos secos e retorcidos, a água a correr da montanha e o olhar vagaroso e detalhado de Inês, despertaram minha própria vontade de adentrar esses bosques reais e virtuais, estudar mais a fundo à paisagem, vivenciando-a como uma experiência sensorial e contemplativa: “a paisagem aparece quando o homem se retira da natureza e se coloca em frente a ela”⁹.



Figura 10 e 11 – Imagens de *Retrato de inverno de uma paisagem ardida* (2008).

Stan Brakhage

Brakhage filma instigado pela busca por novas imagens, imagens não representativas, que sondam sensações visuais. Seus filmes são experimentos do olhar, provocações, formas de revelar o “o olho da mente”, um olho livre, aberto a visões oníricas e abstrações. Para o realizador, o artista possui o potencial da “vidência”, uma “capacidade ampliada de ver” (BRAKHAGE, 2018, p. 274).

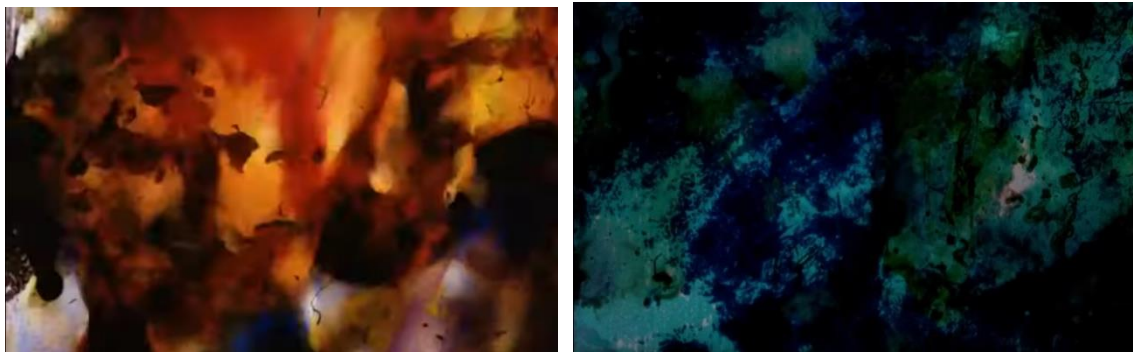


Figuras 12 e 13 – Brakhage filma o parto do próprio filho em *Window water baby* (1959).

⁸ Trechos retirados do diário de criação da realizadora. Disponível em: <<https://www.docskingdom.org/pt/arquivo/textos%20de%20apoio/2008isdias.html>>.

⁹ DIAS (2014, p. 288-289).

“Imagine um olho não governado pelas leis fabricadas da perspectiva, um olho livre dos preconceitos da lógica da composição, um olho que não responde aos nomes que a tudo se dá mas que deve conhecer cada objeto encontrado na vida através da aventura da percepção. Quantas cores há num gramado para o bebê que engatinha, ainda não consciente do “verde”? Quantos arco-íris pode a luz criar para um olho desprovido de tutela? Que consciência das variações no espectro de ondas pode ter tal olho? Imagine um mundo animado por objetos incompreensíveis e brilhando com uma variedade infinita de movimentos e gradações de cor. Imagine um mundo antes de *no princípio era o verbo*.” (BRAKHAGE, 2018, p. 273).



Figuras 14 e 15 – À direita frame do filme *Yggdrasill: whose roots are stars in the human mind* (1997) e à esquerda frame do filme *Persian Series 1-3* (1999).

Mana Bernardes

Mana é uma artista transdisciplinar que transita entre a literatura, as artes plásticas, a performance e o design de objetos. Me interessa a organicidade dos seus processos criativos e, principalmente, como escreve e performa suas próprias palavras.

“O lugar de onde vim, antes de ser físico, é do encontro, das artérias da terra que fazem duas raízes se cruzarem, dos polos magnéticos que atravessam países e vibram presença corpo a corpo”. (BERNARDES, 2019, p. 17)

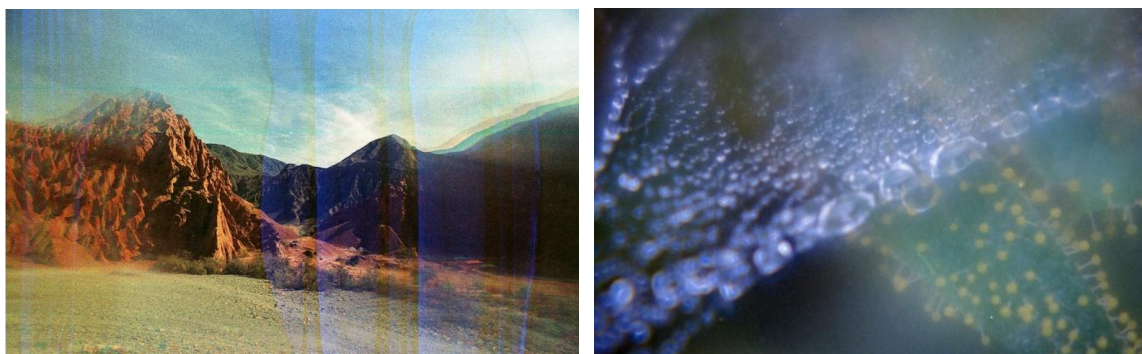


Figuras 16, 17 e 18 – Mana Bernardes em performance do projeto *Mulher Raiz* (2019) à esquerda, *Translúcida* (2017) no centro e *Ritos* (2019) à direita.

Tuane Eggers

Quando comecei a explorar a captação de planos de natureza, Tuane Eggers foi a primeira fotógrafa com a qual me deparei. Natural do interior do sul do Brasil como eu, ela desenvolveu um olhar muito específico sobre a natureza, instaurando atmosferas oníricas e sensoriais.

“Gosto de mesclar o real e o imaginário. Gosto de perceber e mostrar a poesia nas coisas invisíveis. Principalmente a poesia que existe na natureza e no mundo ao nosso redor.”¹⁰



Figuras 19 e 20 – Fotografia de Tuane Eggers da série *Dos imensos dias em que fomos tão grandiosamente pequenos* (2016-2017), à esquerda. À direita, imagem sem identificação.

Rinko Kawauchi

As fotografias de Rinko são muito vivas, é possível sentir o movimento que carregam, além de um olhar etéreo, místico, atento a detalhes “invisíveis”: “eu quero imaginação nas fotografias que tiro. É como um prólogo. Você pensa, ‘O que está acontecendo?’. Você sente como se algo estivesse prestes a acontecer.”¹¹



Figuras 21 e 22 – Fotografias da série *Illuminance* (2011).

¹⁰ Entrevista disponível em: <<http://nomedacousa.blogspot.com/2012/08/nomedacousa-entrevista-tuane-eggers.html>>.

¹¹ Entrevista disponível em: <<https://medium.com/espacof508/perfil-rinko-kawauchi-9abf5625869b>>.

Aëla Labbé

A dança contemporânea levou à artista a fotografia. Seus retratos dançam, e o corpo mostra-se em gestos intensos e performáticos.



Figuras 23 e 24 – Fotografias de Aëla Labbé: à esquerda *Aphrodite returning to sea* (2012) e à direita *Le présent* 2014 (2014).

Alberto Carneiro

Alberto Carneiro é um artista pioneiro ao explorar arte e ecologia. Em várias de suas obras destaca-se a busca de uma poética que vem da própria terra, além da relação entre homem e natureza: “Entre o meu corpo e a terra houve sempre uma identidade profunda. A floresta ou a montanha que eu trabalho num tronco de árvore ou num bloco de pedra fazem parte integrante do meu ser. O meu trabalho é sempre uma apropriação totalizadora da matéria recriada a dois níveis: o da posse bruta através do furor existencial dos sentidos e o da posse mental pela necessidade de me reencontrar nas raízes de mim mesmo. Se minha mão agarra um pedaço de terra, revejo nela a imensidade de mim: a ancestralidade e a futuridade.” (CARNEIRO, 2007, p. 32).



Figuras 25 e 26 – Troncos de árvores compostos na instalação *Uma floresta para os teus sonhos* (1970) à esquerda e instalação *Sobre os ventos* (à direita).

2. Diário de criação

2.1. Escrevo para arder, para escoar entre os dedos, para brotar e renascer

2.1.1. Agosto de 2019

Estendo o corpo no chão. Mudo de posição. Fico de cócoras como uma mulher prestes a parir. Abraço as pernas com os braços, encosto a cabeça no chão, recolho o corpo em posição fetal. Alterno as posições. E é aí que começo.

* * *

Como nasce um filme: toco cada parte. Sinto o comprimento dos braços, toco os joelhos, a nuca e a sola dos pés. Apalpo vértebras. Encontro os pulmões e descubro onde fica o estômago. O que vier, virá do corpo. O corpo como um lugar de autodescoberta e escuta.

Começo aos poucos a encontrar as palavras; colecionar sensações, vocábulos, energias que anseio em ver pulsar. Pedacos de natureza. Pequenas apreensões do que sinto. Sigo dias a fio no caminho do reencontro com a personagem sem nome que habita dentro de mim. Me refugio na natureza. Observo e absorvo.

Leio Teresa Villaverde e me encaixo nas suas entrelinhas: “Primeiro digo qual a cor das paredes e começo a habitar casas onde nunca estiveste. Peço para mudar a posição dos móveis. Como é que tu dali vais a porta?” (VILLAVERDE, 2019, p. 7)

* * *

Notas sobre a escrita: deixar a escrita solta. Escrever no meio das árvores. Me agarrar a raiz. A voz vem errante. Os pensamentos da personagem se mostram todos ao mesmo tempo, parecem desconexos, mas criam sentidos. Anoto tudo, acolho as linhas soltas. Olho para a trajetória da personagem, seus passos de vai-e-vem. Como fechar o ciclo que se iniciou com um fragmento? Não esqueço da pergunta de Gonçalo Tavares: “Se o miolo é estilhaço, por onde começar a construir?”. Retomo o processo de escrita e escolho as frases que ardem. As conexões vão além da ponte entre as palavras.

* * *

Durante as duas últimas semanas de agosto surgem nove variações do que virá a ser a voz que norteará o caminho seguido pela personagem sem nome. Uma voz errante, cíclica, lacunar. Uma voz que habita profundezas e quer vir à tona. E então vem. Escrevo sem filtros, despida de todos os medos. Escrevo sentindo o que me atravessa. Procuro guardar as sensações,

formar um repertório que irá me ajudar mais à frente tanto na realização do filme quanto a dar vida a personagem. Quero vivê-la com intensidade pulsante. Dessa vez ela não será feita de fragmentos. Dessa vez ela não estará inerte ou vazia. Estará viva, desperta. Ascendente. Eu sinto que ela vem e me preenche inteira. Que é inteiriça. Seguro as palavras entre os dedos, como se a encontrasse dentro de mim.

VOU TER QUE APRENDER A DANÇAR.

“Dançar para descascar as camadas, tirar as máscaras, acolher suas sombras, deliciar-se em testemunhar suas próprias humanidades: o perder-se de si para se encontrar.”, Morena Cardoso¹².

Percebo onde me encaixo nessa palavra enorme chamada dança. Não se trata de dançar no sentido “artístico” do termo, mas da necessidade básica e instintiva de liberar o corpo para o movimento. Dançar como meio de expressar o que vem de dentro, como liberação e autodescoberta. Essa é minha dança possível. A dança como exercício de liberdade.

Busco apoio em Morena Cardoso e seu método experimental de descoberta do corpo: “DanzaMedicina é dar voz a sabedorias ancestrais há tanto silenciadas, é ter o corpo como território de descolonização contra os rigores de uma sociedade excessivamente domesticadora, que entorpece cada mulher à normatização de papéis sociais, em sutis e arraigadas opressões. Um ato contra as anestésias coletivas, contra o silenciamento dos instintos, a plastificação dos sentidos. É tomar pelas mãos a condução e autonomia de nossos corpos e essências, expandindo e fortalecendo o movimento de retomada dos nossos espaços, lideranças, escolhas, tempos e narrativas”.¹³

Faço algumas práticas instigada por Morena Cardoso. Observo meu corpo e começo a mapear movimentos possíveis, ao mesmo tempo em que retorno a escrita.

* * *

Ao terminar a primeira versão do texto, guardo-o. Vou ao encontro da natureza e revivo as palavras só de memória. Gravo tudo que foi dito. Ficarei com o que estiver vivo. Edito o texto e corto o máximo possível. Testo as palavras em voz alta e mudo frases de lugar. Só deixo o que parece sair das entranhas.

¹² Dançarina, e criadora do método DanzaMedicina. Conteúdo disponível em: <<https://www.danzamedicina.net/>>.

¹³ Conteúdo disponível em: <<https://www.danzamedicina.net/>>. Acesso em: 25 de agosto de 2019.

“Quando eliminamos o supérfluo, o que não é mesmo necessário, a frase fica nua e aí sim, percebe-se se a frase tem algo para dizer ou não. Muito do meu trabalho sobre o texto é eliminar. Se tenho 10 palavras que tentam dizer algo numa frase, eu penso se posso passar para cinco palavras, mantendo a essência da frase. E este é o ofício mais difícil: trabalhar para o texto ser cada vez mais pequeno e forte. Ganhar força à medida que perde palavras”¹⁴.

Ao terminar de cortar, corto mais um pouco. Esculpo uma versão que possa guiar a produção do filme. O próximo passo será abandonar o texto e o verbo. Me deter ao que vem antes (imagens e sensações). Me deter ao corpo, a personagem e a força que lhe dá impulso. Retornarei ao texto apenas quando encerrar as diárias de gravação, para encarnar o que ainda fizer sentido ao corpo. O corpo terá vivido o texto e reconhecerá o caminho das palavras.

* * *

“Na arena das histórias tudo se acende e fica vivo.” (CAMPILHO, 2020, p.5)

Percebo que a personagem irá caminhar no sentido da ascendência. Tudo se revela em plena expansão: minha voz, meu corpo, os figurinos e as paisagens por onde a personagem passa. Eu a vejo envolta em luzes. Luzes coloridas, piscantes, vivas. Eu a vejo se movendo junto com a natureza. Saindo da água. Carregando um coração vermelho entre os dedos. Seu próprio coração. Vejo a vida que pulsa enquanto ela dança. Sinto a voz irromper. Escrevo com as palavras que tenho. Escrevo mesmo em desordem. Frases errantes que nem sempre se conectam, mas são vivas; carregam energia.

Em algum momento o meu papel de argumentista se mistura ao de realizadora. Junto ao texto poético veem ao mundo os primeiros indícios de imagens do filme e de uma estética que se firma. Ar, terra, vento e fogo. Outono, inverno, primavera. A personagem despida dos pés à cabeça. Vívida. A par de todo o ciclo da sua própria natureza. Pronta para trocar de pele e irromper.

Das primeiras imagens que surgem: a personagem desenterra o coração vermelho com as próprias mãos. Grita, grita até encontrar voz. O toque não a leva apenas a lembrar, a faz sentir. Vejo o mar. Os cabelos longos e molhados dela. O horizonte que se expande. O corpo do agora é um corpo que dança. O vento a atravessa e ela toma um pouco da sua força. Ela queima feito fogo e a vejo andando no escuro em meio a floresta. Seu corpo nu. Tingido. Atingido por tudo que viveu. Um corpo que se reergue, pulsa. Luzes, sombras, reflexos e sobreposições. Todas as camadas se avolumam para além da pele. Prevejo o campo aberto por onde ela desponta. O passo firme. A voz que brada “a liberdade é errante”.

¹⁴ Entrevista disponível em: <<https://www.publico.pt/2010/10/27/culturaipilon/noticia/o-romance-ensina-a-cair-268246>>.

{As imagens trazem o que já sei: o texto vai ser solto, errante. livre. Quase um voo no meio do fim de uma tempestade. Assentado no caos (no caos como combustível). Preciso perseguir as imagens que vislumbro. Não esquecê-las, afim de encontrá-las.}

* * *

Em paralelo a escrita, mergulho em uma pesquisa por fotografas que se dedicam a capturar o corpo feminino. Descubro Polina Washington e Ana Mendieta. As cores e atmosferas captada por Polina me enebriam, assim como os autorretratos de Ana Mendieta que relacionam o corpo à terra e resultam de suas próprias vivências.

“Acredito que “vemos” apenas a menor parte do mundo inteiro - não somos ensinados a ver “mais profundamente”. Todas as forças invisíveis - suas vibrações e energias - afetam a nós e nossas vidas. Sintonizar essas forças é uma necessidade se quisermos fazer parte do mundo.”¹⁵.



Figuras 27 e 28 - Fotografias de Polina Washington para a série *Bloom*.



Figuras 29 e 30 – Autorretratos de Ana Mendieta. À direita *Mirage* (1974) e à esquerda *Siluetas Serie* (1970-1980).

¹⁵ Polina Washington. Texto disponível em: <<https://www.lensculture.com/articles/polina-washington-bloom>>. Traduzido do original: “I believe that we “see” only the tiniest part of the whole world—we are not taught to see “deeper.” All the unseen forces—their vibrations and energies—affect us and our lives. Tuning into these forces is a necessity if we want to be a part of the world”.

2.2. O caminho é o da entrega e o chamado vem de dentro

2.2.1. Setembro de 2019

“No filme os pactos são feitos em cadeia, mas de um momento para o outro eu largo-te e tu deixas-me. Arrepiamo-nos. Acordas-me de noite como choques surpreendentes, pisas-me como uma vitória de alguém que eu quero que vença.” (VILLAVÉRDE, 2019, p. 11).

Encontro a primeira versão do texto poético:

“O voo é maior do que a queda. Eu firmo os pés no chão. Acolho as cicatrizes, os vincos, as palavras marcadas pela pele. Eu me enraízo, como árvore que sou. Me anoro. À flor da pele eu floresço. Eu sou canal, veia, corrente. Eu corro para que tudo se mova ao redor. Eu vivo pelos instantes em que tudo se torna infinito. Eu troco de pele, aceito o que vem. Até que caíam todas as resistências. Eu escrevo para arder, para escoar entre os dedos, para brotar e renascer. Fala, fala tudo que é para ser dito; que o caminho é o da entrega e o chamado vem de dentro. Elas me acertam como flechas. Certeiras atravessam o corpo. Fazem sangrar. Escorrem quentes por entre os meus dedos. Da raiz eu sinto a força do talho. Todo encontro é uma dor. Eu forço. As resistências se desfazem como fibra. Se atrofiam, desfiam, desalinham. E eu recobro. O todo e todas as suas partes. Eu sinto a atmosfera, o peso, a densidade daquilo que me pertence. A força irreconciliável do que me habita. Farejo a tempestade. Eu me ponho a espera. À escuta. Para levar adiante. Para além de mim. Me entregar ao que nasce. O que inquieta, o que me deixa alerta. Eu quero ser mundo, habitat. Eu quero ser coração que bate fora do peito. O que não me cabe fica. Se desfaz como névoa. Sou corpo livre, pronto para ser habitado. Caem todas as resistências e de alvo me faço escudo. Eu cavo. Cavo, até ter o coração entre os dedos. Rubro, vivo, pulsante. Não há o que se faça a um coração entregue. Não há como segurar o que transborda. O meu vento é o norte. Sou todas uma só. Eu não tenho mais nome, nem casa, nem amor. Estou por todas as partes. Sou fluxo, correnteza, torrente. Caem todas as resistências e me deixo irromper. Aprendo com o que resiste. Aprendo com as rachaduras, com as cascas, com as raízes, com as árvores incineradas. Aprendo com o que brota. Com tudo o que se mantém em pé. Eu sou raiz, rocha, resistência. Sou ventania. Erva-daninha. Eu vislumbro as montanhas, os picos, as curvas. Aceito o voo e a queda. Não há para mim linha que se ponha reta. Sob meus pés, toda linha se entorta. Se enrola em novos nós. A liberdade é errante.”

O filme ganha título: *O meu vento é o norte.*

* * *

Não estou mais sozinha. A partir do que considero a primeira versão do texto poético, passo a dividir o processo de criação do filme com Leonard¹⁶. Embora seja um projeto extremamente pessoal, ele tem facilidade para encontrar as imagens que o texto evoca, sentir as atmosferas, buscar o ritmo. Trabalharemos juntos deste ponto em diante até a finalização.

Optamos por atravessar o processo de gravação nos dividindo entre as funções, sem contar com nenhuma equipe externa, com exceção do trabalho de som a ser desenvolvido na pós-produção. Assim, nos alternaremos entre realização, direção de fotografia, direção de arte/figurino, produção e montagem. Neste formato de produção, assino pela primeira vez a realização de um filme sozinha. Visualizo sem medo as imagens que quero captar. Ensaio movimentos, para apenas em um segundo momento dividi-los com Leonard. Me vejo propondo mais imagens, fazendo meus próprios estudos.

Com o processo de escrita do texto sedimentado, nos debruçamos sobre as palavras e começamos a traçar o percurso da personagem. Que paisagens ela irá atravessar? Que novos movimentos daremos ao seu corpo, que energia irá movê-la? São essas as primeiras perguntas que surgem. Fica claro que o filme vem da personagem, é atravessado por ela. Sua subjetividade e forma de sentir e habitar o mundo guiam todo o processo e a estética desenvolvida.

Já na primeira reunião de reconhecimento do texto poético optamos por uma variação de biomas, queremos que a personagem transite por espaços díspares, que seu caminhar seja amplo. Ela poderá atravessar montanhas, chegar à praia, se debruçar sobre um penhasco, encontrar o coração da floresta e até mergulhar na sua própria subjetividade (revelando um espaço indeterminado, indecifrável, livre de referenciais). Deste primeiro brainstorm surge uma lista de biomas e passamos a imaginar as ações da personagem em cada um deles. Depois de traçarmos esse panorama e entendermos quais espaços e características devemos procurar, começamos o processo de pesquisa e definição das locações.

Inventário de locações¹⁷:

- Cabo Espichel (concelho de Sesimbra);
- Praia do Ouro (concelho de Sesimbra);
- Grutas de Mira de Aire (concelho de Porto de Mós);
- Bosques de Pitões das Júnias (Gerês);
- Covão d' Ametade (Vila de Manteigas);

¹⁶ Eu e Leonard Collette trabalhamos juntos desde o primeiro filme desta série. Sozinha, escrevo o texto poético/voz da personagem e assim que sinto firmeza nas palavras, divido-as com Leonard e começamos a explorar o que virá a ser filme.

¹⁷ Fotografias de referência de cada locação em anexo (Anexo IV).

- Parque Natural da Serra da Estrela e Centro Escutista da Serra da Estrela;
- Zonas urbanas de Lisboa/Porto (para captação noturna de luzes, reflexos sobre plantas e paredes, incidência da luz sobre galhos de árvores);
- Diária de captação em ambiente subaquático – locação a definir.

* * *

Leituras encorajadoras – parte I

“Realizador ou *diretor*. Não se trata de dirigir alguém, mas de dirigir a si mesmo.” (BRESSION, 2005, p. 18)

“As coisas em desordem demais ou em ordem demais se igualam, não as distinguimos mais. Elas causam indiferença e tédio.” (BRESSION, 2005, p. 78)

“Provocar o inesperado. Esperá-lo.” (BRESSION, 2005, p. 79)

* * *

Proposições sobre a realização:

- Rodagens na natureza – escolha consciente por filmar o que se passa na natureza, perseguir espaços “vivos”, em que o ambiente responde e interfere no que é captado;
- Fuga de um olhar naturalista - a lente da câmera passa por um “filtro” subjetivo e sensorial;
- Filmar instantes momentâneos, sem se prender a cenas com início/meio/fim;
- Os movimentos do corpo são livremente performados e oriundos do improviso;
- Estética de câmera na mão, como uma extensão do corpo;
- Predominância de uma estética contrastante (em termos plásticos e rítmicos);
- Manipulação da profundidade de campo e uso do fora de foco – criar distorções espaciais;
- Enquadramentos tortos, desequilibrados, captação de imagens sub expostas/super expostas, descontinuidade luminosa, movimentos instáveis, por vezes interrompidos de forma abrupta;
- Estética que acolhe ruídos: planos desfocados, lentes riscadas, aberrações cromáticas, laterais da imagem fora de foco, entre outras distorções;
- Montagem sensorial e intuitiva - um plano sucede ao outro pelas sensações que evoca;
- Presença constante da voz off - permite um mergulho na subjetividade da personagem;
- Trilha e desenho sonoro convergem em uma atmosfera não diegética e antinaturalista;
- As definições preestabelecidas podem ser deixadas para trás em nome da experimentação.

* * *

Ao optarmos por conduzir todo o processo de produção e filmarmos durante um período de tempo longo, Leonard e eu nos vemos envolvidos paralelamente em todas as etapas do projeto.

O fluxo contínuo e simultâneo entre as etapas de produção exige que antes de darmos início as primeiras rodagens tenhamos fortalecido os pontos nevrálgicos que irão nos sustentar adiante. Embora a pré-produção se mantenha ativa durante todo o fazer fílmico, as primeiras semanas de desenvolvimento e preparação – onde alinhamos perspectivas, dividimos referências e ideias – são fundamentais para assegurar o restante do processo e propiciar a criação livre e imersiva que buscamos durante as rodagens.

Preparação

Como realizadora, cabe a mim conduzir toda a linha criativa e produtiva do filme. Durante a preparação, sinto que devo fortalecer dois pontos principais: a estética que será adotada e a performance do meu próprio corpo. Estudo muitas referências, faço leituras, reúno influências e ideias e as discuto com Leonard. Esmiuçamos juntos o texto poético, procuramos por locações, falamos sobre figurinos, visionamos muitos enxertos, traçamos o percurso da personagem e o conceito do filme. É preciso ter a estética muito viva e fortalecida, criar um repertório consistente, que ampare as rodagens e nosso trabalho calcado no improviso. Me concentro também em um processo de consciência do meu próprio corpo. Dar corpo a personagem é ter pele, ossos e articulações trabalhando para ela. Encontrá-la nos músculos e tendões. Deixar-lhe tomar conta. Escolho um caminho de dentro para fora. Adoto uma linha intuitiva guiada por uma corporeidade sensível. Criar um corpo para poder encarná-lo.

Pré-produção

Em paralelo a preparação elaboramos um inventário das locações, decidimos questões de produção (orçamento, itinerários, períodos de gravação), discutimos possibilidades de figurinos, testamos materiais e fechamos a lista base de equipamentos¹⁸.

* * *

Notas sobre margens e fronteiras

“Hoje, num momento marcado como nunca pela dissolução das fronteiras, por intensas migrações entre os campos do cinema, da fotografia e das artes plásticas, vemos nascer uma série de obras desconcertantes e inclassificáveis, obras sem lugar, diríamos, que parecem pôr em movimento um pensamento oblíquo e transversal, modos de sentir e pensar que se produzem no cruzamento, na contaminação entre diversas artes e linguagens. Longe do domínio exclusivo deste ou daquele campo, portanto, desta ou daquela linguagem, essas obras não cessam de produzir linhas de fuga, de propor variações, fissuras, de pensar novos arranjos na paisagem (audiovisual e teórica) contemporânea.” (GONÇALVES, 2014, p. 10).

¹⁸ Lista completa em anexo (Anexo V).

“O que se abre em zonas de trânsito e atravessamento, nessa região incerta e inquietante que constitui o *entre*?” (GONÇALVES, 2014, p. 9).

O meu vento é o norte resiste nas fronteiras, em um livre trânsito entre linguagens e suas potências. Poesia, performance, dança, música, artes plásticas e cinema se confundem em um processo criativo sem margens aparentes. Entre tudo coexiste um espaço. Me coloco nas fissuras, nas entrelinhas e entranhas. O quê floresce nas brechas e espaços por entre as coisas? Entre abstrato e concreto? Racional e sensorial? Visível e invisível?

* * *

Notas sobre a natureza e o tempo: enraizar o filme no presente e, ao mesmo tempo, construir uma jornada cíclica. Como ponto principal, o encontro da personagem consigo mesma e com sua natureza resiliente e criativa. A natureza a que me refiro também é a que coexiste no mundo exterior. Não se trata apenas da natureza como espaço físico habitado pela protagonista, mas de uma força, um fenômeno externo que a personagem deve apreender para compreender-se. O tempo é composto por uma infinidade de espirais cíclicas. A personagem está no centro. É o centro dela mesma e está centrada no presente.

Estratégias para a coexistência personagem-natureza:

- Alternância entre as estações do ano – filmar o outono, parte do inverno, o irromper da primavera, até alcançar o verão;
- Intercalar diárias noturnas e diurnas;
- Evidenciar a presença da terra, da água, do ar e do fogo. Deixar que chova. Deixar a personagem exposta ao vento. Deixar que a água a banhe. Deixar que ela brinque com o fogo, que se ilumine. Que o corpo encontre a terra;
- Permitir que o tempo transcorra através do espaço. A natureza respira e existe por si mesma.

Notas sobre filmar na natureza: ter como conduta a não interferência. Aproveitar as manifestações da natureza tal qual surgem. Não modificar fisicamente os espaços. Deixar-se atravessar por eles.

Notas sobre as locações/inventário de sensações:

Externas/diurnas

- Cabo Espichel: o horizonte livre e o vento. Permitir que o vento atravesse a personagem, como uma energia invisível quem vem para tomar conta. Soma-se ainda a areia alaranjada, as pedras, o solo pouco fértil e tão diverso da floresta em que costumamos trabalhar.
- Praia do Ouro: praia ampla e com margem de areia, em que a personagem possa descobrir a água; banhar-se dos pés à cabeça, lavar-se. Deitar na areia para trocar de pele. Aprender a

deixar ir. Enfrentar a forças das ondas e continuar. (escolha por questões de produção – praia de fácil acesso, próxima de Cabo Espichel).

- Mira de Aire: prevalece a estética, a busca por cores e texturas impressas nas pedras. Nuances. (planos apenas de registro de natureza)

- Bosques de Pitões das Júnias (Gerês): há uma enorme variação de possibilidades. Cachoeiras, campos e rochas. Me atraem os bosques floridos, a névoa do chamado bosque das fadas. As árvores com raízes centenárias que respiram expostas sobre a terra.

- Covão d' Ametade, Centro Escutista da Serra da Estrela: há o contraste entre a serra e a floresta. As montanhas que brilham no horizonte. Pinheiros e terra negra. Areia e pedra. Árvores queimadas no último verão e água vinda direto da montanha. A coexistência de diversos movimentos da natureza nos chama. (por proximidade e facilidade de produção, temos mobilidade para retornar à locação diversas vezes, acompanhando a mudança entre as estações)

- Parque natural da Serra da Estrela: os paredões de pedra da serra e o horizonte. Pôr a personagem no chão íngreme. Retornar ao bosque onde gravamos o primeiro e o segundo filme, ao cerne da própria personagem. (gravar as cenas mais complexas no bosque, onde já conhecemos cada canto e meu corpo se sente à vontade).

Externas/noturnas

- Parque natural da Serra da Estrela: além do contraste com todas as cenas diurnas, há a possibilidade de filmar com fogo e outros elementos luminosos.

- Lisboa/Porto: luzes fugazes, faróis, cores e texturas. Sombras sobre diversas superfícies. A luz revela galhos, plantas e camadas. (sem vestígios de civilização).

Internas

- Oceanário de Lisboa: fluidez da água. A forma como as plantas se comportam em ambiente subaquático, seus movimentos e sutilezas. Novas cores e o efeito do vidro entre a objetiva e o que está sendo retratado. (captação de planos macro e planos de pormenor da natureza).

- Base própria: planos experimentais, planos de pormenor do corpo nu, experimentos e pequenas captações. (planos que não revelam o espaço).

* * *

Notas sobre a natureza:

“A natureza reproduz-se pela sucessão transformadora de ciclos (os da vida e os da morte), em seqüências de ritmos naturais, em articulações síncronas de espaço e de tempo. A natureza é imutável na sua mutabilidade, mesmo no desenvolvimento das suas catástrofes. Nela, porque a somos como própria natureza, vivemos os sentidos de caos e de cosmos, o sincrético e o diferenciado. Por ela chegamos à necessidade da arte, como meio para esconjurarmos forças obscuras e nos revermos na nossa natureza pensante, enquanto conceito e imagem,

metáfora e símbolo. Arte/ofício para dilatar o tempo e dominar o espaço, perpetuar a vida e vencer a morte.”, Alberto Carneiro¹⁹.

Ter a natureza não apenas como um espaço físico habitado pela personagem ou forma de transparecer sua subjetividade, mas como um fenômeno a ser apreendido. A personagem sem nome anseia ser cíclica como a própria natureza. Ter a natureza dentro de si e reconhecer-se.

* * *

Composição da personagem: vislumbro a personagem em muitos planos abertos, em plena expansão e movimento. Uma figura inteiriça e vívida. Um corpo marcado, tingido, resistente. Completamente imerso na natureza, tão imerso que, às vezes, passa a ser indistinguível. Vejo sua pele coberta de terra, a argila seca sobre os poros, o corpo nu e entregue. Vejo seus movimentos plenos e a forma como ela sente o sol tocar a pele. Seu corpo banhado pela água e os pés sujos de quem anda na terra. O jeito como a coluna cresce, sustentando-a. A personagem está em relação com si mesma e com seu habitat. Apreende na natureza o que se passa por dentro e sente no próprio corpo suas transformações. Um corpo que respira, grita, gira, expande e irradia. Ela não anda em linha reta. E quando anda, está sempre a perceber o que há em volta. Ela toca no corpo para perceber seu verdadeiro tamanho. Para caber em si mesma. Há uma efervescência interna e externa que é sentida. Um fluxo constante de energia.

Início um processo imersivo de retorno ao corpo: dou corpo a personagem sem nome, mas seu corpo não é o meu. Preciso explorá-lo, reencontrá-lo dentro de mim. A brecha em que ela transparece se equilibra entre a contemplação e a concentração. Pele, ossos, texturas e cartilagens. Músculos e tendões.

Lembrar que o corpo é vivo (e quer ser escutado).

“O corpo (na unidade da sua realização: físico, mental e sutil) é a unidade de tudo, centro do universo do seu ser.”, Alberto Carneiro²⁰

“Não somos apenas um monte de ossos, músculos e órgãos; Perceber o corpo é ver a vida de outra maneira”, Angel Vianna²¹ (TEIXEIRA, 2008, p. 16).

¹⁹ Texto disponível em: <<https://artistasunidos.pt/alberto-carneiro/>>. Acesso em: 18 de setembro de 2019.

²⁰ Texto disponível em: <<https://artistasunidos.pt/alberto-carneiro/>>. Acesso em: 18 de setembro de 2019.

²¹ Angel Vianna, bailarina, coreógrafa e fundadora da Escola Angel Vianna, onde desenvolveu o método da Conscientização do Movimento.

A forma de dar corpo a personagem ocorre através de um preparo corporal consciente. Mergulho na autoescuta do corpo e nos estudos de consciência do movimento desenvolvidos por Angel Vianna. Leio Klaus Vianna. Me apoio em Morena Cardoso e sua DanzaMedicina.

“O corpo é um processo, está sempre para acontecer. Todo processo é um continuum porque faz parte da idéia de movimento. (...) O corpo é dinâmica e potencialidade. A potencialidade que cada um desenvolve, no âmbito do possível, na perspectiva do acontecido e ainda por acontecer, em sua morfologia específica e na constância da sua exposição. O corpo, primeiramente, é um veículo de experiências possíveis de serem manifestadas e relacionado consigo próprio e com o meio. Contudo, junto com essa aparência surgem marcas, sinais, memórias, habilidades, dificuldades – sentidos múltiplos.” (TEIXEIRA, 2008, p 24-25)

Procuro me concentrar no corpo. Permitir ao corpo revelar sua corporeidade e guiar a personagem. Esse será meu instrumento. Minha forma de realizar o filme passa pelo corpo. Como eu encontro a personagem dentro de mim? Libertando o corpo.

O método de Conscientização do Movimento desenvolvido por Angel Vianna, se ancora na premissa de uma corporeidade consciente. Reconhecer o próprio corpo e o movimento que dele nasce: “trata-se da busca de um conhecimento mais profundo sobre o corpo. Não só fazer o movimento pelo movimento, mas saber utilizar as articulações, as dobradiças, a energia do corpo, a tonicidade muscular, o equilíbrio deste tônus” (TEIXEIRA, 2008, p. 47).

Cada indivíduo encontra seu próprio movimento, uma forma de se mover que existe e precisa ser resgatado internamente: “o movimento exterior é o prolongamento de um trajeto interior”, (TEIXEIRA, 2008, p. 16). Para se alcançar esse movimento externo oriundo do interno, “cada parte do corpo deve ser habitada interiormente” (TEIXEIRA, 2008, p. 29).

As leituras me apontam um caminho. Há uma relação entre interno e externo que deve ser equalizada. Todo movimento externo precisa existir como resposta a um deslocamento interno. Trata-se, antes de mais nada, de uma jornada *do corpo para dentro*. De escuta do corpo, para que em algum momento ele se revele, se manifeste.

O fundamental é acordar o corpo, “torná-lo desperto. Tornar encarnado – dentro do corpo. Como? Com a prática”, conhecer o invólucro/pele, as dobras/articulações e o alicerce estrutural/ossos (TEIXEIRA, 2008, p. 39). Começo a descobrir meu corpo. Sentir cada parte. Crio séries de alongamentos. Estudo movimentos. Busco referências de performances realizadas por mulheres em sinergia com a natureza e com seus próprios corpos.



Figuras 31 e 32 – Camila Matzenauer²² (à esquerda) e Carolina Berger²³ (à direita).

“Em um processo de aprendizado é necessário reconhecer e localizar a musculatura, sentir como ela trabalha, quais os movimentos que pode gerar, as diversas intenções que pode transmitir, seu encurtamento, seu alongamento.” (VIANNA, 2018, p.75)

Treinar os verbos: retrair e expandir. Encontrá-los no corpo. Praticá-los.

* * *

“O que sentimos quando tocamos algo? É frio ou quente? Liso ou áspero? Macio ou duro? Inerte ou móvel? Vibrante? Superficial, profundo? Qual a sua consistência? E a pressão: leve, forte? E tantas outras indagações que surgem quanto à relação do corpo/pele com o mundo/meio que nos circunda. (...) A sensibilidade corporal se aprimora pelo toque. O tocar traz presença, contorno, cria vínculo, relaciona, desperta a percepção do movimento e das condições tônicas do corpo.” (TEIXEIRA, 2008, p. 54)

Tocar a pele, sentir entornos e contornos. Tocar à natureza. Interna e externa. Tudo se dilui em formas e texturas. Há um mergulho sensorial em torno do que pode ser revelado pelo toque. Tocar é uma forma de sentir.

“O padrão corporal é uma tendência de automatismo na construção habitual de uso na vida cotidiana. (...) O próprio hábito cotidiano de mover-se é uma forma de repetição que se torna mecanizada pelo uso. Sua assimilação incorre em um padrão incorporado. (...) Nas ações já reconhecidas, o fator repetição desfaz a necessidade de acessar, todas às vezes, a atenção afinada do corpo com seus sentidos.” (TEIXEIRA, 2008, p. 44)

É preciso desautomatizar o corpo. Adentrar um estado de atenção e vivência sensorial. Preencher o corpo com novos contornos que vem da escuta, da autoconsciência do que se passa

²² Camila Matzenauer é bailarina, mestre em Artes Virtuais (UFSM) e pesquisadora do corpo feminino como metáfora do tempo.

²³ Carolina Berger é performer, artista multimídia, documentarista e doutora em Meios e Processos Audiovisuais pela ECA/USP.

da pele para dentro. Tomo como prática me apresentar novamente ao corpo. Apalpar músculos e ossos. Sentir os órgãos, fazer diferentes exercícios de respiração. Aos poucos surge um espaço novo a ser habitado. É esse lugar que quero alcançar ao dar corpo a personagem sem nome.

“Em sentido mais amplo, a idéia de espaço corporal está intimamente ligada à idéia de respiração – que, ao contrário do que pensamos, não se resume à entrada e à saída do ar pelo nariz. Na verdade, o corpo não respira apenas através dos pulmões. Em linguagem corporal, fechar, calcificar e endurecer são sinônimos de asfixia, degeneração, esterilidade. Respirar, ao contrário, significa abrir, dar espaço. Portanto, subtrair os espaços corporais é o mesmo que impedir a respiração, bloqueando o ritmo livre e natural dos movimentos. Imagem muito forte de nossa emoção, a respiração representa nossa troca com o mundo. (...) A respiração abre espaço para percebermos musculaturas mais profundas que, simbolicamente, chamaremos de musculaturas da emoção.” (VIANNA, 2018, p. 68)

Incorporar um corpo também é um exercício de respiração. Ao respirar, me coloco em relação entre o interno e o externo. É preciso criar *respiros*, permitir que a personagem transborde também por este lugar.

Reconheço que o processo de realizar o filme se mistura à descoberta do meu próprio corpo e que o tenho como uma espécie de guia. Minhas escolhas como realizadora estão atreladas ao método de dar corpo a personagem sem nome e mergulhar nos seus artifícios. O filme resultará do que se passa na fronteira entre *o dentro* e *o fora* do corpo.

* * *

Pratico a desautomatização com exercícios de liberdade. Me proponho dar atenção a cada movimento. Todos os dias, durante uma hora, faço uma espécie de laboratório em que os movimentos que esboço estão conectados ao que sinto no instante presente. Me atento as sutilezas, percebo forças e fragilidades. Em paralelo sigo com as séries de alongamentos e respirações. Preparo o corpo para toda a vivência que virá. Quanto mais o movimento, mais sinto que ele quer se mover. Aprendo a respirar²⁴ e respirar não é fácil, nem automático. Exige constância e atenção. Pratico respirações lentas e profundas. Abro os pulmões até sentir os brônquios. Anoto os movimentos que surgem, percebo padrões. Desautomatizo o máximo que alcanço. Encontro a frequência e o modo de se mover da personagem. Faço uma aula de expressão corporal e descubro os músculos que devem ser fortalecidos. Mergulho no meu

²⁴ Um desvio de septo severo me leva a respirar quase só pela boca. Respirar pelo nariz me exige prática. Respirar pelo nariz e me mover em diferentes ritmos causa vertigem. Acesso esse lugar da vertigem e fico.

próprio corpo e confio nos espaços que estou entregando à personagem. Confio, acima de tudo, no modo como conduzo esse caminho de realização, cada vez mais orgânico e instintivo.

* * *

“Todo gesto tem três fases: sustentação, resistência e projeção.” (VIANNA, 2018, p. 71).

Treino diferentes formas de respiração, intercalo exercícios de alongamento e fortalecimento. Escuto o corpo e observo meus movimentos. Deixo o corpo livre para a dança que vier. Pretendo manter essas práticas até a rodagem da última diária.

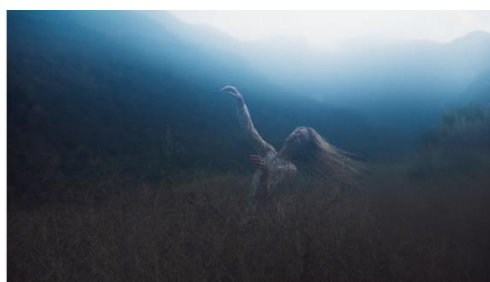
UM CORPO EM MOVIMENTO É UM CORPO QUE DANÇA.

Quanto mais o filme avança, faço leituras e exploro meu corpo, mais percebo que esse corpo em movimento é um corpo que dança. Dança livremente imbuído pelo seu próprio ímpeto de mover-se. Como eu adentrarei esse espaço? Talvez, por não ter qualquer prática ou técnica, eu exprima para fora apenas o que se passa por dentro da forma mais crua que meus músculos e articulações conseguirem alcançar. Destravo o corpo e o convido a uma liberdade nova. Me dispo de qualquer censura e, como uma criança a descobrir o próprio corpo, libero-o.

Discuto com Leonard a necessidade de gravarmos uma performance que se aproxime de uma dança. Coreografo alguns passos e procuro por referências. Sugiro planos mais fechados, enquadramentos tortos, uma câmera na mão orgânica e errante, que perca os movimentos do corpo em alguns momentos e os encontre em outros. (A câmera como parte da dança)



Figuras 33 e 34 - *The leading bird* (2014), realizado por Helgi Jóhannsson e Hörður Sveinsson.



Figuras 35 e 36 - *Fortune Teller* (2014), realizado por Petra Hermanová (à esquerda) e fotografia de Angelo Bonini da série *De todo silêncio que inunda meu coração* (à direita).

“O corpo não mente. Ele te mostra quem você é, onde você está e qual a realidade do seu momento presente, aqui e agora. O corpo, em sua finitude, transcende para além de si através do movimento livre, espontâneo e autêntico. Um redescobrir-se e reinventar-se através deste corpo que se move, enquanto a tudo pode mover. O caminho de volta para o verdadeiro Eu apaixonado, selvagem, instintivo, em pulsão, devoção, força e potência de vida.”²⁵

Observo como diversas mulheres se expressam corporalmente nos exercícios propostos por Morena Cardoso no DanzaMedicina. Noto as similaridades, as formas de propagar sentimentos e energias. Percebo uma força surgir no momento em que cada uma dessas mulheres se conecta de fato ao próprio corpo. É esta energia que persigo.



Figuras 37 e 38 – *DanzaMedicia Retreats* (2018).

Começo, aos poucos, a traçar uma coreografia orgânica e instintiva, formada por movimentos que meu corpo reconhece e percorre naturalmente.

Repito: um corpo em movimento é um corpo que dança.

“Para conhecer a importância do espaço entre as articulações é preciso ter sofrido com a falta de espaço. Só depois de nos sentirmos presos saboreamos o exato sabor da liberdade. Temos de criar espaço para as alternâncias. Uma idéia de elevação não é transmitida somente, por exemplo, pela elevação contínua dos braços. Essa idéia pode conter um jogo de opostos – posso conduzir meus braços (assim como as pernas, o tronco) também para baixo, sem deixar de transmitir a idéia de elevação (porque a queda também faz parte da elevação, uma não existe sem a outra). Na ida de um gesto está contida também a vinda: é o que chamo de intenção e contra-intenção muscular.” (VIANNA, 2018, p. 75)

Coreografo os passos e os enceno de forma desautomatizada. Prevalece a intenção dos movimentos e não sua execução plena. Não me detenho na técnica, concentrando-me em

²⁵ Morena Cardoso. Disponível em <<https://danzamedicina.net>>. Acesso em: 11 de novembro de 2019.

energias e sensações. Respirar, descobrir espaços, descomprimir. Trata-se de um movimento de pura expansão. Mesmo quando os movimentos são mais para dentro, estão a fazer surgir algo que se passa por debaixo da pele. Sustento e projeto movimentos expandidos.

Começo pelo chão. Exploro a terra e cresço do chão para cima. Me elevo. Crio movimentos circulares, abraço o corpo enquanto danço. Apalpo a pele. Firmo as plantas dos pés no chão. Falo sobre o útero e o coração. Toco os órgãos. Deixo todas as dores atravessarem o corpo e incorporo suas reações. Alcanço um fluxo e intercalo ritmos e velocidades. O corpo ganha vida própria e só preciso acompanhá-lo.

Alterno movimentos que crescem a outros de recolhimento. Ajoelhada, me apoio no solo e penso nas mãos. Mãos que batem na terra, que sentem o corpo, apertam órgãos, deslizam pela pele e pelos tecidos do figurino. Quero que uma mão deslize pela outra. Penso em cobrir as mãos de argila escura e deixá-las manchar a pele, o vestido, o que houver ao redor.

Passo a ensaiar a performance completa, dividida em quatro etapas:

- Começo no chão, com movimentos mais sutis (pequenos e lentos);
- Cresço até ficar em pé, apalpar o corpo, apertá-lo, sentir as partes;
- Retorno a terra, com movimentos violentos e fortes, movimentos de quem se reergue;
- Me elevo, os braços se movem acima da cabeça, os movimentos são amplos e espiralados.

Dançar é liberar as articulações.

ARTICULAÇÃO²⁶: 1. Anat. Ponto de contato entre duas ou mais partes do corpo. 2. Gram. Produção das palavras ou dos sons da fala.

* * *

Decidimos gravar a performance da personagem em uma clareira no parque da floresta (Serra da Estrela), onde os pés possam se apoiar sobre a terra fofa e haja espaço entre as árvores para liberar os movimentos. Trata-se de uma locação que já utilizamos inúmeras vezes e com a qual temos intimidade, facilitando todo o processo de produção e rodagem.

Embora não seja uma prática comum a nosso método de trabalho, marcamos um ensaio na locação para reconhecermos o espaço e afinarmos os movimentos do corpo aos da câmera. Antes do ensaio conversamos sobre a gravação, planejando planos bastante livres, que propiciem momentos de criação e não engessem meu corpo. Relembro a Leonard as referências que discutimos anteriormente, os planos tortos, enquadramentos fechados, a

²⁶ Disponível em: <<https://dicionariocriativo.com.br/articula%C3%A7%C3%A3o>>. Acesso em: 25/09/2020.

vontade de seguir o impulso das mãos e a presença de uma câmera orgânica, que em alguns instantes segue os movimentos da personagem e em outros os perde.



Figuras 39 e 40 – Ensaio de trechos da performance.

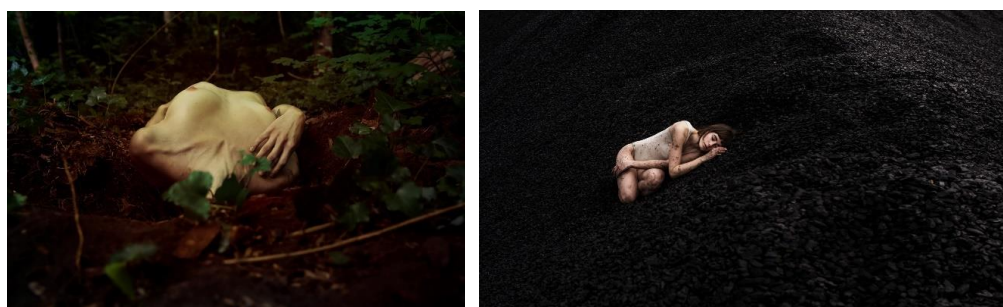
O ensaio funciona como um reconhecimento de movimentos, para que tenhamos mais liberdade durante a captação. Posteriormente, ajustamos a decupagem e estipulamos que os movimentos não devem ser interrompidos, a performance necessita fluir naturalmente. Para isso, optamos por repetir as etapas coreografadas por completo em planos americanos, médios, primeiros planos e planos de pormenor.

* * *

Adentro florestas e observo corpos femininos. Pesquisa e revisito diversas fotografias. Persigo mulheres imersas na natureza. Percebo que por mais que estejam sós, não há espaço para a solidão. Tratam-se de corpos em interrelação. Muitos movimentos e atmosferas se repetem revelando uma manifestação própria aos corpos femininos.



Figuras 41 e 42 – Fotografias sem identificação de Alison Scarpulla.



Figuras 43 e 44 – Fotografias sem identificação de Leila Amat (esquerda) e de Laura Zalenga (direita).



Figuras 45 e 46 – Fotografia de Francesca Woodman (à esquerda) e de Ana Mendieta (série Silueta – 1976) à direita.

Ao olhar para as imagens penso: a única margem de fato é o corpo. Minha vontade é rompê-la. Fazer de corpo e natureza *coisa única*.

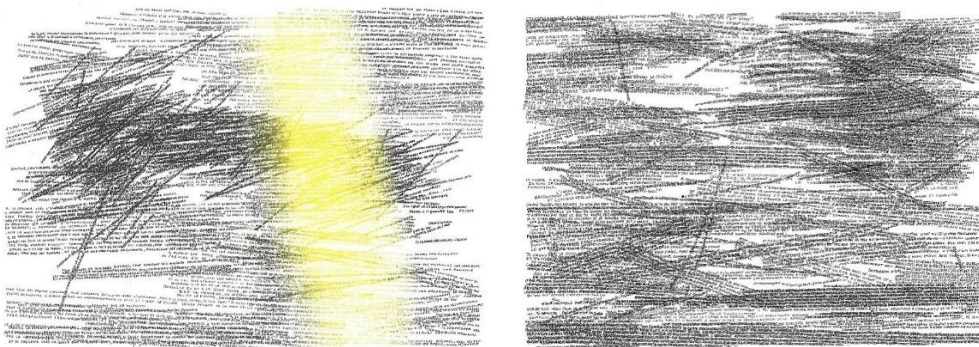
* * *

Ao longo do mês, encontro o corpo da personagem: pratico a errância e abandono as linhas retas. Priorizo os movimentos orgânicos, espirais e circulares. Meu caminhar é cambaleante e não segue ângulos retos. Introjeto na pele o verbo tocar. Tocar tudo o que deve ser tocado. Abraço as linhas tortas e mantenho os olhos curiosos. Libero os ombros e respiro de corpo inteiro. As articulações respiram. Meu corpo aprende a expandir, retraindo e sustentando o espaço que se abre entre.

2.3. À flor da pele eu floresço

2.3.1. Outubro de 2019

Notas sobre a realização: ao pensar no movimento de transformar palavras em imagens-sensações em *O meu vento é o norte*, me recordo do processo do artista plástico Eric Collette ao conceber as obras da série *A deriva* (2014). A partir das sensações despertadas por trechos da leitura de *O processo*, de Franz Kafka, o artista escreveu frases do livro repetidas vezes, recompondo-as em imagens plásticas.



Figuras 47 e 48 – Obras de Eric Collette para a série *A deriva* (2014).

Notas sobre atmosfera

“A atmosfera é um sistema de forças que está ligado a um espaço determinado. Na linguagem corrente, e na meteorologia, a atmosfera está associada ao ar. Uma atmosfera leve subentende moléculas de ar dispersas. Pelo contrário, uma atmosfera carregada sugere uma forte pressão que pode levar à criação de uma forte densidade do ar. (...) Pode-se definir a atmosfera como sendo um espaço mais ou menos energético, composto por forças visíveis ou invisíveis, que têm o poder de desencadear sensações e afectos nos receptores.” (GIL, 2005, p. 22).

“A atmosfera é a integração no complexo plástico de elementos activos (dinâmicos) – personagens e objetos, e elementos passivos (estáticos) – lugar e cenário, num clima cuja a origem é sempre física e cujo resultado é sempre psicológico. A atmosfera é o “ligante” da componente física ou pictórica. É a “atmosfera” que dá o tom à obra. É através dela que o visual relembra à nossa memória – que acumulou as nossas experiências vividas, que os fenómenos físicos (frio, chuva, nevoeiro, sol, calor, seca, etc.) têm correspondências psíquicas, que se traduzem por desconforto, tristeza, mistério, medo, angústia, felicidade, alegria, etc.”²⁷

Percebo em *O meu vento é o norte* uma atmosfera onírica e contemplativa composta por uma sucessão de pequenas atmosferas volúveis, mais ou menos densas, com intensidades e energias contrastantes, que se relacionam com o mundo interno e externo da personagem. Essas atmosferas precisam atravessar o filme e chegar de forma sensível ao espectador, convidando-o a mergulhar nas experiências sensoriais e táteis que marcam a existência da personagem.

* * *

Notas sobre o figurino

O vestido preto, longo e simples utilizado nos filmes anteriores é complementado por um casaco comprido, envelhecido e cheio de manchas e texturas. De todo o comprimento dos braços e das costas saem franjas longas de tecido que alcançam o chão. Quando a personagem se mexe, o tecido dança, imbuído de movimento próprio. Quando inerte, as franjas se transformam em raízes, linhas que prendem e ancoram a personagem. Decido por produzir também uma espécie de colar, com fios de mais ou menos dois metros de comprimento, remendados e manchados, que complementarão o figurino²⁸ em momentos específicos. Reforço também uma blusa cinza já utilizada em conjunto com o vestido, bordando franjas e diferentes fios por toda a sua extensão, afim de expandir os movimentos durante a performance. Costuro eu mesma. Bordo fios, prendo linhas, tinjo tecidos. Salpico terra e argila.

²⁷ (ALEKAN, 1984, p. 67, apud GIL, 2005, p. 17)

²⁸ Mais informações em anexo (Anexo VI)

Experimento técnicas de tingimento natural. Ao cozer as roupas acabo por tecer aproximações com a personagem. Trago-a para perto, como se costurasse nossas peles uma na outra. Não trabalho com técnica, assumo as imperfeições em nome da intimidade que se cria; desse cozer manual que, a cada linha, me leva mais para dentro da personagem.



Figura 49 – Esboço de figurino.

* * *

Ao nos aproximarmos das diárias de produção, traço estratégias de viabilidade para que possamos executar as demandas previstas. A lista pode ser consultada em anexo (Anexo VII).

* * *

Leituras encorajadoras – parte II

“Hoje fui ver o corpo. Cobrir a pele com aquilo que na natureza é incerto: o Musgo, algas, lama, o Coração, a VIDA, o Sólido Mole, o líquido lento. Cobrir o Corpo com aquilo que faz escorregar os OUTROS: o musgo, algas, lama, o Coração, a vida, o Sólido mole, o líquido lento. Escorregar não é bom nem Mau é o Susto de poder descer ao baixo; ao Minúsculo, ao início da escada. Dançar e obrigar os outros ao susto: qualquer momento é possibilidade de voltar ao início, descer à Cave, à Biologia, à carne. Obrigar os corpos que veem o corpo que dança a regressarem a Possibilidade imediata de Morte. Hoje fui ver o corpo e escorreguei.” (TAVARES, 2018, p.113)

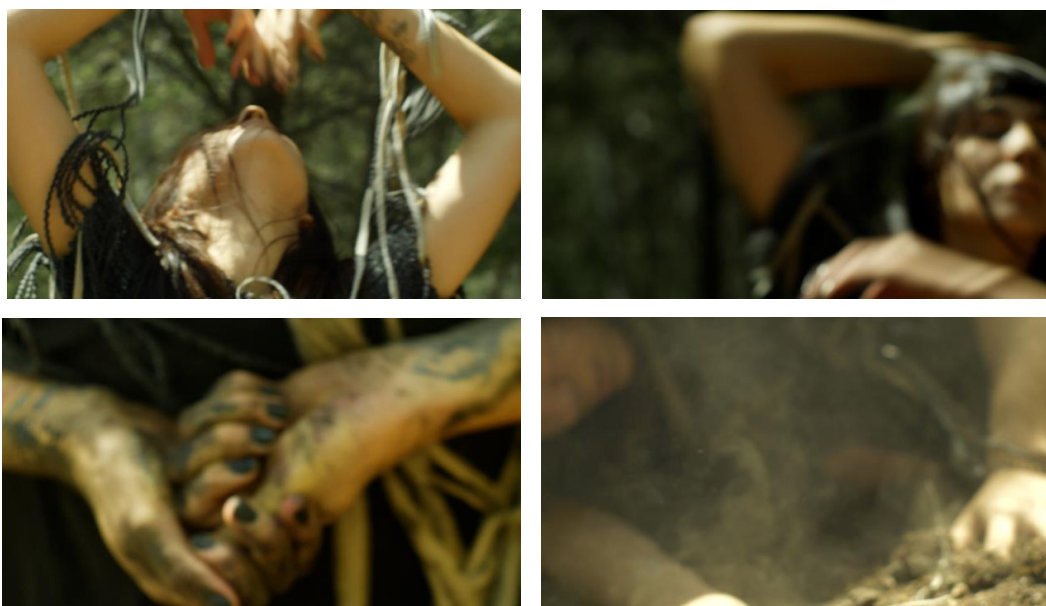
* * *

Notas sobre o figurino: vestir as roupas é como fundi-las a pele. Quanto mais as visto, mais camadas se sobrepõem. Elas carregam em cada alinhavo, rasgo e mancha os passos do percurso. Quando me visto, visto também todas as vivências da personagem.

Diária 1

“A dança se faz não apenas dançando, mas também pensando e sentindo: dançar é estar inteiro.” (VIANNA, 2018, p. 32).

Deixo correr o instinto. Gravamos rápido para não dar lugar ao medo. Menos de uma semana depois do ensaio, estamos prontos para gravar a performance de uma só vez. Em um corpo em fluxo não há espaço para o medo. Enquanto Leonard monta os equipamentos, ando pelo espaço, reconheço pedras e declives, alongo, pratico diferentes respirações e deixo uma música tocar no set. A dança vem de um lugar de liberdade. Ao assumir esse lugar e somente esse, danço. Recordo um trecho do texto poético que diz “a liberdade é errante” e externo tudo que tenho, inclusive o medo. Danço até não ter mais medo, até alcançar outro lugar. Até o corpo se mover sozinho. Gravamos cada uma das etapas da performance, começando pelos movimentos lentos no chão, até culminar nos giros e no corpo se elevando e alcançando velocidade. Refaço a performance diversas vezes, alternando os enquadramentos e a velocidade com que me movo. Há uma sinergia entre meu corpo e a câmera, uma dança livre e fluída de movimentos que se perdem e se reencontram. Aproveitamos a luz natural da clareira para realçar a poeira que se ergue quando bato com violência no chão. Cubro as mãos e parte dos braços com argila preta e regravamos alguns planos, permitindo que o negro se espalhe, manche poros e figurinos. Deixo para trás as coreografias e a intensidade do momento me leva a lugares improvisados e verdadeiros. Toda a preparação foi para criar envergadura e ir além do previsto.



Figuras 50, 51, 52 e 53 – Frames de planos captados durante a performance.

Inaugurar as rodagens do filme com a captação da performance me enche de coragem e cria musculatura para tudo o que o corpo ainda terá de suportar e movimentar ao longo da jornada. Começar pela performance é ir direto ao cerne da personagem sem nome.

* * *

Visionamos todos os takes da diária e selecionamos os melhores trechos. No select, dividimos a performance por intensidade, enquadramentos e ritmo dos movimentos. Consigo visualizar

as sensações e reconheço os espaços em que habitei meu próprio corpo. Decidimos repetir trechos da performance em Cabo Espichel, com o mar e o horizonte de fundo, apenas para termos variadas opções estéticas.

* * *

Notas sobre a realização: encarar cada etapa de produção como um processo independente. Não prender as imagens ao texto; ou a montagem aos planos captados. Recomeçar um “novo” filme a cada etapa, de modo a revigorar o processo e ter o filme como um mistério a ser alcançado.

* * *

Aproveitamos uma viagem pessoal a Salamanca (Espanha) para captar imagens que surgissem no momento, com o equipamento que tivéssemos em mãos. Encontramos um canteiro de plantas subterrâneo coberto com uma superfície de acrílico transparente. Registramos alguns planos. O acrílico nos dá a ideia de trabalhar com reflexos e vidros.



Figuras 54 e 55 – Fotografia dos bastidores de gravação sobre a superfície de acrílico e frame de plano captado.

* * *

Depois de darmos início as rodagens, sentimos a necessidade de avançar com as diárias de Sesimbra e Cabo Espichel, uma vez que precisamos gravá-las antes da chegada do frio. A escolha destas locações vem da necessidade de levar a personagem a biomas mais abertos e com horizontes amplos, em que exista uma sinergia entre o céu, a terra e o mar, além da forte presença do vento.

O vento, um elemento que não se vê, mas se faz perceptível, está muito conectado a energia e aos movimentos da própria personagem, assim como o mar que surge como terreno fluído e em constante mutação. A vastidão das locações abre espaço para a personagem fazer conexões entre sua natureza interna e externa. Ela estará, visualmente, entre o céu e a terra e tudo que haverá em frente é puro horizonte. Interessa-me também explorar os terrenos arenosos, a terra seca e alaranjada e a pouca presença de vegetação rasteira, elementos esteticamente pouco trabalhados por nós.

Em termos de produção, assim que gravamos a diária da performance, começamos a preparar as diárias de Sesimbra/Cabo Espichel. Por questões de tempo e orçamento, optamos por não realizar nenhuma visita as locações previamente, pesquisando ao máximo fotos e vídeos que nos deem informações sobre os espaços. Alugamos uma casa/base em Sesimbra e organizamos uma viagem de quatro dias.

- Dia 1: montagem da base, visita as locações e produção de transporte entre Sesimbra e Cabo Espichel;
- Dias 2 e 3: rodagens Sesimbra e Cabo Espichel;
- Dia 4: rodagem turno da manhã e desprodução;

Para estas diárias trabalhamos com ordens do dia, decupamos os principais planos a serem captados e produzimos alguns esboços de storyboards, principalmente para termos clara a amplitude dos enquadramentos e o tamanho da personagem em relação a paisagem.



Figuras 56 e 57 – Storyboards de planos para rodagem em Cabo Espichel e Sesimbra.

Apoiados por previsões meteorológicas, marcamos as diárias para a última semana de outubro. Não só para facilitar a produção, mas por uma decisão estética, queremos gravar com o céu limpo em dias preferencialmente ensolarados.

Notas sobre a decupagem: repetiremos alguns passos da performance em Cabo Espichel, especialmente os momentos mais coreografados e fluídos, em que a personagem poderá se guiar pelo vento e pela energia do próprio movimento. Diferente das rodagens anteriores, optamos por planos gerais, americanos e médios, destacando a presença do espaço. Outros planos a serem captados incluem a personagem avistando o horizonte em grandes planos gerais, andando pela paisagem ou imóvel (à mercê do vento). Os planos de pormenor da natureza surgirão espontaneamente, de acordo com o que encontrarmos na locação. Para a Praia do Ouro, definimos pequenas ações para a personagem, quase todas a serem rodadas em planos gerais: andar em paralelo ao mar, adentrar a água, ajoelhar-se na areia à espera do quebrar das ondas. Alguns planos devem ser mais fechados, destacando o encontro da pele com a água/areia. Optamos também por um plano subjetivo, filmado por mim, em que os pés

e a saia do vestido aparecerão envoltos pela água. Em todas as diárias mantém-se a câmera na mão, tempos de improviso e a captação espontânea do que se manifestar no presente.

Notas sobre os figurinos: por Cabo Espichel ser um sítio naturalmente com muito vento, escolho utilizar o vestido usual a todas as rodagens junto ao casaco com franjas de tecido costuradas por toda a extensão da peça. Essas franjas destacam a presença do vento e auxiliam no movimento e na sinergia entre personagem e natureza. Para as rodagens na praia, em que a personagem irá interagir com água e areia molhada, decido usar um vestido que imita a pele de um animal e fala de um trocar de pele, ao mesmo tempo em que é simples, constitui-se por uma única peça e é feito de um tecido leve, fácil de lavar e de rápida secagem.

* * *

“Na tela, a qualidade essencial do gesto é nunca se completar. O rosto não se expressa como o do mímico; melhor do que isso, sugere. Este riso interrompido, tal como o imaginamos a partir de seu advento intrevisto. E na superfície desta mão que mal se abre – para qual larga estrada de gestos? – a ideia, então, se orienta.” (EPSTEIN, 2018, p. 219)

Notas sobre realização: praticar a sugestão, criar movimentos inacabados.

* * *

Leituras encorajadoras – parte III

“A história da dança não é, não pode ser o Percurso dos Movimentos Traçados no chão. É (tem de ser) o Percurso dos Movimentos Traçados no ar. Acreditar que os Pássaros são restos de COREOGRAFIAS. Imagens do corpo que ficaram atrás, suspensas. (As nuvens ainda, tudo o que é alto, o céu.) Os pássaros são restos de COREOGRAFIAS.” (TAVARES, 2018, p. 39).

* * *

“Filmagem. Colocar-se num estado de ignorância e de curiosidade intensas, e mesmo assim ver as coisas antes.” (BRESON, 2005, p. 26).

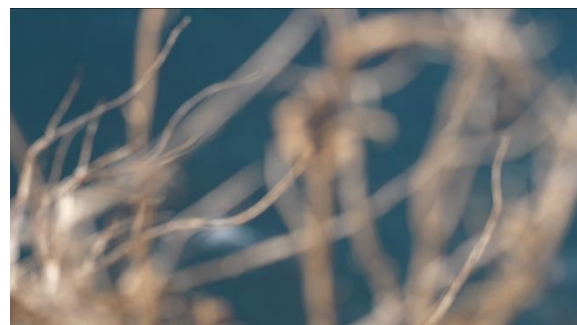
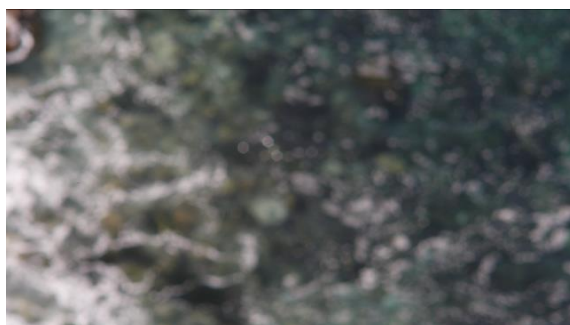
Viagem a Sesimbra/Cabo Espichel:

Dia 1: chegamos a Sesimbra, organizamos a base e visitamos as duas localidades. Após observarmos o posicionamento do sol, definimos os turnos de rodagem, adaptamos as ordens do dia e decupagens. Também arranjamos o último quesito de produção pendente: transporte entre Sesimbra e Cabo Espichel. Com a verificação do posicionamento do sol e as questões de produção resolvidas, optamos por filmar nos dias 2 e 3 pela manhã em Cabo Espichel e a tarde na Praia do Ouro em Sesimbra. Reservamos a manhã do dia 4 para qualquer eventualidade.

Diária 2

Turno manhã

Há nuvens no céu e venta muito. As nuvens criam texturas e nuances, contrastam com o mar e tornam a atmosfera mais densa. Aproveitamos para rodar todos os planos gerais da personagem, sempre com o horizonte como fundo. Em alguns planos ando até a beira do cabo, em outros giro e olho ao redor ou ainda tento me manter imóvel e deixar o corpo ser movido apenas pela força do vento. Improvisamos movimentos e gravo trechos da performance, renovada pela ambiência e pela inevitável força do vento. A impressão que tenho é que o vento atravessa cada célula do meu corpo. Tento me concentrar em estar em sinergia com a natureza e dançar parece parte do meu próprio movimento. Em determinado momento venta tanto que desistimos de gravar os planos restantes com a personagem, planejando-os para a próxima diária. Concentramo-nos nos planos de natureza: o mar está super agitado e a água quebra nas pedras muitos metros abaixo de nós. Da nossa posição privilegiada, filmamos vários planos picados do mar em plena erupção. Captamos também planos de pormenor da vegetação e da textura arenosa e cheia pedras que nos cerca. Alterno a câmera com Leonard e nós os dois captamos diversas imagens. Perdemos a noção do tempo e o horário do transporte para voltarmos a Sesimbra. Ficamos em Cabo Espichel até às 14:30, filmando sem parar.



Figuras 58, 59, 60 e 61 – Frames de planos captados.

Turno tarde

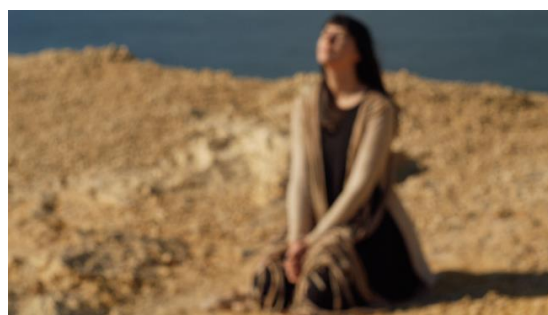
Voltamos a base rapidamente apenas para trocarmos figurinos, materiais de produção e fotografia. A Praia do Ouro está praticamente vazia e temos toda a extensão de areia a disposição. Gravamos até o anoitecer, concentrados em planos abertos da personagem de

costas vendo o mar ou andando em paralelo a água. Temos várias ideias para a diária do dia seguinte. Anotamos tudo, Leonard faz o logger de todo o material e encerramos o dia.

Diária 3

Turno manhã

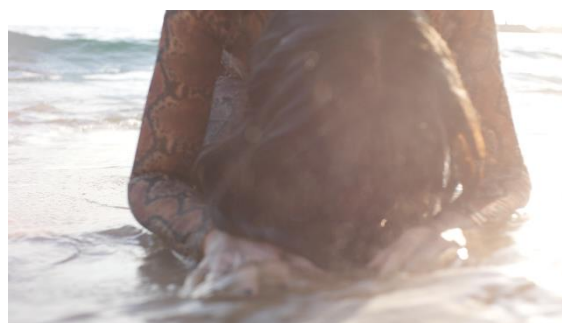
Voltamos a Cabo Espichel. O vento está ameno e não há nuvens no céu, o que nos garante outras nuances e variações estéticas. Conseguimos rodar os planos que foram cancelados na diária anterior e completar o cronograma previsto. Também nos dedicamos a rodar planos de pormenor da natureza e, mais uma vez, assumo a câmera em vários momentos. Saímos de Cabo Espichel por volta do meio dia para preparar a rodagem da tarde.



Figuras 62 e 63 – Frames de planos captados, com destaque para as tonalidades amareladas alcançadas no terreno arenoso.

Turno tarde

A sinergia entre a personagem e a natureza é intensa. Começo por captar um plano subjetivo andando no mar, onde pés e figurino se mesclam a água, numa atmosfera super sensorial. Entrego a câmera ao Leonard e iniciamos a rodagem pelos planos em que caminho mar a dentro, filmamos diferentes variações e logo a seguir passamos a outros na areia, em que as ondas vem e vão livres, surpreendendo-nos no meio dos takes. Me molho de cima a baixo, os cabelos enchem-se de areia e assim vou entrando em estado de imersão. Trata-se de um encontro genuíno entre corpo e natureza e espero que as imagens o revelem. Surgem diversos planos improvisados, todos marcados pela confluência entre personagem, câmera e paisagem. Nos detemos apenas nos planos da personagem, filmando até o anoitecer.



Figuras 64 e 65 – Frames de planos captados com a personagem imersa ao ambiente.

Dia 4

Leonard vai à Praia do Ouro rodar planos de natureza (textura da areia, planos das ondas quebrando e da água em fluxo) enquanto fico na base, responsável pela desprodução.

* * *

Visionamento de todos os planos rodados em Sesimbra e Cabo Espichel. Alguns dos planos da primeira diária em Cabo Espichel estão aquém do esperado em função do vento excessivo.

2.4. Eu vivo pelos instantes em que tudo se torna infinito

2.4.1. Novembro de 2019

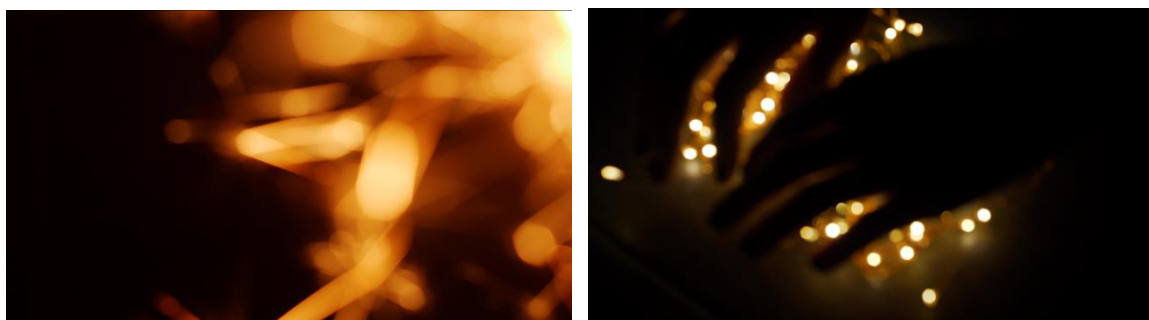
O mês tem início com muita chuva e a impossibilidade de rodarmos em meio a natureza. Leonard e eu pesquisamos e discutimos diversas referências. Revemos filmes de Stan Brakhage, Dan Browne, Marie Menken, Maya Deren e Carolee Schneemann.

Leituras encorajadoras – parte IV

“Cuspindo propositalmente nas lentes, ou destruindo sua intenção focal, pode-se chegar aos primeiros estágios do impressionismo. Acelerando o motor, podemos tornar esta “prima-dona” pesada ao executar o movimento da imagem; retardando o motor, ao registrar a imagem, podemos decompor o movimento de forma a revelar uma inspiração mais direta da percepção contemporânea. Pode-se filmar com a câmera na mão e herdar mundos de espaço. Pode-se subexpor e superexpor o filme. Podem-se usar os filtros do mundo, como a neblina e as chuvas, luzes desajustadas, néons com temperaturas neuróticas de cor, lente que nunca foi desenhada para uma câmera, ou mesmo uma lente que o tenha sido, utilizada porém em desacordo com as especificações, ou pode-se ainda fotografar uma hora após o nascer do sol, ou uma hora antes do poente, naquele período tabu maravilhoso quando nenhum laboratório garante nada, ou pode-se sair à noite com um filme especial para a luz do dia, ou vice-versa. O cineasta pode-se tornar o mágico supremo, com chapéus cheios de todos os tipos de coelhos conhecidos.” (BRAKHAGE, 2018, p. 277).

Diária 5

Preparamos uma rodagem experimental interna, com velas sparkles e guirlandas de luzinhas de LED. Procuramos captar imagens sensoriais, feitas em um espaço totalmente escuro e indefinido, que propicie uma atmosfera livre de referências, em que só as luzes se sobressaíam e possamos nos ater as formas que surgem.



Figuras 66 e 67 – À esquerda plano pormenor de faísca proveniente das sparkles; à direita mãos manipulam as luzes de LED.

Para captarmos as sparkles, aumentamos o tempo de abertura do obturador causando distorções e destacando o efeito das faíscas que se tornaram centelhas em violenta combustão. Me dividi entre a operação de câmara e a realização, além de ser responsável por manipular todos os materiais de arte utilizados no experimento.

* * *

Notas sobre o “intenso agora”:

- Cada etapa de produção é um processo independente e entrelaçado ao momento em que é realizado;
- O processo de realização é orgânico e intuitivo. Não há automatismos ou cronogramas a cumprir. Nos detemos, essencialmente, às imagens que nos fazem brilhar os olhos.
- As manifestações do corpo, assim como as imagens filmadas, são reflexos fugazes da imersão no presente;
- Filmamos a natureza sem interferências, da forma como se mostra no instante em que nos propomos a captá-la;
- Fazemos preparações ao invés de planejamentos.

* * *

Diária 6

Retornamos a floresta para realizar alguns experimentos com a presença da personagem. Usamos um filtro duplo de vidro com flores secas entre a objetiva e a personagem, criando texturas e diferentes profundidades a imagem. Posteriormente, esse mesmo filtro é utilizado para captar planos de natureza. O resultado são imagens de caráter etéreo, em que o espaço é distorcido e a cada pequeno movimento da câmara ou do próprio filtro, novas nuances surgem.



Figuras 68 e 69 – Fotografia do vidro utilizado como filtro e frame de plano captado.

* * *

Nos dias que seguem preparamos o dossiê e o pitching de defesa do projeto para concorrermos ao orçamento destinado pelo Instituto do Cinema e do Audiovisual – ICA – às Universidades e Escolas de Cinema. Ao elaborarmos o material, obrigamo-nos a uma pausa para refletir sobre o que já foi filmado. Também montamos um pequeno vídeo de referência, reunimos imagens e citações bibliográficas.

A partir desta pausa surgem algumas ideias novas, como gravar planos de fontes luminosas diversas – luzes e labaredas, por exemplo – com incidência de fumo em primeiro plano; planos variados com espelhos e cristais, além da criação de um espaço sem nenhum referencial concreto em que a personagem perceba-se imersa na sua própria subjetividade. A princípio vemos esse espaço como uma blackbox, uma caixa preta isolada e preenchida com inúmeras fontes luminosas coloridas, provenientes de guirlandas de luzes coloridas.

* * *

Apresentamos o projeto e recebemos o orçamento necessário do ICA, garantindo assim as condições para rodarmos em todas as locações e sítios pretendidos.

* * *

Viajamos ao Porto para participar da exibição de nosso filme *Uma parte e mim vive no útero (a outra fugiu de casa)* no 6º Porto/Pos/Doc e programamos algumas rodagens de planos sensoriais e de natureza, todos com equipamento reduzido e incorporadas ao nosso cotidiano.

Diária 7

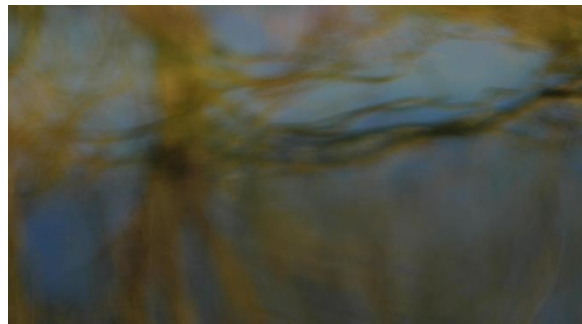
Andamos pelo centro da cidade do Porto em busca de sombras e reflexos. Captamos árvores e galhos secos iluminados por feixes direcionais que afetam e modificam as formas naturais encontradas. Começa a chover e as luzes revelam gotas d'água, criando um fluxo de movimento apesar da escuridão. A diária é completamente improvisada e perseguimos o que surge.



Figuras 70 e 71 – Fotografia de bastidores da copa de árvore com incidência de luz e frame do plano captado.

Diária 8

Observo um canteiro cheio de água em meio a calçada. Ao olhar para a poça, vejo que nela refletem-se os galhos secos da árvore. Assim, andamos em busca de poças que reflitam galhos, troncos e porções de céu, agora invadidos pela textura da terra, de folhas secas caídas e da própria presença do sol. Todos os elementos convergem para um mesmo espaço sensorial e em alguns takes o vento acaba por movimentar a água, criando novas dinâmicas.



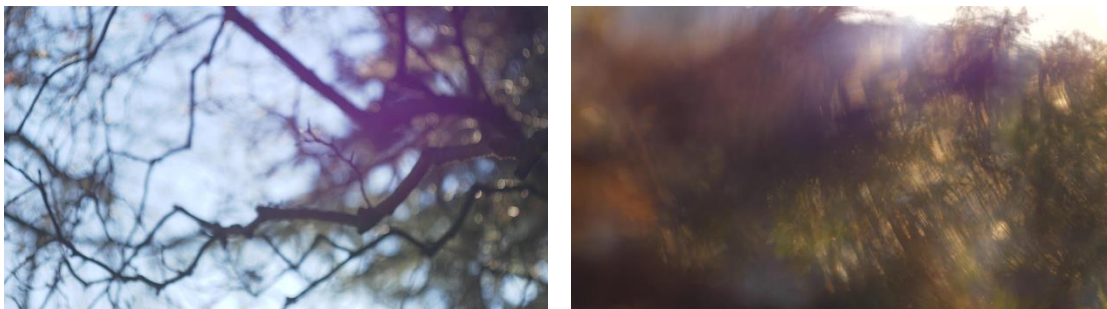
Figuras 72 e 73 – Registro no momento da gravação e frame de plano captado.

Notas sobre operação de câmera: meu processo de realização passa não só por conceber as imagens, como por captá-las. Tenho a câmera como uma extensão do corpo. Alternar a operação de câmera com Leonard é entrecruzar visões e vislumbrar olhares múltiplos sobre um mesmo tema/momento. As imagens captadas por cada um são díspares não apenas pelo caráter genuíno do olhar, mas porque organicamente cada corpo é um. Minha forma de filmar, segurar a câmera, andar ou sustentar o peso do equipamento difere da de qualquer outro corpo.

* * *

Diária 9

Trabalhamos sem nenhuma decupagem, entregues ao que encontrarmos *in loco*. Gravamos planos de natureza nos Jardins do Palácio de Cristal, atentos a luz, aos poços naturais, pequenas grutas e a atmosfera outonal, onde prevalecem as folhas amareladas das árvores e os galhos já secos. Aproveitamos o pôr do sol para captar diferentes copas de árvores e somarmos outros biomas ao nosso banco de imagens.



Figuras 74 e 75 – Frames de planos captados.

Em todas diárias no Porto, filmamos de forma livre, dividindo a operação de câmera, discutindo ideias e executando-as a medida em que se apresentavam.

2.4.2. Dezembro de 2019

Notas sobre imagens entre fronteiras: me vejo mais uma vez construindo um filme híbrido e disforme, habitante das fissuras que existem entre. As imagens captadas se colocam entre o abstrato e o concreto, prolongam nosso olhar para além da matéria física, em uma procura incessante por revelar o invisível.

* * *

O mau tempo nos leva de volta as pesquisas de referência e visionamento de filmes. Assisto *Landscape (for Manon)* de Peter Hutton e me detenho no tempo a escorrer pelas paisagens. Estudo um pouco mais Anne Brigman e seus autorretratos em meio a natureza, correlacionando-os com *At Land* (1944) de Maya Deren.



Figuras 76 e 77 – À esq. *Landscape (for Manon)* (1987) de Peter Hutton. À direita *Vila dolorosa* (1911) de Anne Brigman.

Me deparo com Sally Mann e divido seu trabalho fotográfico com Leonard: mergulhamos em suas captações deformadas de árvores e plantas.



Figuras 78 e 79 – *Blackwater 20* (2008-2012) à esquerda e fotografia sem identificação (à direita).

* * *

Em uma manhã com ares de inverno, Leonard acorda cedo, abre a janela e avista a montanha encoberta de névoa. Reunimos rapidamente o equipamento e filmamos alguns planos gerais da paisagem – com uma lente 135 mm – até que a névoa se dissipe por completo.

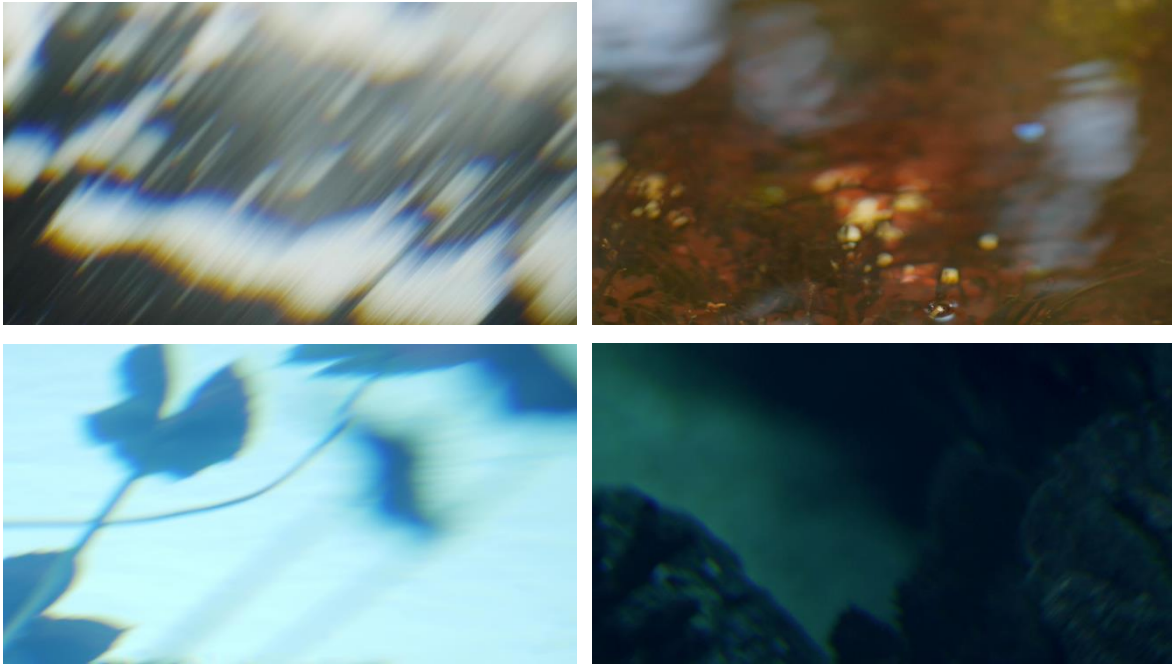


Figuras 80 e 81 – Frames de planos captados.

* * *

Diária 10

Escolhemos visitar o Oceanário de Lisboa no dia 24 de dezembro, na tentativa de encontrar o espaço com um número reduzido de transeuntes. Limitamos nosso equipamento a câmera e um case pequeno de lentes – Helios 44M-6 58mm f/2, Tamron SP 90mm f/2.5 MACRO e Jupiter-11 135mm f/4 – e não enfrentamos nenhum problema durante as rodagens. Captamos imagens subaquáticas em planos pormenores de plantas, pedras, musgos, reflexos e formas indistinguíveis. A água e os vidros distorcem as imagens, criando um universo onírico e sensorial de texturas, cores e decomposições. Em certas áreas, a curvatura do aquário também propicia distorções cromáticas e plásticas. Passamos o dia revezando a operação de câmera e só encerramos a rodagem quando todos os cartões de memória estão preenchidos.

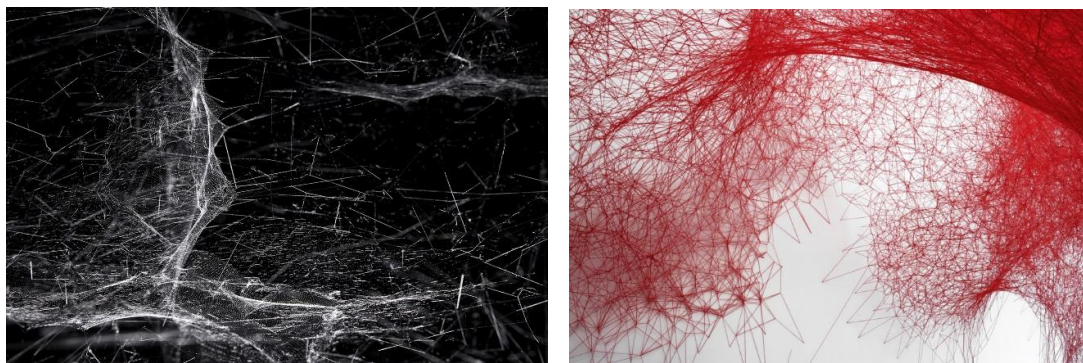


Figuras 82, 83, 84 e 85 – Frames de planos captados.

Ao visionarmos o material bruto da diária, nos surpreendemos com a diversidade de texturas, cores e imagens captadas. O movimento da água e as distorções ópticas renderam uma sucessão de planos vivos e contrastantes. O tempo parece transcorrer em outro ritmo ao fluir entre algas, plantas, feixes luminosos e líquidos.

2.4.3. Janeiro de 2020

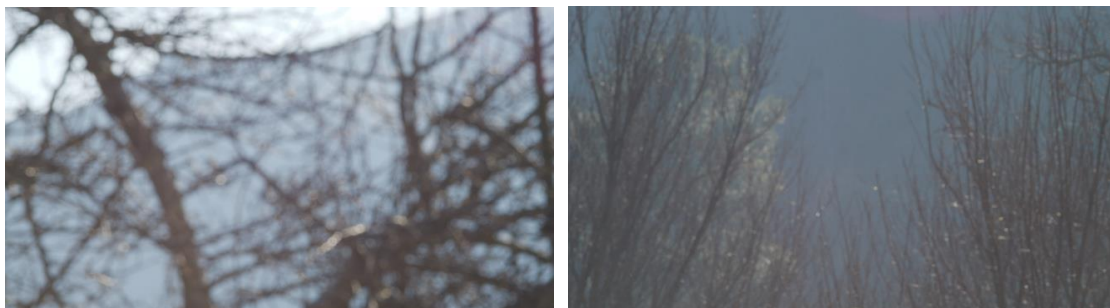
Investigo a estética de inverno que nos cerca. Encontro nos galhos secos e retorcidos das árvores, paralelos com as teias e emaranhados de linhas das obras de Tomás Saraceno e Chiharu Shiota.



Figuras 86 e 87 – *Hybrid Webs* (2014) de Tomás Saraceno (à esquerda) e instalação de Chiharu Shiota (à direita).

Diária 11

Aproveitamos a estética de inverno para captar planos de natureza em que prevalecem os galhos retorcidos e sem folhas, plantas secas e uma luz amena. Vamos para o set com essa intenção, prontos para explorar o que encontrarmos.



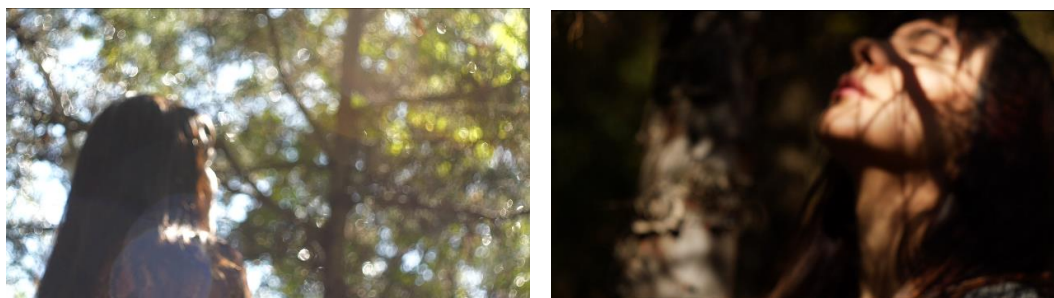
Figuras 88 e 89 – Frames de planos captados.

Nota sobre realizar um filme vivo: tal qual ocorre aos movimentos do corpo, as imagens não surgem do nosso ímpeto de captá-las; resultam das vivências apreendidas no “intenso agora”, da forma como mergulhamos nas atmosferas que nos cercam. A cada diária trabalhamos com menos cronogramas, decupagens ou ordens do dia. A captação é um momento vivo de experiência presente. Uma oportunidade de agir e reagir de forma orgânica e livre.

* * *

Diária 12

Captamos a personagem imersa na natureza em planos mais contemplativos. Me mantenho imóvel entre as árvores, deitado no chão, respiro com o corpo inteiro e sinto cada elemento ao meu redor. Dedicamos essa diária apenas a personagem e deixamos as ideias surgirem uma a uma. Há contraste entre estas ações e o que vínhamos fazendo nas últimas rodagens, focados em muitos movimentos, performances e coreografias. Esta variação de ritmo e intensidade é importante para criarmos pausas e alternâncias. O figurino castanho e com nuances se camufla em meio à terra e ao bosque escuro, em um jogo de luzes e cores que contribui para fazer da personagem parte do ambiente onde está inserida. Nos utilizamos de galhos para criar sombras sobre o meu rosto, tornando pele e natureza uma coisa só.



Figuras 90 e 91 – Frames de planos captados.

Visionamos as imagens captadas nas últimas três diárias. Encerrada esta etapa, começamos a fazer uma pré-seleção de todas as diárias gravadas até o momento, deletando takes e planos que não serão aproveitados. O trabalho se estende por vários dias.

* * *

Leituras encorajadoras – parte V

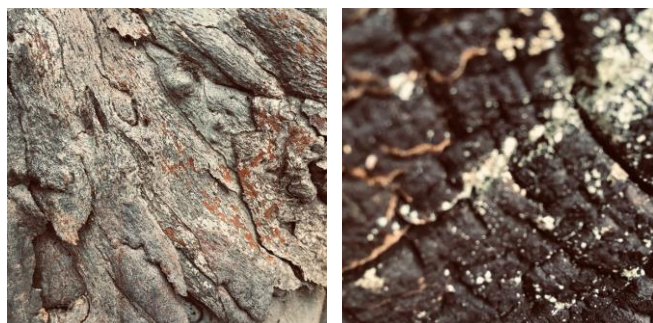
“O principal, o essencial é a cine-sensação do mundo.” (VERTOV, 2018, p. 205)

“Cine-olho: possibilidade de tornar visível o invisível, de iluminar a escuridão, de desmascarar o que está mascarado, de transformar o que é encenado em não encenado, de fazer da mentira verdade.” (VERTOV, 2018, p. 212)

* * *

“Ver é fixar... contemplar.” (BRAKHAGE, 2018, p. 273)

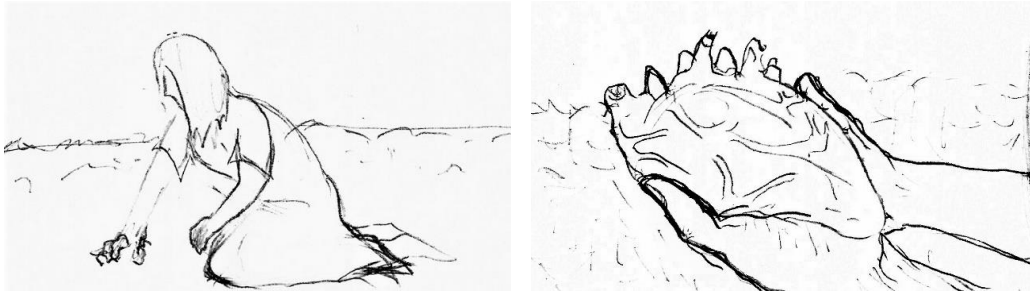
Notas sobre a realização: tomo como prática fazer pesquisas na natureza. Excursões de destino incerto para fotografar e observar imagens possíveis. Repito essa dinâmica algumas vezes, afim de encontrar temas e propostas que Leonard e eu possamos captar juntos. Ando pela floresta e fotografo troncos e galhos secos, me atento as texturas e nuances. Seleciono algumas imagens para dividir com Leonard em um segundo momento.



Figuras 92 e 93 - Fotografias feitas em uma saída de campo apenas para observação e pesquisa.

* * *

Decido incorporar ao filme uma cena em que a personagem cava a terra até encontrar um coração vermelho. Crio algumas pequenas ações, em que ela anda com o coração entre os dedos, outra em que o aproxima do peito ou apenas o observa de longe. Discutimos a literalidade das ações e decido experimentar este caminho, mesmo sem saber se os planos serão utilizados ou se encaixarão na dinâmica geral do filme.

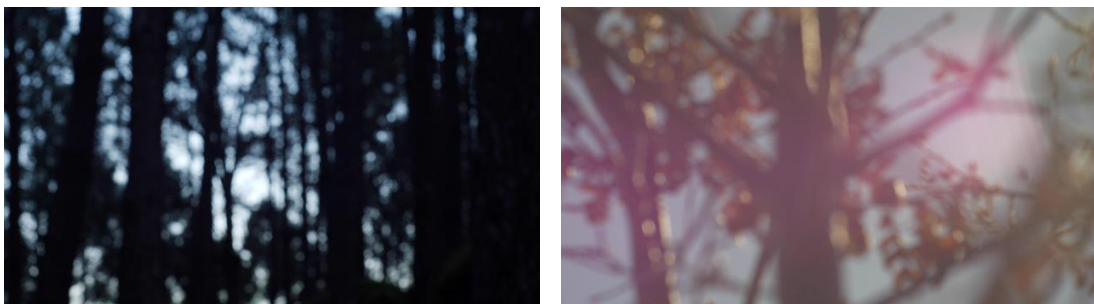


Figuras 94 e 95 – Exemplos de storyboards para guiar as ações.

Entro em contato com Lena Muniz, artista plástica brasileira que produz corações anatômicos de cerâmica. Me interessei pelo processo de moldar, secar, queimar e esmaltar os corações e sua relação com a água, terra, ar e fogo: “a cerâmica existe desde que se mete a mão na argila molhada, água e terra, e quando seca, ar, quando queima, fogo. Minha vontade de fazer corações vermelhos, bordados em cerâmica vem de imaginar corações fumegantes. De pensar na necessidade da emoção para ativar certas qualidades urgentes. (...) Depois de pronto ele preserva essa qualidade tátil. É pra se pegar na mão e sentir com o corpo: meu coração na minha mão”²⁹. Encomendo um coração vermelho e espero recebê-lo até julho.

2.4.4. Fevereiro de 2020

Ao investigar o texto poético e a jornada traçada pela personagem, visualizo o último plano do filme: um plano aberto, com horizonte, predominância de céu e o sol a nascer atrás da montanha. Vejo a personagem imóvel, imersa na natureza. Como desconhecemos um local com todas essas características, voltamos a visitar locações na Serra da Estrela, mas não encontramos nada. Gravamos alguns poucos planos de natureza pelo caminho.



Figuras 96 e 97 – Frames de planos captados.

Levamos adiante a ideia de criar um espaço visualmente indefinido em que a personagem se mantenha isolada de qualquer contexto externo. Optamos por criar uma blackbox onde a personagem poderá interagir com luzes coloridas e espelhos posicionados no chão. A intenção

²⁹ Entrevista disponível em: <<https://lenadiz.wixsite.com/lenamuniz/coracoes>>.

é trabalhar com uma distância focal adequada para que as luzes fiquem fora de foco, realçando a subjetividade da personagem e extinguindo qualquer indício de materialidade do ambiente.

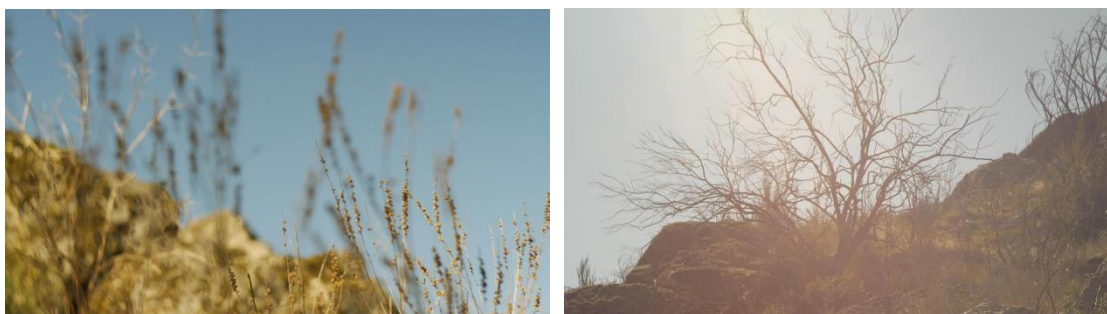
* * *

Mesmo com o reduzido número de rodagens com a personagem ao longo do inverno, sigo as práticas corporais diariamente. Alongo, danço e respiro, mantendo o processo de intimidade e escuta do corpo. Faço expedições na natureza e tento persistir na pele da personagem.

* * *

Diária 13

Aproveitamos a atmosfera invernal para rodar mais uma diária imersos na natureza. Como dois exploradores, adentramos o espaço observando tudo ao redor, sem nenhum planejamento prévio. Escolhemos uma área com predominância de montanhas, terreno arenoso, pequenas plantas, arbustos e troncos de árvores secas (queimadas pelo fogo dos verões anteriores). Filmamos pedras, sombras e texturas, estudamos os recortes da montanha contra o céu. O vento movimentava os galhos secos das árvores mortas. A luz de final de inverno cria nuances douradas. Leonard e eu alternamos a operação de câmera.



Figuras 98 e 99 – Frames de planos captados.

* * *

Planejamos rodar uma diária de captação de natureza mais experimental, com a interferência de espelhos e fumo. Dois dias antes de rodar, sugiro que em um dos turnos gravemos planos completamente improvisados da personagem, sem nenhum direcionamento prévio ou interferência durante o processo.

Diária 14

Dividimos a diária em duas partes: uma dedicada a captar planos de natureza e outra a planos improvisados da personagem.

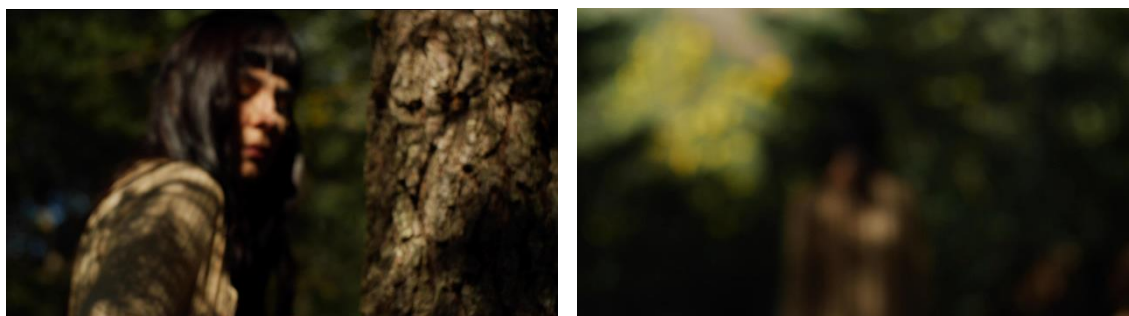
Parte I: Leonard e eu improvisamos durante um período de duas horas, em que a personagem interage livremente com o espaço e a câmera segue seu fluxo. Ando de pés descalços pela floresta, alongo e faço exercícios de respiração. É fácil liberar as articulações, abrir espaços e expandir. A

imersão na natureza é total e me desvinculo completamente da existência da câmera. Abolimos as palavras “ação” e “corta” e passamos a filmar de forma contínua e sem nenhuma interferência ou direcionamento das ações. A princípio parece não resultar, mas depois de um tempo criamos uma intimidade e os movimentos fluem. Filmamos vários planos sequência com ações completas. Sustento a personagem cada vez por mais tempo. Em dado momento, me dispo de todo figurino e, aproveitando o alto contraste entre luzes e sombras da floresta, gravamos planos do meu corpo nu em diferentes enquadramentos e ações. Deito no chão e me sinto parte, pressiono a terra contra a pele, me movo feito bicho. Não há mais fronteiras ou camadas que me dissociem da própria natureza. As margens se dissolvem por completo.



Figuras 100 e 101 – Planos captados: corpo nu de encontro a terra (à direita) e personagem imersa na paisagem (à esquerda).

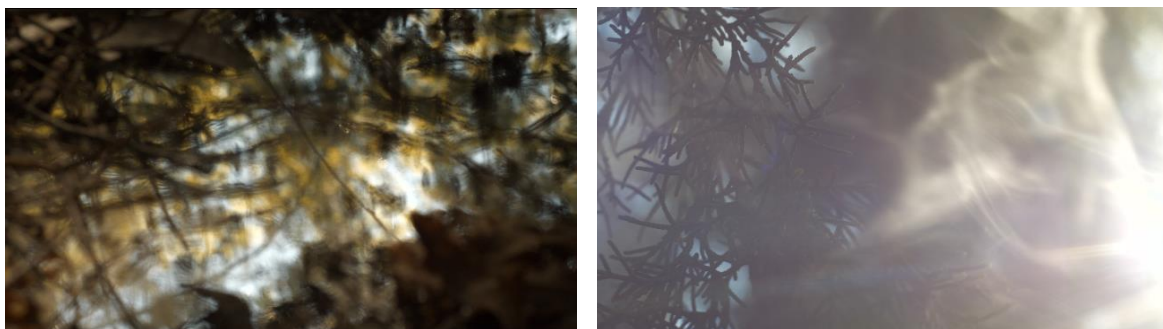
Durante a sequência de planos da personagem, acoplamos um adaptador entre a câmera e as lentes, que não só abriu o enquadramento, como resultou em uma mudança na profundidade de campo. A diminuição da profundidade, aliada ao uso do fora de foco, alterou a perspectiva do espaço e nos permitiu reforçar o estado de imersão da personagem, que parece plasticamente parte da floresta.



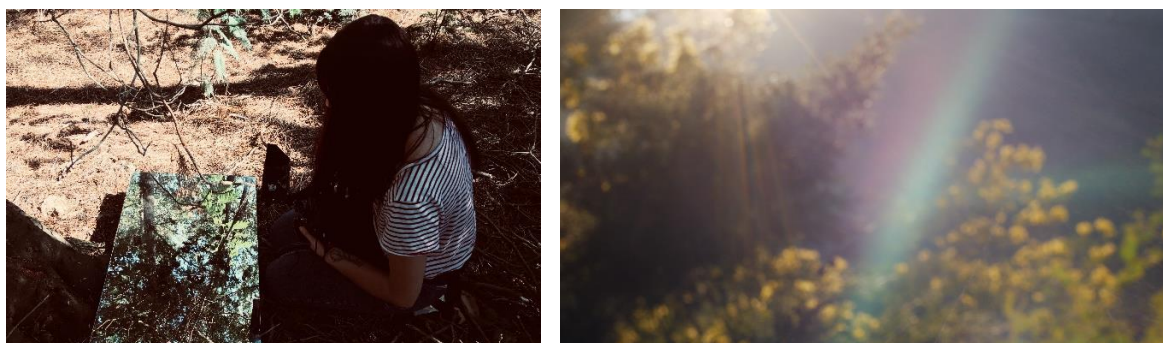
Figuras 102 e 103 – Frames de planos captados.

Parte II: Captamos planos de copas de árvores e plantas envoltas por fumo. O fumo é produzido por um pequeno difusor de vapor, suficiente para incorporar textura e movimento as imagens. Assim, vimos o espaço se diluir e dar lugar as sensações. Também utilizamos um espelho de 50x70cm sobre o chão, encoberto por folhas, para distorcer completamente o espaço e aproximar céu e terra. Gravamos diversos planos, em alguns o reflexo da personagem

é revelado em partes do espelho, sua sombra atravessa rapidamente o plano ou o sol surge entre os galhos; em outros, enquanto Leonard opera a câmera, movo a terra e as folhas sobre o espelho, criando movimentos e descobrindo novas formas. No final da diária, enquanto o sol se põe, capto uma copa de árvore com um feixe de luz atravessando-a (o fechamento do diafragma entre f8 e f16, revela efeitos e aberrações cromáticas inesperadas). Antes de encerrarmos o dia, recolhemos 5 sacos folhas secas que serão utilizadas em uma diária interna.



Figuras 104 e 105 – Frames de planos captados com o espelho (à esquerda) e com a presença de fumo (à direita).



Figuras 106 e 107 – Bastidores de gravação com o espelho e frame do plano captado com diafragma fechado entre f8 e f16.

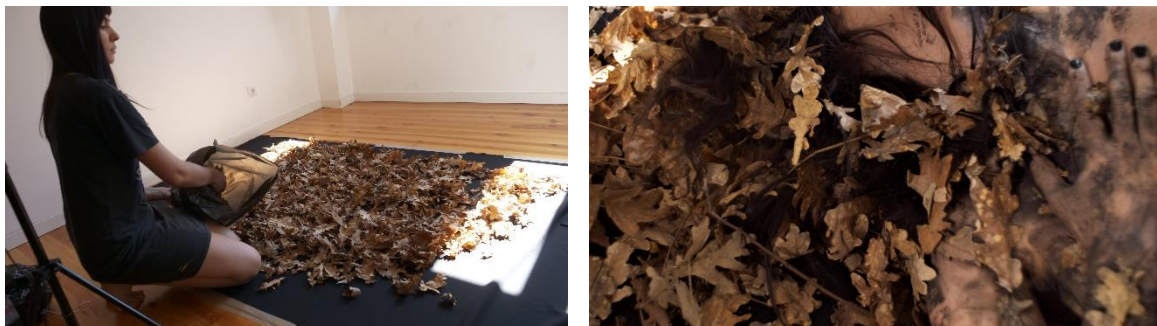
* * *

Visionamento das imagens: constatamos que o fumo se move muito rapidamente, mesmo quando gravamos em 60fps, o que nos leva a descartar a maior parte dos takes. Os planos de improviso da personagem e os experimentais com o espelho nos agradam imensamente. Passo dias com a experiência percorrendo meu corpo. Há potência na completa improvisação e o filme segue cada vez mais por este caminho.

Diária 15

O visionamento dos planos nus da personagem na floresta nos guia na criação de uma rodagem interna que consiste em planos de pormenor da personagem com sua pele impregnada de argila negra. Em uma sala vazia, estendemos um tecido preto de 2x3m sobre o chão e o cobrimos com folhas secas de árvores. A luz natural proveniente de duas janelas nos propicia uma iluminação dura e contrastante. Utilizamos ainda um painel de LED para

criar profundidade e dar contorno a personagem. Cubro o corpo inteiro de argila e deito sobre as folhas secas. Me movimento até o corpo estar coberto de folhas. Testamos a argila em diferentes texturas sobre a pele, até chegarmos a um resultado interessante. Tenho dificuldade de gravar em ambiente interno, distanciada da natureza e de sua sinergia. Tudo parece muito planejado e pouco natural. Decido não repetir a experiência.



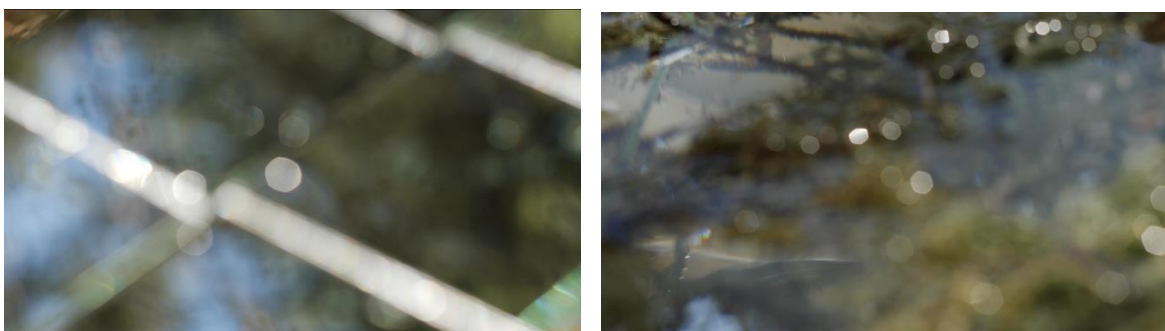
Figuras 108 e 109 – Fotografia de bastidores e frame de plano captado.

2.5. Da raiz eu sinto a força do talho

2.5.1. Março de 2020

Diária 16

Em mais uma diária experimental, testamos imergir pedaços de espelhos em uma bacia coberta de água. Inserimos elementos como pedaços de plantas e algas, mas não alcançamos o resultado pretendido. O efeito das bordas dos espelhos cria figuras geométricas. Linhas retas não nos interessam.



Figuras 110 e 111 – Fotografias do experimento com água, plantas e espelhos.

* * *

Pré-produzimos uma diária noturna em que a personagem possa interagir com labaredas e faíscas. Definimos alguns planos que gostaríamos de captar e acertamos questões de produção: local de rodagem, tempo de queima das velas sparkles, materiais extras necessários

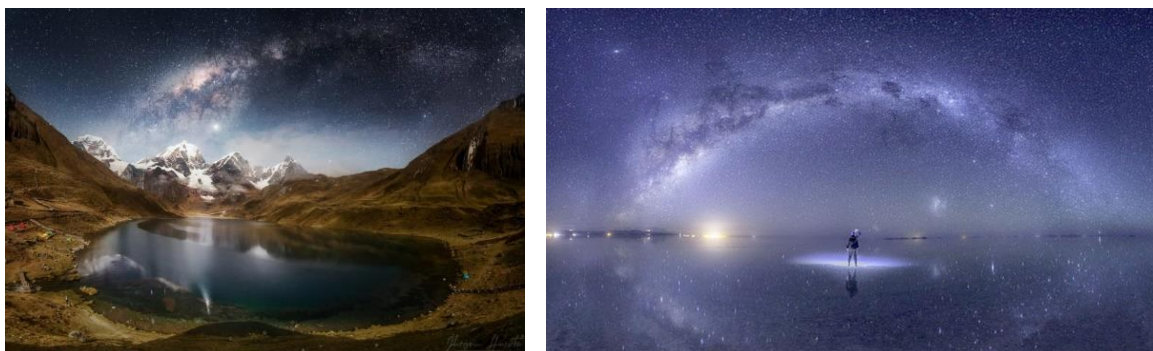
(manta antichamas, isqueiro, repelente de insetos, lanternas, etc). Por segurança e facilidade de produção, decidimos rodar a diária no Parque da Floresta, locação já conhecida.

* * *

Há dois dias de rodarmos a diária noturna, a situação do COVID-19 piora, o estado de emergência é decretado com confinamento obrigatório. Todas as nossas atividades são interrompidas por tempo indeterminado. Resolvemos nos afastar do projeto para repensarmos como e em que condições poderemos continuar a produzi-lo.

2.5.2. Abril de 2020

Começamos a pesquisar as especificidades técnicas necessárias para captarmos o céu noturno estrelado. Trata-se de uma possibilidade de integrarmos universos e expandirmos ainda mais a subjetividade da personagem e nossas opções estéticas, além do céu criar um contraponto, mesmo que passageiro, com todos os planos enraizados na terra. Realizamos um curso online de introdução a astrofotografia com o fotógrafo peruano Jheison Huerta. Estudamos a viabilidade técnica e de produção de alguns planos, além de buscarmos por um local na Serra da Estrela com boa visibilidade e pouca incidência de luz. O curso de Huerta, para além dos ensinamentos técnicos, nos inspira e instiga esteticamente.



Figuras 112 e 113 - Fotografias de Jheison Huerta (sem identificação).

* * *

A quarentena nos obriga a reinvenção. Ao longo do mês readequamos a produção de acordo com as possibilidades do contexto pandêmico. Todas as rodagens fora da zona de Covilhã/Serra da Estrela são canceladas (nomeadamente o bosque de Pitões das Júnias e Minas de Aire). Assim, planejamos visitar a Serra da Estrela, em busca de locações que substituam as anteriores. Também estudamos como readequar a blackbox para um espaço dentro da nossa moradia.

Leituras encorajadoras – parte VI

“Se o cinema se destina a ocupar seu lugar entre as formas artísticas plenamente desenvolvidas, deve deixar de meramente registrar realidades que não devem nada de sua existência ao instrumento fílmico. Pelo contrário, deve criar uma experiência total, oriunda da própria natureza do instrumento a ponto de ser inseparável de seus próprios recursos. Deve renunciar às disciplinas narrativas que emprestou da literatura e sua tímida imitação da lógica causal dos enredos narrativos, uma forma que floresceu como celebração do conceito terreno e paulatino de tempo, espaço e relação que foi parte do materialismo primitivo do século XIX. Pelo contrário, deve desenvolver o vocabulário de imagens fílmicas e amadurecer a sintaxe de técnicas fílmicas que as relaciona. Deve determinar as disciplinas inerentes ao meio, descobrir seus próprios modos estruturais, explorar os novos campos e dimensões acessíveis a ele e assim enriquecer artisticamente nossa cultura (...).” (DEREN, 2012, p. 149)

* * *

Volto a investigar o corpo feminino e sua interação com a natureza. Meu apanhado de referências passou, ao longo do projeto, a incorporar cada vez mais a presença feminina. Descubro novas fotografias, das quais destaco Deborah Sheedy. Me intriga a forma como ela capta corpos em pleno movimento e as atmosferas que constrói.



Figuras 114 e 115 – Fotografias de Deborah Sheedy (sem identificação).

Diária 17

Saio para andar na floresta em uma tentativa de me manter conectada ao filme e a personagem sem nome. Levo a câmera fotográfica e faço vários registros. Embora já estejamos na primavera, as folhas ainda insistem em cair das árvores. Recolho folhas de todos os tamanhos, cores e formatos, observo suas veias e as linhas que pulsam nas minhas próprias mãos. Finalmente encontro algo para filmar. Volto para casa com um saco cheio de folhas, as veias pulsam e há trabalho pela frente. Mostro as fotografias para Leonard e decidimos gravar

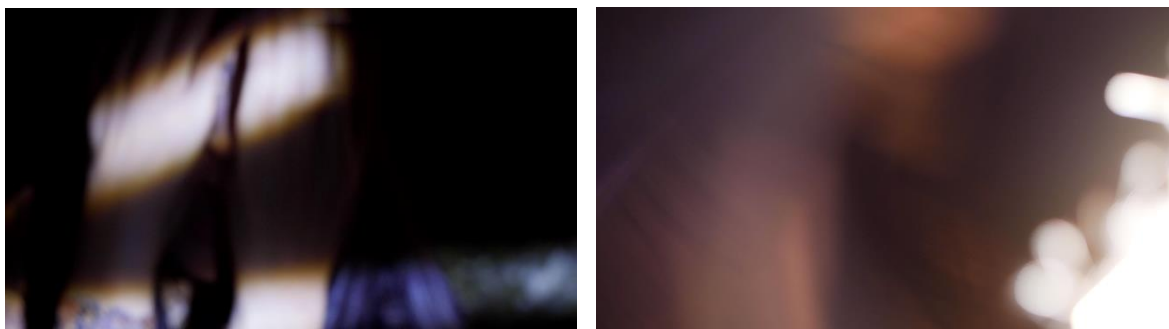
alguns planos macro. Filmamos com a lente invertida, captando as imagens através do elemento ótico traseiro da lente ao invés do frontal. Assim, diminuimos radicalmente a distância focal e a profundidade de campo, alcançando efeitos sensoriais/táteis.



Figuras 116 e 117 – Fotografia feita em passeio de observação e frame de plano captado com elemento traseiro da lente.

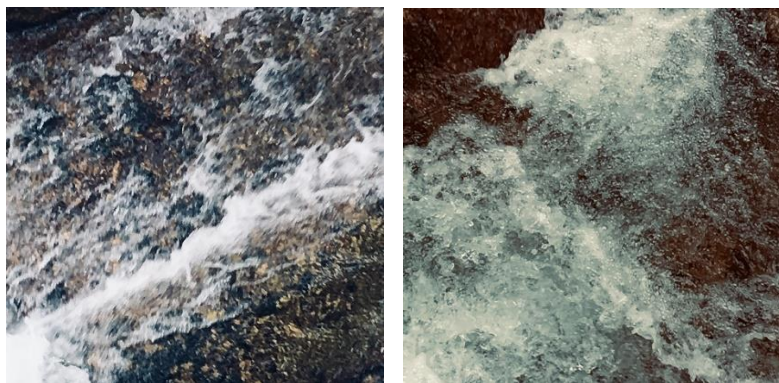
Diária 18

No final de abril gravamos uma pequena diária noturna em uma rua peatonal no centro histórico de Covilhã, em frente a nossa moradia. Usamos o muro alto e irregular de pedra que cerca a rua para criar a sensação de uma gruta. Rodamos com a personagem parcialmente iluminada por feixes de luz (provenientes de uma lanterna e de velas sparkles) e utilizamos uma velocidade de obturação drasticamente baixa, transformando todos os movimentos em borrões. As luzes quentes das sparkles acendem as imagens e o feixe da lanterna direciona a luz para pontos específicos, fragmentando-a. O efeito é o esperado: decompomos todas as formas e o próprio corpo da personagem, alterando totalmente a perspectiva do espaço. O corpo passa agora a existir entre luz e sombra. Por gravarmos a poucos passos da nossa casa, durante a noite e em uma rua deserta, não sentimos diferença em relação as rodagens que antecederam a pandemia. Tomamos todas as precauções possíveis: utilizamos máscara, não tocamos em nada, desinfetamos as mãos a cada novo take e não levamos mochilas ou equipamentos extras.



Figuras 118 e 119 – Frames de planos captados.

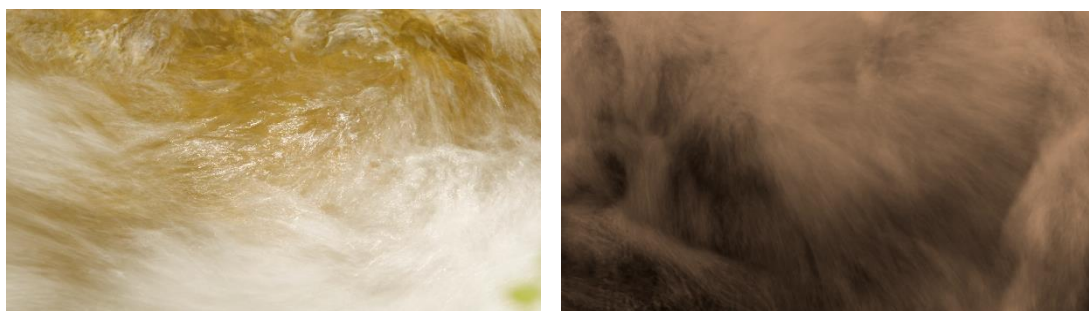
Aproveito uma ida ao supermercado para passar pelo Parque da Goldra, em Covilhã. Observo a natureza e a primavera irradia por todos os lados. Desce muita água da serra e há um fluxo contínuo que corta o parque. Fotografo os fluxos de água. Mostro o resultado ao Leonard e combinamos que ele irá captar alguns planos da água em movimento, intercalando diferentes velocidades de obturação para alcançarmos resultados diversos. Por segurança ele irá rodar sozinho, apenas com a câmera e em um horário com poucos transeuntes.



Figuras 120 e 121 – Fotografias exploratórias da água em movimento.

2.5.3. Maio de 2020

Leonard capta diversos planos de fluxos de água no Parque da Goldra. A água flui com menos intensidade e ele explora as baixas velocidades de obturação para dar dinamismo as imagens. Quando revisamos os planos há um pulsar contínuo da água em alguns momentos, redemoinhos em outros e os planos captados com uma velocidade de obturação baixíssima parecem um stop motion. O resultado é super plástico.



Figuras 122 e 123 – Frames de planos captados.

* * *

Em uma reunião, Leonard e eu decidimos quais diárias e planos são essenciais para o projeto. Priorizamos rodar o último plano do filme (no amanhecer, com horizonte aberto e a personagem imersa na natureza), pelo menos uma diária noturna e a cena em que a personagem interage com o coração vermelho. Se possível, ainda gostaríamos de ter a

personagem andando na serra, envolta em um bioma arenoso e pouco fértil, captar atmosferas de verão e planos em um bosque fechado, com pouco espaçamento entre as árvores.

* * *

Pré-produzimos uma diária noturna no parque da floresta, em que serão captados planos de natureza e da própria personagem iluminados por um painel de LED. Adaptamos nosso equipamento e material de produção para rodar à noite e elaboramos uma lista de sugestões de imagens que gostaríamos de captar. Trabalharemos sem decupagem.

* * *

Leituras encorajadoras – parte VII

“Da iluminação. Coisas tornadas mais visíveis, não por causa de mais luz, mas pelo ângulo novo sob o qual eu olho para elas.” (BRESSION, 2005, p. 44)

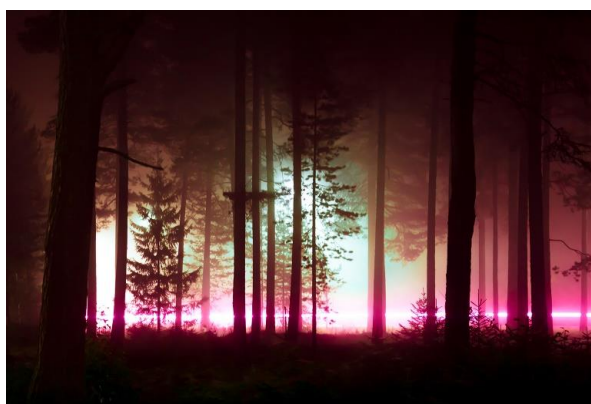
“Faça aparecer o que sem você não seria talvez jamais visto.” (BRESSION, 2005, p.66)

“Não mostrar todos os lados das coisas. Margem de indefinição.” (BRESSION, 2005, p. 82)

“Filmar é ir a um encontro. Nada no inesperado que não seja secretamente esperado por você.” (BRESSION, 2005, p. 82)

* * *

Em busca de novas referências, descobro Maria Lax, uma fotógrafa finlandesa conhecida pelo uso de cores vibrantes e técnicas experimentais para captação de imagens noturnas.



Figuras 124 e 125 – Fotografias noturnas de Maria Lax (sem identificação).

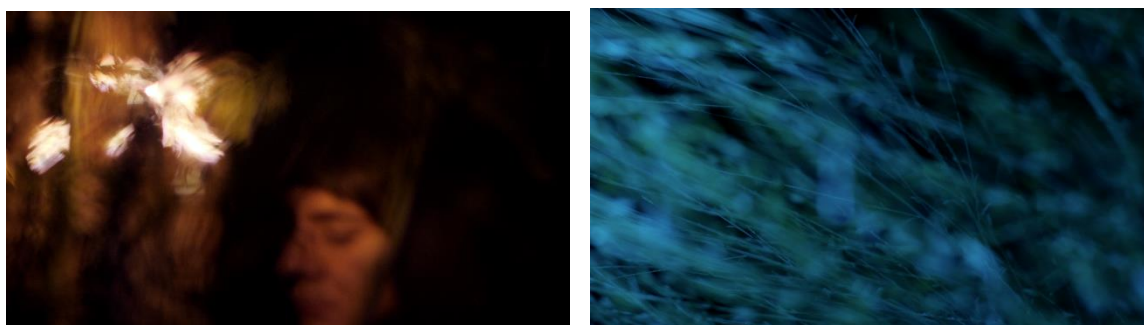
* * *

Retomamos aos poucos as rodagens, optando por começar por diárias noturnas, em sítios distantes e com pouca interação da personagem. As semanas de distanciamento me afligem. Ao mesmo tempo em que desejo manter o fluxo de gravações, desconheço como o isolamento e a pandemia influenciarão nossos processos, atravessarão nossos corpos e chegarão ao filme.

* * *

Diária 19

Em termos práticos tomamos todas as precauções possíveis: deslocamos o início da rodagem para às 23h, gravamos no meio da floresta, com o mínimo de material; visto o figurino antes de sair da base e não faço nenhuma troca extra. Ao chegarmos na locação, desinfetamos todo o equipamento antes de iniciarmos a diária. Este protocolo extra nos tira um pouco da naturalidade, ficamos mais atentos a todas as questões e distanciados do nosso habitual estado de imersão. Levamos quase uma hora para trabalhar com naturalidade. Protegida pelo céu estrelado e no coração da floresta que tanto conheço, consigo voltar a personagem. Gravamos poucos planos em que interajo com a luz das velas sparkles e, em certo momento, em plena escuridão, fecho os olhos e me permito retrair e expandir. O plano é forte, a sensação completamente verdadeira. Meu corpo parece se desestruturar e estruturar sob sensações diversas. Revezamos a gravação de planos de natureza com outros da personagem, iluminando-os com um pequeno painel de LED (acrescido de uma gelatina azul) e com as velas sparkles. A luz azul instaura uma atmosfera misteriosa e isola fragmentos de natureza. Também aproveitamos a iluminação do próprio parque para captar planos de troncos e galhos sob uma luz quente. Depois de tantas diárias diurnas, nos instiga explorar novas perspectivas: tudo muda na floresta e as luzes criam formas e sensações inesperadas. Antes do amanhecer realizamos um teste de fotografia de longa exposição (30 segundos cada) do céu estrelado com referência de algumas árvores do bosque.



Figuras 126 e 127 – Frames de planos captados.

Diária 20

Retornamos a floresta para captar o céu estrelado e planos de pormenor da natureza. Após a montagem dos equipamentos, Leonard e eu escolhemos um enquadramento que contemple

o céu junto a uma porção de árvores. Posicionamos o tripé e batemos uma única fotografia em longa exposição para nos certificarmos; preparamos a câmera para uma sequência de 175 imagens de 30 segundos de exposição cada, que levará 2h e 15 minutos para ser captada, incluído o tempo de processamento da câmera entre cada fotografia. Entre alguns fotogramas, iluminamos rapidamente as árvores com o painel de LED com gelatina azul. Dado este tempo, repetimos o processo com um enquadramento que contempla apenas o céu estrelado. Durante as mais de 4 horas de espera, nos dedicamos a observar a natureza e a anotar os planos que iremos captar a seguir. Assim que a câmera termina de processar as imagens, a liberamos do tripé e passamos a filmar a natureza com o mesmo painel de LED da diária anterior. Trata-se de mais um exercício do olhar: a atmosfera noturna transforma todas as formas e nos reinterpreta a natureza, as luzes artificiais deformam as imagens e a gelatina azul cria um tom frio e misterioso, revelando outras possibilidades acerca de elementos já captados.



Figuras 128 e 129 – Frames de planos captados.

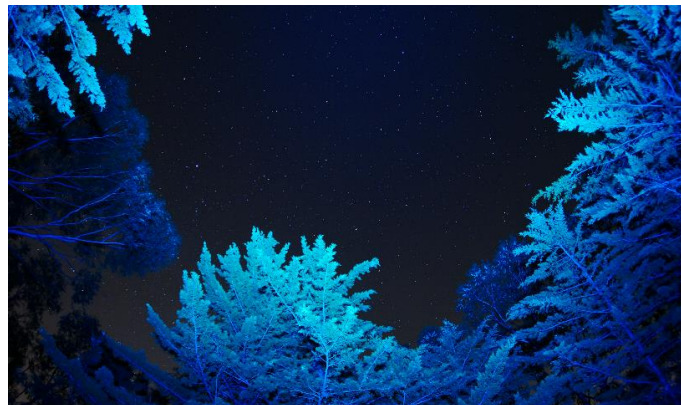


Figura 130 – Fotografia do céu estrelado com referência da floresta.

* * *

Visionamos os planos captados nas duas diárias noturnas. Os planos de pormenor da natureza são misteriosos e contrastantes: vão do azul frio ao vermelho superaquecido pelos spots de luzes amarelas do parque. Meu corpo se funde a escuridão e a pele é tingida por cores não naturais. Quanto aos planos do céu estrelado, percebemos que o movimento de rotação da Terra prejudicou a captação, dando-nos a sensação de que as estrelas se movem rapidamente, como se estivéssemos diante de uma time-lapse. Para corrigir o problema

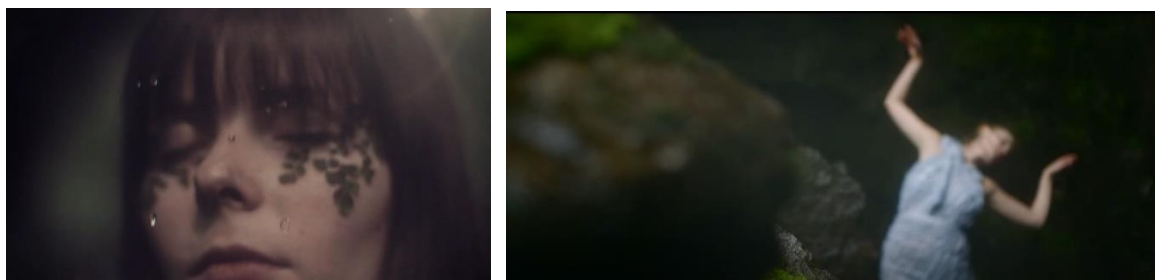
precisaríamos de material específico para astrofotografia, capaz de compensar o movimento de rotação da Terra. Como se trata de um experimento extra, preferimos suspender as captações do céu estrelado.

2.6. Eu troco de pele, aceito o que vem

2.6.1. Junho de 2020

“Torcer o próprio braço. Os filmes da corda tensa. Não há monotonia. Há a mulher parada a olhar para a frente, à espera da voz que lhe pede que avance.” (VILLAVERDE, 2019, p. 15)

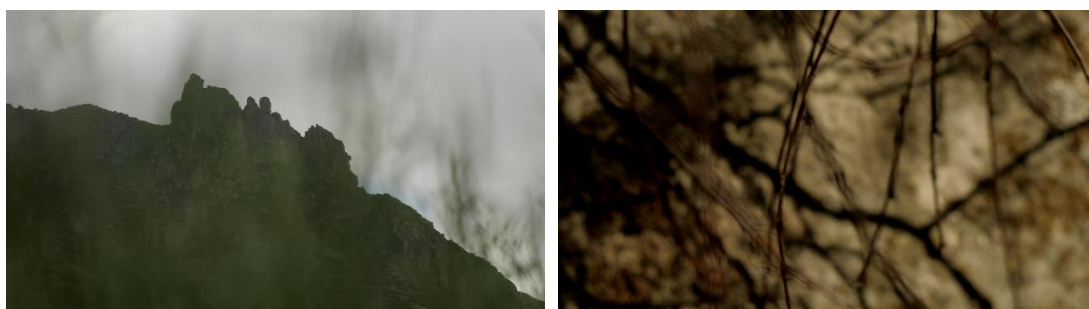
Visiono alguns videoclipes com estéticas que dialogam com o projeto e divido dois deles com Leonard: *Schmetterling* (2013) de Helgi Jóhannsson e *Rembihnútur* (2012) de Antônio Ternura, Ieve Holthausen, Sérgio Guidoux e Tuane Eggers.



Figuras 131 e 132 – Frames dos videoclipes *Rembihnútur* (à esquerda) e *Schmetterling* (à direita).

Diária 21

Regressamos a Serra da Estrela em busca de duas locações: uma para a último plano do filme e outra para a cena em que a personagem interage com o coração vermelho de porcelana. Ao fazermos a trilha do Covão d'Ametade constatamos que, embora o espaço seja amplo e com horizonte como pretendido, o caminho íngreme e de difícil acesso nos inviabiliza em termos de produção. Aproveitamos para captar diversos planos de natureza: do coração da Serra da Estrela filmo montanhas e recortes de picos pedregosos contra o céu.



Figuras 133 e 134 - Frames de planos captados.

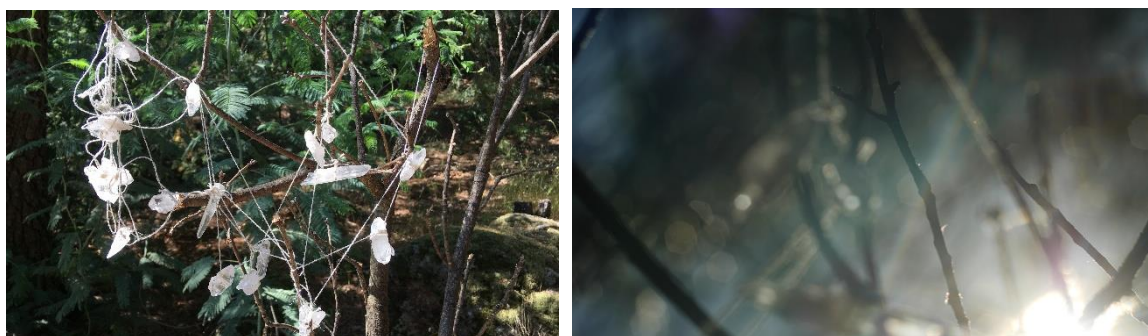
Ao andarmos pela Serra sem um destino específico, encontramos uma planície florida, com bastante horizonte, adequada para o último plano do filme. Respiro aliviada. Seguimos em busca de uma locação para a cena do coração.

* * *

Pré-produção: para uma diária experimental, produzo uma espécie de teia, confeccionada com barbante de algodão e pontas de cristais. Depois de pronto, o barbante é transpassado entre ramos de um galho seco, criando uma espécie de teia tridimensional.

Diária 22

Diária experimental com interferência de elementos de arte: mais uma vez gravamos alguns planos de natureza com o espelho e o filtro de vidro (colocado entre a objetiva e os objetos a serem captados). Experimentamos o espelho em posição vertical, captando imagens que transitam de sua superfície direto para a natureza propriamente dita. Também levamos para o set a teia de cristais e filmamos diversos takes: em alguns os cristais são distinguíveis e se misturam a paisagem, em outros, transformam-se em elementos semitransparentes que interferem no espaço natural sem que se vislumbre com clareza o teor do que é captado. O caráter tridimensional da teia nos permite inúmeras experiências plásticas.



Figuras 135 e 136 – Fotografia da teia e frame de plano captado.

Resgato um pedaço de tronco de árvore utilizado em outras rodagens e gravamos planos de pormenor de seus relevos e reentrâncias.



Figuras 137 e 138 – Fotografia do tronco utilizado na rodagem e frame de plano captado.

Cinquenta mil mortos no Brasil e não tenho vontade de dançar na floresta. Cinquenta mil mortos e eu não lembro direito porque faço esse filme. Tentei protegê-lo, esperar a onda passar. Mas, queira eu ou não, ele foi também atravessado. As semanas passam e precisamos prosseguir com as diárias que envolvem a personagem. Me embrulha as entranhas a ideia de cavar até desenterrar um coração.

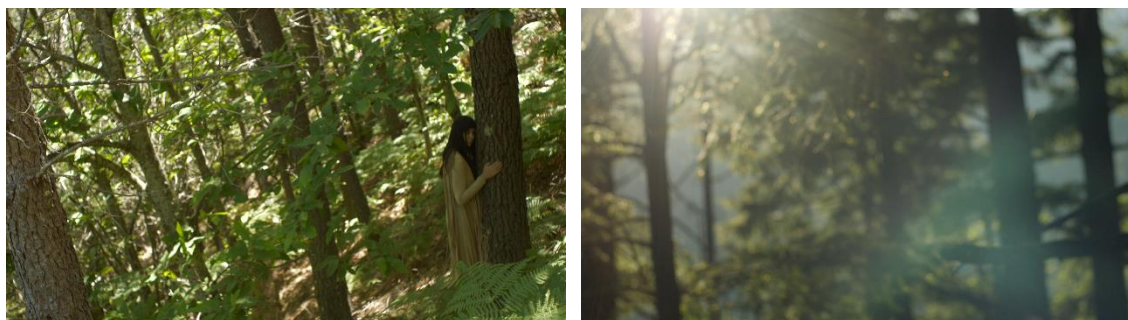
* * *

Pré-produção: resolvemos abolir os planos em que a personagem desenterra o coração e cortar parte da sequência de ações. Andamos em busca de uma locação neutra, com pouca predominância de plantas e flores, para que os elementos não destoem ou se sobreponham a presença do objeto. Concordamos que a melhor opção é gravar em uma pequena serra ao pé de Covilhã (locação utilizada anteriormente).

* * *

Diária 23

Adentramos matas mais densas, à procura de um espaço fechado e verde que não explicita a atmosfera de verão. Em meio as árvores estamos abrigados do sol intenso e a luz nos chega mais difusa. A personagem sem nome reaparece imóvel entre a vegetação. Em planos gerais, captamos o equilíbrio que se instaura entre a personagem e a natureza ao redor. Para além do calor, imensas nuvens de mosquitos e revoadas de borboletas interferem ao longo da rodagem.



Figuras 139 e 140 - Frames de planos captados.

Nota sobre habitar o corpo da personagem: desde a incidência da pandemia eu ainda não havia rodado nenhum plano diurno, em ambiente natural e em estado contemplativo. Senti na pele a dificuldade de regressar ao estado de imersão/contemplação necessários. O corpo da personagem se sustenta em três ações principais: mover, respirar e tocar. Das três, duas foram imensamente postas em choque nos últimos meses. O vírus adentra nossas vias respiratórias, mãos devem ser lavadas e esterilizadas e o toque se tornou um ato restrito. De alguma forma, meu corpo processa todas essas informações ao longo da rodagem. Ao invés de respirar fundo, sinto o coração bater forte. Tenho palpitações constantes e as mãos tremem. Demoro a me

concentrar e minha dinâmica com Leonard não flui com a naturalidade que estamos acostumados. Ao visionarmos os planos, o desconforto é evidente em alguns takes. Paro tudo e observo com mais atenção. Admito as vulnerabilidades que nos atravessam. Sinto dor e perda.

Acolho os desconfortos e permito ao meu corpo digerir o que se passa. As mudanças de rota, cortes de diárias e locações, a primavera vista pela janela e a necessidade de filmar durante o verão. Aceito o cheiro de álcool, as mãos secas, os atrasos e caminhos possíveis. A pandemia me atravessa e chega ao filme. Chega ao filme e me atravessa. Somos organismos intercambiáveis e de alguma forma ainda estamos vivos e teremos de seguir respirando.

* * *

Leituras encorajadoras – parte VIII

“Cave onde você está. Não deslize para outros lugares. Dupla, tripla camada das coisas.” (BRESSION, 2005, p. 30)

“Não corra atrás da poesia. Ela penetra sozinha pelas articulações.” (BRESSION, 2005, p. 34)

* * *

Retomo com mais afinco os alongamentos e exercícios de respiração. Passo a fazer novas dinâmicas de escuta do corpo. Paro de ler notícias e me desconecto do mundo externo. Preciso deixar a personagem respirar, liberar o espaço entre as articulações, dilatar. Repito como um mantra: o caminho é *do corpo para dentro*.

Prossigo com a leitura de *A dança* e percebo que a escolha por movimentos circulares e orgânicos – com performances com muitos giros e caminhos percorridos sem linhas retas –, feita naturalmente logo no início do processo de criação corporal da personagem, ressoa nos conceitos desenvolvidos por Klauss Vianna:

“A razão impõe a reta como caminho mais curto entre dois pontos, mas nos esquecemos de que ela é tensa e dificilmente será harmônica, no caso da musculatura humana. Quando o homem escolhe os movimentos retilíneos e conduz seus músculos a um objetivo predeterminado, anula a intuição, sobrepõe a racionalidade ao instinto. Isso não aconteceria se fizesse a opção pela curva ou espiral, na qual encontraria maior prazer em cada etapa do aprendizado, com gradual aprofundamento e expansão da consciência.” (VIANNA, 2018, p. 97).

“Os movimentos circulares são os mais relaxantes para o corpo. De certa forma, eles liberam as articulações e os grupos musculares, permitindo o equilíbrio ósseo e muscular, ao contrário

da linha reta, que às vezes bloqueia e impede a exploração das mais diversas possibilidades de movimento”. (VIANNA, 2018, p. 105).

Acolho de vez minhas linhas tortas, picos e curvas. Me encorajo e prossigo. Há sabedoria no corpo. Faço da pausa parte, como um grande inverno que precisa ser vivido. Me aquieto e algo rebrota. Respiro, com o coração agora no lugar. Esqueço os números e os prazos. Esqueço o mundo lá fora. Me detenho em gestar. Vivo intensamente o *do corpo para dentro*.

* * *

Diária 24

Iniciamos a rodagem às 6h da manhã, em busca da luz amena e dourada do amanhecer. Desde a última visita a locação, cresceram muitas flores e plantas que acabam por desviar a atenção do objeto/coração, pelo excesso de cores e texturas, mas decidimos tentar rodar mesmo assim. Enquanto Leonard prepara o equipamento, ando pelo espaço em que a sequência será rodada. Alongo o corpo e o toco, acordando-o. Coloco toda a minha energia em estar com o coração na ponta dos dedos, completamente à flor da pele. Atravesso a planície com o coração na mão, testo seu encaixe entre os dedos e os enquadramentos em que será melhor captado pela câmera. Gravamos planos fechados do objeto e outros em que o aproximo do peito. O sol desponta no horizonte, cria sombras indesejadas e uma luz dura que nos obriga a adaptar as ideias iniciais. O calor intenso, a quantidade de insetos e a incidência de luz direta me atrapalham. Assim que finalizamos a rodagem com a personagem, dividimos a operação de câmera e filmamos diversos planos de natureza. Flores e galhos secos coexistem em contraste.



Figuras 141, 142, 143 e 144 – Frames de planos captados.

2.6.2. Julho de 2020

Diária 25

A partir de uma trilha no Parque de Escutismo, chegamos a um terreno arenoso e seco. Há um contraste entre a secura da vegetação e a exuberância dos morros em torno. Captamos planos abertos da personagem a andar pelos caminhos de terra. Apesar de gravarmos cedo da manhã, a luz dura do verão não nos favorece. Temos algumas limitações de posicionamento, sempre em busca de uma luz mais amena e os horários das rodagens são cada vez mais restritos. Há muitos insetos, sinto dificuldade de me concentrar e de andar de pés descalços sobre o chão quente. Nosso modelo de produção sustentado apenas por duas pessoas e a decisão de interferir o mínimo possível nas imagens durante a pós-produção restringem o trabalho.



Figuras 145 e 146 – Frames dos planos captados.

Ao visionarmos as últimas diárias, as dificuldades vivenciadas transparecem. Decidimos adiar a rodagem do último plano do filme para o final do verão e suspendemos qualquer captação que envolva a presença da personagem sem nome. Recapitulamos todas as diárias rodadas até então, revisamos planos e cancelamos a rodagem com a blackbox.

* * *

Meu corpo pede por pausa: dois dias antes de rodarmos mais uma diária de captação de natureza, desloco duas vértebras da região lombar. As próximas semanas são de repouso e sessões de fisioterapia.

Parar é o único movimento possível.

2.7. O voo é maior do que a queda

2.7.1. Setembro de 2020

“Não existe sol sem sombra, e é preciso conhecer a noite. A felicidade e o absurdo são dois filhos da mesma terra. As coisas terminam e a gente carrega a pedra da perda nas costas, e

essa pedra pesa o que pesa o mundo. Mas quem não carrega a própria pedra, que atire a primeira, e um homem com uma pedra é muito mais elegante. Tinha uma pedra no meio do caminho: eu abracei a pedra e nós saímos pra caminhar. (...) É preciso amar essa pedra como se ela fosse uma parte do nosso próprio corpo. Porque ela é. Mãos, pés, pedra. Braços, pernas, pedra. Cérebro, coração, pulmões, rins, intestino, fígado, pedra. (...) Isso não é um conelho doce e a certeza de que tudo vai dar certo. Essa aqui é a festa da incerteza. Toda e qualquer batalha já está perdida e a gente luta. Essa montanha não pode ser escalada e a gente sobe. Nada faz sentido e a gente inventa. A vida é impossível, mas nós seremos pra sempre os dissidentes dessa causa. (...) Agora por exemplo: não se chega a um lugar sem passar por outros.” (DUVIVIER e CALDERONI, 2019, p. 89).

Volto a respirar pelo nariz, ter fôlego e nenhum medo de deixar o ar entrar pelos pulmões. Tenho entre as mãos um filme com uma cicatriz. Marcado por um processo. Algo lhe aconteceu pelo caminho e ele precisou reagir. Se colocar como criatura viva e ter suas vontades acolhidas.

* * *

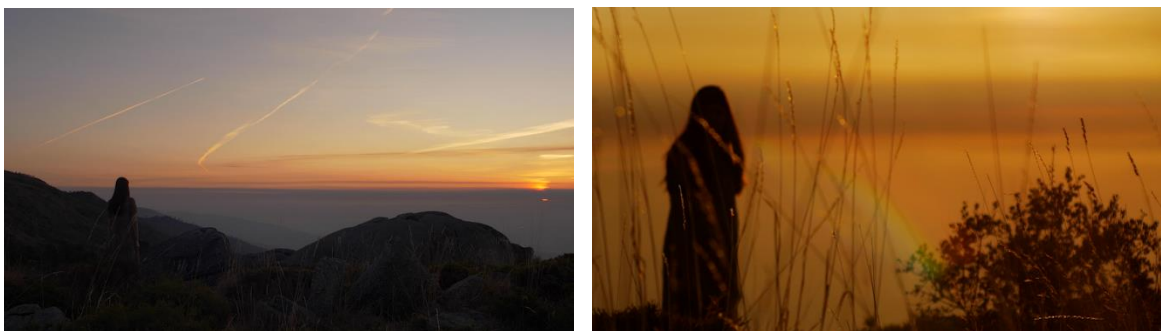
Realizamos uma visita de locação na Serra da Estrela antes da diária de captação do plano final do filme. Infelizmente, com o passar dos meses o córrego que atravessava a planície secou, modificando a paisagem e instaurando uma atmosfera pouco fértil e diferente da pretendida. Retomamos a busca e descobrimos no posto de vigia do Sarzedo (concelho da Covilhã) uma paisagem ampla e aberta, adequada para gravarmos o plano ao nascer do sol.

* * *

Eu sinto as veias pulsantes. Uma vida se constrói enquanto se filma. Algo nasce entre o “ação” e o “corta”. Leonard não costuma dizer “corta”, embora seja ele por trás da câmera a maior parte do tempo. Ele deixa para mim o momento da morte, de desfazer o que ali se criava. Às vezes ninguém corta. Às vezes a câmera tudo filma: entremeios, hesitações e ensaios; assim nos mantemos naquela vida recém-criada, farejando-a. A criatura nasce, dá os primeiros passos, tem fome e nos devora. Urdi e se levanta. Nós a festejamos. Em algum momento, seguiremos seus passos e tentaremos juntar suas partes. Deixaremos que respire na ilha de edição. Só olharei nos olhos dela no final. Por enquanto são lampejos, vislumbres. Quando eu a olhar por inteiro estará presa a imagem que se firma. Condenada entre a vida e a morte. Adio um pouco o momento. Me agrada criar vidas, dar margem para que ela avance. Para que me atravesse, me tenha e me guie.

Diária 26

Começamos a diária uma hora antes do nascer do sol. Reconhecemos o espaço e marcamos os posicionamentos da câmera e da personagem. Assim que o sol desponta, rodamos o plano da personagem imóvel a observar o horizonte. Embora esteja tudo exatamente como planejado, a imagem captada não tem a força necessária para encerrar o filme. Filmamos alguns poucos planos de natureza, gravo takes atravessando o quadro de um lado a outro com o horizonte de fundo e, assim que o sol toma conta do céu, Leonard sugere um plano da personagem a contraluz. Me posiciono de modo a deixar a vegetação em primeiro plano e fico imóvel diante da câmera. Minha silhueta é captada e a presença do vento move tudo ao redor. O sol alaranjado tinga a imagem e alcança a personagem imersa na natureza. O uso do fora de foco e a presença de elementos em primeiro plano, além do próprio contraluz, alteram a profundidade de campo e tornam personagem e natureza extensão uma da outra. Revisamos o take e concordamos: as gravações chegaram ao fim. O último plano do filme acaba por ser o último a ser rodado, encerrando as diárias de produção.



Figuras 147 e 148 – Frames de planos captados: à esquerda, primeira tentativa ao nascer do sol; à direita plano sinérgico em que personagem e natureza coabitam o espaço.

2.8. A liberdade é errante

2.8.1. Outubro de 2020

Ao invés de visionar os planos da última rotação, me afasto um pouco do projeto e sinto o transcorrer do tempo. É preciso que as imagens descansem e que eu crie certo distanciamento da intensa etapa de produção.

Ainda afastada das imagens retorno ao texto poético/voz off da personagem. A relação com as palavras não é pacífica. O corpo que reencontra o texto não é mais o mesmo e um confronto se instaura. Depois de passar por todo o processo de rotação e de vivê-lo na própria pele, sinto a necessidade de rever o que foi escrito. Cortar, reescrever, reordenar. O procedimento se estende por algumas semanas e atrasa a montagem. Leio e releio trechos, alterno o apagar e acender das luzes. Me prendo as sensações e memórias etéreas que guardo do decorrer do

filme. Discuto variações do texto com Leonard. Aos poucos, começo a visionar as imagens, resgatar atmosferas e sensações captadas há mais de um ano. Escrevo amparada pelo que vivi e pelo que sinto ao rever as imagens. Permito ao corpo interferir no texto.

* * *

Leituras encorajadoras – parte IX

“Em qualquer texto, uma frase deverá interferir na outra. Interferir é entrar no espaço que não lhe pertence. Uma frase deverá entrar na frase anterior e na frase seguinte. Mas não se trata aqui de continuidade e harmonia entre frases. Pelo contrário: uma frase deverá entrar nas que a rodeiam como um berbequim em funcionamento: como algo que provoca distúrbios e ruídos disformes. (...) Certas interferências poderão ser subtis, mas algumas poderão funcionar como explosões. Os estilhaços de uma frase entram na frase seguinte e este processo provoca ferimentos. Ou seja: situações por resolver. (...) Só frases mortas não interferem.” (TAVARES, 2018, p. 47)

“Tornar toda a matéria do texto *inagarrável*.” (TAVARES, 2018, p. 73)

* * *

Ponho as palavras na boca uma a uma e as mastigo. Sinto as sílabas, se as palavras são ásperas ou fluídas. Se saem fácil ou se enrolam. Sinto densidades e atmosferas. Encontro o vento e a vida invisível que pulsa. De um jeito literal, o vento se torna um norte e escrevo as linhas que dão início a narração da personagem: “deve ser aqui que fica o coração do mundo. Aqui, onde todas as sensações ventam”. O resto do texto se reconstrói:

“Deve ser aqui que fica o coração do mundo. Aqui onde todas as sensações ventam. Eu guardo o coração no lugar, para que o sangue possa correr vermelho. Eu o toco, para não ficar no escuro. Eu troco de pele, aceito o que vem. Acolho as cicatrizes, os vincos, as palavras marcadas pela pele. Eu me enraízo, feito árvore que sou. Me ancoo. Vivo pelos instantes em que tudo se torna infinito. Até que caiam todas as resistências e à flor da pele, eu floresço. Eu escrevo para arder, para escoar entre os dedos, para brotar e renascer. Fala, fala tudo que é para ser dito. Que o caminho é o da entrega e o chamado vem de dentro. Elas me acertam como flechas. Certeiras atravessam o corpo, fazem sangrar, escorrem quentes por entre os meus dedos. Eu sou canal, veia, corrente. Da raiz eu sinto a força do talho. Todo encontro é uma dor. To-do en-con-tro é uma dor. Eu forço. As resistências se desfazem como fibra. Se atrofiam, desfiam, desalinham. E eu recobro o todo e todas as suas partes. Eu farejo a tempestade. Me ponho a espera. À escuta. Para levar adiante. Para além de mim. Para me entregar ao que nasce, o que inquieta, o que me deixa alerta. Sou corpo livre, pronto para ser habitado. Caem todas as resistências e de alvo me

faço escudo. Eu cavo. Cavo, até ter o coração entre os dedos. Rubro, vivo, pulsante. Não há o que se faça a um coração entregue. Não há como segurar o que transborda. O meu vento é o norte. O voo é maior do que a queda. Sou todas uma só. Eu não tenho mais nome, nem casa, nem amor. Estou por todas as partes. Eu sou fluxo, correnteza, torrente. Até que caíam todas as resistências e eu me deixo irromper. Aprendo com tudo que resiste, com o que brota, com tudo o que se mantém em pé. Eu sou raiz, rocha, resistência. Eu sou ventania. Erva-daninha. Eu vislumbro as montanhas, os picos, as curvas. Aceito o voo e a queda. Não há para mim linha que se ponha reta. Sob meus pés, toda linha se entorta. Se enrola em novos nós. E do centro do círculo sou sol e chuva. Do centro do círculo eu danço. A liberdade é errante”.

Notas sobre a montagem: tal qual fiz com meu próprio corpo, percebo que é preciso deixar espaço entre as articulações. Criar entre-espacos. Lugares de respiro. Elipses e brancos na página. Entre uma coisa e outra, dilatação. Espaço para personagem e espectador dançarem sua própria dança.

* * *

Com o texto poético em mãos, passo para a etapa de narração. Experimento entonações e gravo alguns takes de teste. É desafiador encontrar a entonação de cada frase, sentir sua força e ter capacidade interpretativa/vocal de alcançar o que imagino. Em uma manhã, gravo o áudio de uma só vez, há uma sinergia entre imagens e palavras, o filme transcorre aos poucos diante de mim. Começo a narrar ainda com o apoio do texto escrito, até ser capaz de deixá-lo de lado, entoando as frases com mais naturalidade e da forma que me vierem.

Quando termino são mais de trinta e cinco arquivos de áudio com a versão completa do texto. Leonard e eu ouvimos todos os takes e separamos frase por frase, colocando cada versão em uma pista de áudio diferente. São, ao menos, trinta e cinco tentativas de cada frase. Seguindo a ordem do texto escrito, selecionamos as melhores versões de cada trecho, colocando-as em uma nova timeline onde será construída a integridade da voz em off. O trabalho é custoso e leva mais de uma semana. É preciso descobrir o ritmo entre as falas, escolher as melhores entonações e as sensações que nos despertam. Algumas vozes não se encaixam e volto a regrava-las. Com toda a voz montada, mixamos o som e voltamos a mexer no tempo de pausa entre cada sentença. Quando a voz está finalizada seguimos em direção a montagem do filme.

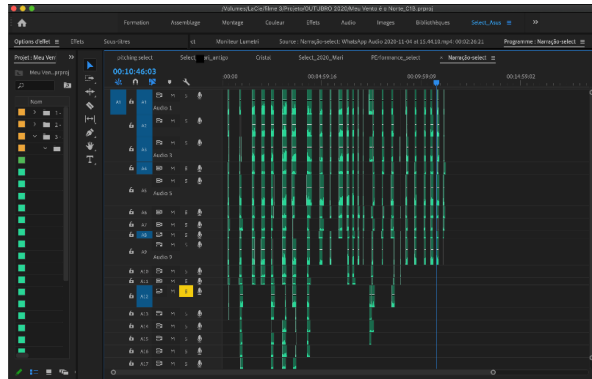


Figura 149 – Captura de tela da timeline de pré-seleção das vozes, com diversas pistas de áudio.

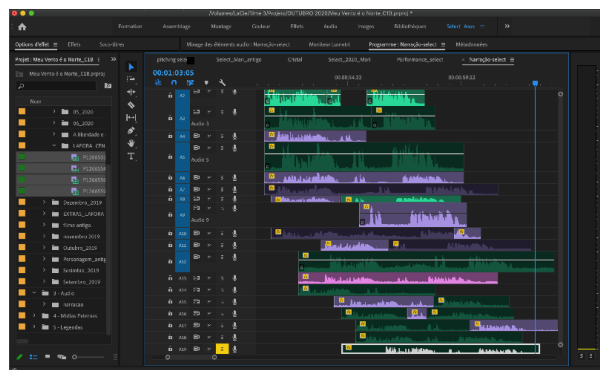


Figura 150 – Captura de tela da timeline ao longo da montagem da voz off.

Durante todo o processo de narração, seguimos o visionamento do material bruto do filme. Temos 5347 takes pré-selecionados, quase três mil deles rodados no último ano, os demais pertencentes ao banco de imagem criado ao longo da gravação dos dois primeiros curtas-metragens. Há centenas de imagens para serem vistas e revistas. O reencontro é intenso e as possibilidades de ordem infinita.

* * *

Nota sobre a experiência fílmica: o texto poético que originou o projeto, agora transmutado em narração em off da personagem, mostra-se como um fio condutor de subjetividades e sensações, um elo essencial para interligar filme e espectador.

2.8.2. Novembro de 2020

Leituras encorajadoras – parte X

“A escolha do “Cine-olho” exige que o filme seja construído sobre os “intervalos”, isto é, sobre o movimento entre as imagens. Sobre a correlação visual das imagens, umas em relação às outras. Sobre a transição de um impulso visual ao seguinte.” (VERTOV, 2018, p. 214)

“A progressão entre as imagens (“intervalo” visual, correlação visual das imagens) é (para o “Cine-olho”) uma unidade complexa. Ela é formada pela soma de diferentes correlações, sendo que as principais são: 1. correlação dos planos (grandes, pequenos, etc.); 2. correlação dos enquadramentos; 3. correlação dos movimentos no interior das imagens; 4. correlação das luzes, sombras; 5. correlação das velocidades de filmagem.” (VERTOV, 2018, p. 214)

* * *

Diretrizes de montagem³⁰:

- O movimento da personagem resulta do que ela sente. Um filme guiado por sensações;
- Desconstruir o ritmo e a estética pressuposta do filme durante a montagem. Olhar as imagens com olhos limpos. Deslocá-las. Deixá-las em zonas de desconforto. Criar combinações improváveis, (re)descobrir espaços e sensações;
- Praticar a errância. Experimentar o encontro entre as imagens até descobrir novas essências. Invadir a poesia, criar estados de tensão e atenção. Construir estruturas escorregadias. Dilatações e contrações. Romper com a causalidade e permitir que o entendimento e a compreensão escorram para as entrelinhas;
- Construir ações sem início, meio ou fim: tudo é entremeio;
- Montar um filme sensitivo, tátil, palpável, de densidades variáveis e atmosferas carregadas de subjetividade. Torná-lo uma experiência que possa ser vivenciada pelo espectador;
- A personagem pertence aos espaços como a árvore à floresta. Vive como se fosse parte integrante e não um elemento estrangeiro inserido na paisagem. A personagem não transita, ela pertence. É;
- Tal como ocorre a imagem, a narração é suscetível a sofrer alterações no decorrer da montagem;
- O filme é um ser vivo que passa por constante mutação.

* * *

Leituras encorajadoras – parte XI

“É preciso que uma imagem se transforme no contato com outras imagens, como uma cor no contato com outras cores. Um azul não é o mesmo azul ao lado de um verde, de um amarelo, de um vermelho. Não há arte sem transformação.” (BRESON, 2005, p. 22)

“A mesma imagem conduzida por dez caminhos diferentes será dez vezes uma imagem diferente.” (BRESON, 2005, p. 38)

³⁰ Elaboradas em conjunto com Leonard Collette.

“Seu filme não está totalmente feito. Ele se faz pouco a pouco sob o olhar. Imagens e sons em estado de espera e de reserva.” (BRESSION, 2005, p. 59)

“É associando-se uma a outra que suas imagens vão ganhar fosforescência.” (BRESSION, 2005, p. 73)

“Colocar o público face a face com seres e coisas, não como ele é colocado arbitrariamente por hábitos adquiridos (clichês), mas como você mesmo se coloca segundo suas impressões e sensações imprevisíveis. Jamais decidir nada antecipadamente.” (BRESSION, 2005, p. 74)

* * *

Seguimos o visionamento de todos os planos do filme. Procuo olhá-los despida das experiências vividas nas rodagens, como se os vislumbrasse pela primeira vez, com olhos limpos e curiosos, à espreita do que se pode explorar. Ao invés de uma expedição na natureza, uma expedição pelas centenas de planos captados.

* * *

Ao pensar a montagem, resgato as lições aprendidas através das práticas corporais. Um filme também é um corpo. Entre a dilatação e a retração. O movimento e a inércia. O respiro e a falta de ar.

* * *

Notas sobre a experiência fílmica II: ao invés de representar, desconstruir ou reconstruir um determinado universo ou realidade, em *O meu vento é o norte* a imagem deve ser condutora de subjetividades; propagadora de energias, atmosferas e sensações.

* * *

Notas sobre a montagem

“Desmontar e remontar até a intensidade.” (BRESSION, 2005, p. 47)

Terminamos de visionar todos os planos captados e de imediato damos início a montagem. Ao criarmos uma timeline no *Premiere Pro*, tudo é possível. Trata-se do momento de perceber o filme, conhecê-lo através do diálogo entre palavras e imagens, encontrar sua essência e dar-lhe uma forma. Até esta etapa tínhamos vislumbramentos, especulações do que poderia vir a ser filme. Mas o filme, de fato, só se revela na montagem. Não há cenas, roteiro ou um caminho pré-definido, apenas sensações a perseguir.

Dentro do nosso processo de criação, a montagem encerra em si uma espécie de confronto, um enfrentamento entre o que pensamos e filmamos ao longo da produção e a matéria que agora temos em mãos. Uma matéria moldável, fragmentada, repleta de nuances, contrastes, variações, intensidades e atmosferas próprias. Todos esses fragmentos de imagens não de dar forma a um todo, completar a atmosfera geral do filme e deixar transparecer a subjetividade da personagem. Aflorar quem ela é e as energias que lhe atravessam. As imagens e palavras deverão guiar-se umas às outras, ordenadas em um percurso sensorial e intimista.

A personagem segue, ao longo de todo o percurso do filme, no seu natural estado de liberdade e por isso praticamos uma montagem livre. O método de montagem propriamente dito consiste em uma experimentação errante, em que trabalhamos baseados em um modelo de “colagem”, testando os efeitos e sensações criados ao encadear uma imagem depois da outra. Ao visualizarmos com outros olhos o material captado, buscamos por imagens condutoras de energia, táteis, vivas e impregnadas de um olhar subjetivo e poético, que deixem-se afetar umas pelas outras, construam sentidos, abram brechas para revelar a personagem e espaços de respiro onde o espectador possa se colocar.

A montagem é custosa. É preciso encaixar uma imagem depois da outra, assentar uma a uma, para assim construir uma narrativa possível. Uma entre milhares de outras. Os caminhos são infinitos e não há garantias de onde cada um possa nos levar. Trabalho amparada pelos atravessamentos e impressões que trago desde a escrita do texto, imersa nas vivências sofridas pelo próprio corpo no decorrer das gravações e com os movimentos e subjetividades da personagem incrustados em mim. A intuição se coloca como fio condutor.

Escolho começar o filme com um plano sequência em que a personagem pode ser vista por inteiro, imersa na natureza e em plena ação. O único som vem do vento. Só depois deste plano tem-se início a narração e, aos poucos, as imagens e palavras passam a se conectar sensorialmente. Trata-se de um exercício tátil: tatear todas as imagens até encontrar as que se encaixam em cada espaço. Senti-las, rompê-las, remontá-las e correlacioná-las até chegar ao seu núcleo propagador de energia. Mover palavras, cortar e realocar até esculpir o tempo. Descobrir ritmos, fabricar variações e contrastes. Não só ver e ouvir as imagens, mas vivenciá-las no corpo, afim de revelar seu tempo, extrair-lhe impulsos, camadas e sensações. Passamos para o plano seguinte apenas quando estamos certos daquele que vem antes. A estrutura precisa ser forte, cada imagem e palavra sustenta a que virá adiante. As escolhas são intuitivas, uma soma de sensações e intercâmbios entre palavra, imagem, o que foi vivido e os atravessamentos próprios do momento da montagem. O exercício baseia-se em tentativa e erro: tatear no escuro e passear pelos planos até encontrar uma imagem que ponha luz sobre o caminho.

Trabalhamos durante cinco semanas ininterruptas, até chegarmos ao primeiro corte e nos afastarmos do filme por tempo suficiente para podermos recomeçar o processo. O primeiro corte – que na verdade é a soma de outras nove tentativas – surge como o trabalho de um artesão: um esculpir longo e manual que aos poucos se aprimora. O principal desafio é estabelecer correspondências não óbvias entre voz e imagem e, ao mesmo tempo, não ceder a intimismo das palavras que por vezes parecem nos pedir apenas por planos da personagem. Há ainda que se lidar com todas as possibilidades que se abrem diante de um banco de imagens com mais de cinco mil planos, do tempo de duração que prevemos para o filme e do curto prazo para a entrega do projeto.

Assim como se sucede durante a produção, montar é viver o “intenso agora” e capturar suas sensações. Trata-se também de uma segunda oportunidade de experimentar um olhar poético sobre o mundo, dessa vez o mundo das imagens anteriormente criadas, dando-lhes um novo e último sopro de vida. Pelas nossas mãos, cortes, remendos, pausas e correlações, o filme ganha corpo. Eu o sinto e o movimento. Ponho o corpo para dançar e procuro nele parte de mim e da personagem sem nome. Nos encontro em novos nós. Miro o filme nos olhos e o reconheço como resultado livre e espontâneo do que gastei nos últimos quinze meses.

2.8.3. Dezembro de 2020 e janeiro de 2021

Notas sobre o desenho de som

Ao longo da montagem, Leonard e eu começamos a discutir sonoplastia e trilha sonora; faço pequenas notas e imagino como compor alguns trechos, em uma tentativa de construir um ritmo para as imagens que se encadeie aos sons que virão. Passo a procurar por referências que auxiliem na criação da sonoplastia e deem uma ideia da atmosfera pretendida. O desenho sonoro se sustenta a partir da ambiência (som que preenche o vazio e remete a certos espaços, como o coração de uma floresta ou o fundo do mar), sons de elementos da natureza (água, vento, mar, galhos batendo contra o vento, tremores de terra, deslizamentos, tempestades, entre outros), notas musicais pontuais, sons inorgânicos sintetizados e alguns outros sons não identificáveis. Todos esses elementos são utilizados de modo a construir uma paisagem sonora própria, que não apenas sublinhe ou ilustre as imagens e palavras, mas crie atmosferas.

Quando fechamos o primeiro corte do filme me concentro de fato na sonoplastia. Os elementos da natureza presentes nas imagens devem marcar a ambiência: água a correr, ventos diversos, fogo a crepitar, ondas do mar, chuva e ruídos captados nas camadas mais

profundas do centro da terra. Os ventos devem se alternar entre ventos em florestas (que se chocam contra galhos e folhas) e ventos mais “limpos”, como o captado no deserto, que tem como característica ser seco e fluir de maneira mais crua. Escuto dezenas de sons que vão de tempestades de neve ao borbulhar da lava. Separo alguns.

Ao ver o filme, enxergo uma estrutura espiral, cheia de circularidades. Isso me leva a procurar sons oriundos do sistema solar para compor a paisagem sonora. As sondas espaciais captam vibrações no espaço que posteriormente são traduzidas em sons e disponibilizadas pela Nasa. Escuto uma série desses sons e percebo que os da Terra e de Netuno me remetem a ideia de som espiralado. Incluo-os em uma pasta de referências que posteriormente será dividida com Leonardo Gumiero, responsável por toda a sonoplastia do filme.

A personagem encontra-se com uma energia crescente, expõe seus movimentos e sensações do corpo para fora, há mais ação do que introspecção. Esses movimentos maiores e exteriorizados também deverão surgir no decorrer da sonoplastia. A organicidade dos sons não vem apenas da natureza, mas do corpo da personagem (o roçar da pele, os respiros, sussurros e percussões orgânicas – palmas e batidas no próprio corpo). Penso também em incluir vocais femininos em alguns trechos, contribuindo para exteriorizar a subjetividade da personagem e irradiar essa energia de intimidade que se sucede entre ela, seu corpo, a natureza e o espectador. Nos momentos específicos em que há performances mais intensas ou coreografadas, os vocais surgirão pontualmente, inseridos junto a percussões de tambores xamânicos. Sons de vento, ambientações graves, sininhos de vento (koshi), xilofones e tambores complementam meu imaginário sonoro em uma soma de camadas e texturas que se sobrepõem.

Assim que o conceito para o desenho sonoro está mais sedimentado, marcamos uma reunião com Leonardo Gumiero e entregamos a ele o corte do filme com as vozes em off já inseridas e sincronizadas. A partir daí, discutimos as atmosferas e sensações trazidas pelas imagens, trocamos referências e eu repasso uma série de músicas e sons para que Leonardo comece a trabalhar. Alguns direcionamentos são traçados: trilha e sonoplastia precisam se integrar quase como uma coisa só, os sons não devem ilustrar as imagens ou a voz em off, elementos reconhecíveis e irreconhecíveis se intercalarão e todo o desenho sonoro será pautado por silêncios e irregularidades. Não há linearidade ou constância. Trata-se de um terreno irregular, cheio de altos e baixos, de atmosferas de curta extensão que vão e voltam (por isso a ideia circular), silêncios ou ruídos graves exacerbados. Para facilitar a dinâmica em conjunto, Leonard e eu produzimos um gráfico de sensações e intensidades com base na minutagem do

filme, para que Leonardo tenha mais clareza de todas as nuances do desenho sonoro e possa guiar-se por esse esquema.

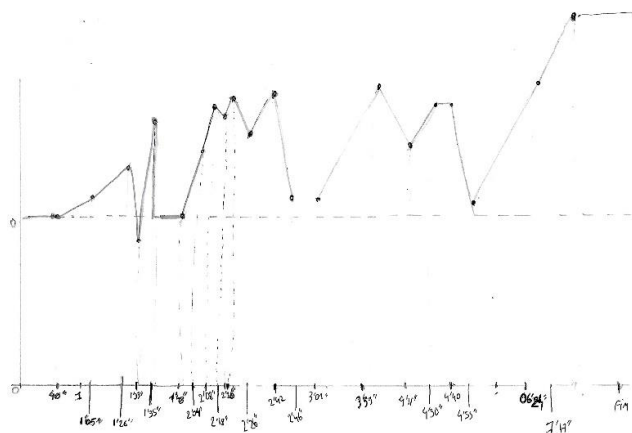


Figura 151 – Gráfico de intensidade feito para guiar a concepção do desenho de som.

Trabalhamos juntos de forma remota. Mapeio os elementos sonoros básicos de cada trecho do filme e no primeiro minuto só escuto vento, seguido pela voz. Aos poucos ambiência e trilha se compõem. A partir desta introdução, Leonardo inicia seu processo de composição e sempre que surge algo novo conversamos, procurando construir cada trecho em conjunto. Quando ele nos entrega a primeira versão do som, marcamos uma reunião para discutir todas as mudanças necessárias. Retiro alguns trechos onde há excesso de trilha, modificamos pequenas atmosferas sonoras, incluímos foleys e altero completamente a ideia inicial referente a música composta para a performance e que se estenderia até o final do filme.

Em paralelo as reuniões com Leonardo, faço contato com Ana Laura Ruchiga, musicista e cantora de coro de câmara, responsável por gravar as inserções de vozes. Passo referências e peço para que ela trabalhe de forma improvisada sobre o trecho do filme em que a personagem dança. Com vários takes gravados por Ana, eu e Leonard montamos uma sequência de vozes e a sincronizamos ao filme. A soma entre os movimentos do corpo e as vozes criam uma atmosfera de intimismo que se encaixa de forma inesperada aos planos. Decidimos sustentar esta sequência sem música, ancorados pela voz e alguma ambiência sonora. Em reunião com Leonardo Gumiero, resolvemos experimentar inserir vozes em outros momentos do filme, extrapolando-a para além da performance. Assim, pontuo outros trechos para que Ana faça inserções fugazes e mapeamos juntas as intenções e sensações de cada parte. A partir de notas tiradas no piano, afinamos a vocalização de cada trecho, atentas a extensão vocal – de agudos à graves – e a potência de cada som. Definimos também as sílabas e vogais que devem ser entoadas e os momentos mais abertos e fechados. Posteriormente participo de forma remota da gravação, ouvindo os takes e dirigindo todo o processo.

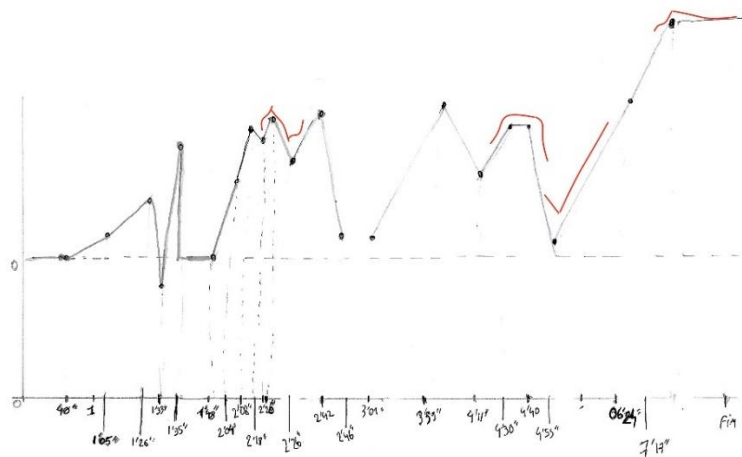


Figura 152 – Gráfico de intensidade com marcações dos pontos com vocalizações.

Com os takes gravados, Leonard e eu selecionamos e montamos as vozes sobre o filme e repassamos o material para Leonardo Gumiero. Intermedeio todas as etapas e ajustes necessários entre Leonardo e Ana. As ideias surgem e, de forma orgânica, vamos concebendo-as, testando, aprovando e descartando possibilidades até que desenho sonoro e trilha fluam como um único organismo.

Assim que as vozes são ajustadas, trabalhamos em um terceiro corte do som. Desconstruímos completamente a sonoplastia dos últimos dois minutos do filme e apontamos diversas mudanças no restante. O processo se estende por mais duas semanas, com conversas diárias e pequenos ajustes. Algumas notas sobre as alterações podem ser consultadas em anexo (Anexo VIII). Quando recebemos de Leonardo o que viria a ser a versão final da sonoplastia, resolvemos retornar a montagem do filme e modificamos a duração de alguns planos, afinando a cadência entre imagens e sons. Posteriormente, alteramos o som outras duas vezes, além de trabalharmos a sonoplastia dos créditos finais.

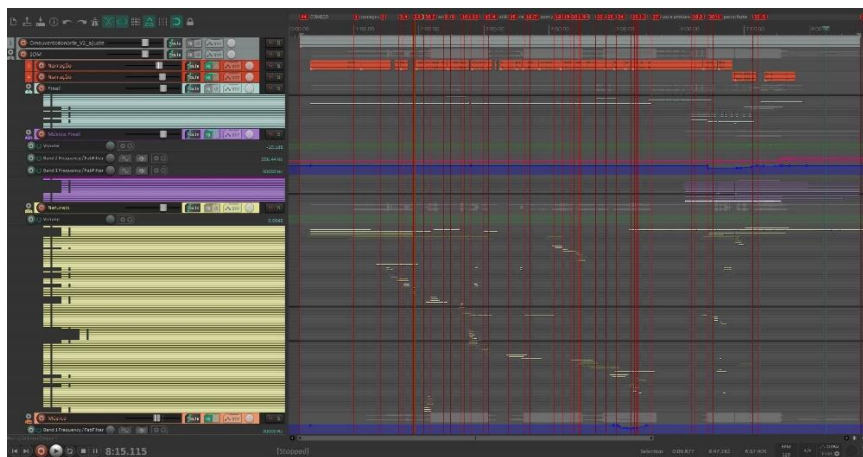


Figura 153 – Captura de tela da timeline do desenho sonoro com mais de setenta faixas de áudio. Os sons dividem-se entre narração em off (em vermelho), ambiência, foleys e sons da natureza (em amarelo), música final (em roxo), vocais e percussões (em cinza).

A concepção sonora do filme mostrou-se um trabalho intenso e de ajustes finos, em que foi preciso estar atenta aos mínimos detalhes, desde as múltiplas camadas sonoras ao som de cada elemento, passando por sua sinergia com as imagens e com a própria voz em off. Pela primeira vez inclui e dirige vocalizações de outra pessoa em um projeto, criando métodos para guiar o processo e pensando em como encaixar as vozes no contexto geral do filme. Conceber e ajustar som e trilha a distância, exigiu-me relatórios detalhados e reuniões constantes para que todos os elementos fossem compreendidos e trabalhados conjuntamente. Ainda assim, trata-se de uma etapa que me instiga imensamente e renova, mais uma vez, o fazer fílmico.

* * *

Notas sobre a finalização de imagem

Durante as rodagens, Leonard e eu captamos todos os planos de maneira a extrair-lhes o que consideramos sua imagem “definitiva”. Nosso processo de captação artesanal e momentâneo é amparado pela vivência do “intenso agora” e pelo acolhimento de erros, ruídos, aberrações cromáticas, mudanças de luz e exposições variadas. Assim, foram realizadas interferências mínimas em alguns poucos planos, não com a intenção de causar alterações plásticas ou de corrigir possíveis “erros”, mas apenas para aumentar o contraste das imagens quando se fez necessário. Esta alteração dá-se com o intuito de garantir uma melhor adaptação a diferentes telas, monitores e projeções.



Figura 154 e 155 – Frame de plano de paisagem conforme captado (à esquerda) e após correção de cor (à direita) que revelou a saliência nas rochas e destacou o cume da montanha.

Ao nos debruçarmos sobre a montagem e a correção de cor, nos deparamos mais uma vez com a diversidade estética das lentes analógicas utilizadas, que conferem personalidades díspares a cada imagem. Há, de nossa parte, uma preferência por não interferir ou descaracterizar as peculiaridades de cada lente, acolhendo as imagens como centelhas únicas e íntegras.

3. Notas conclusivas

Fazer um filme é viver um processo. Se colocar diante do infinito e, ainda assim, encontrar caminhos. Para mim, fazer um filme é, antes de mais nada, uma experiência em todos os sentidos possíveis. *O meu vento é o norte* é o resultado da mais pura experimentação: experimentamos como produzir o filme com uma equipe reduzida, testamos métodos de captação, introduzimos às rodagens no nosso cotidiano, fomos guiados pelo improviso e por maneiras de filmar completamente livres. Ao assinar a realização do filme, mergulhei em um método de autoescuta e consciência corporal que me apoiou ao longo do processo, atravessando e guiando todas as etapas de produção. Também nos aventuramos na captação de planos experimentais, em que exploramos diferentes velocidades de obturação, filmamos o céu noturno, alteramos lentes, incorporamos a presença de novos elementos (vidros, cristais, espelhos, filtros, fumo) que originaram planos plásticos e distanciados de uma imagem realista.

Ancorada na autoescuta e em um processo que me levou do corpo para dentro, assumi, ao mesmo tempo, a realização do filme e o corpo da personagem, em uma troca intensa e instigante que transformou minha forma de filmar. Em paralelo, consegui sustentar diversas etapas de produção em simultâneo, além da produção e direção de arte do projeto. Essa dinâmica só foi possível porque Leonard e eu nos revezamos nas diferentes funções e estabelecemos um modelo de produção condizente com nosso método de trabalho e com os papéis que queríamos exercer.

Para nós, foi fundamental manter o filme em uma esfera íntima. Trazê-lo para dentro da nossa casa. Para o meu próprio corpo. Viver a experiência sem filtros, margens ou reguladores de intensidade. Mantivemos o filme respirando entre nós. Ele rompeu fronteiras e invadiu nossa vida cotidiana, se manifestou e fez parte de cada dia nos últimos dezessete meses. Escancarou fragilidades na mesma medida em que nos encorajou e fortaleceu. Realizar o filme foi também inventar outras formas de viver e sustentar um olhar poético sobre o mundo. Esse processo de entrega foi gradual e dinâmico: começamos ainda apoiados por cronogramas e planejamentos. No decorrer dos meses passamos a trabalhar de forma mais livre e anárquica, dedicando-nos a experiência em si, ao que se revelava no “intenso agora”, seguros do conceito do projeto e dos papéis exercidos por cada um.

Estivemos disponíveis e atentos. Pessoalmente, me instiga descobrir o melhor processo para cada projeto. Em *O meu vento é o norte*, a liberdade criativa, a possibilidade da errância e da experimentação eram necessidades vitais para a existência do filme e conseguimos preservá-las até o final. Nossos movimentos foram pautados pela desautomatização: do olhar, do corpo, da respiração. Da forma de filmar e se colocar no mundo. Passamos a conviver com o filme como um ser que respira e se quer vivo. Um corpo que existe em resposta ao meu; Vivo e em constante

mutação, carregado de vivências e energias próprias. Também por isso abolimos estruturas rígidas, linhas retas, caminhos pré-definidos e pensamentos lógicos.

O filme em si é pura consequência do conjunto de experiências acumuladas e vividas. Uma síntese de um trabalho ancorado no “intenso agora”, em que desejamos que cada plano seja um condutor de energias e sensações, parte de uma experiência maior a ser sentida e compartilhada também com o espectador. Buscamos entregar não uma narrativa com um enredo, – início, meio e fim –, mas um chamado à imersão em uma experiência sensorial.

Realizar o filme através de uma vivência explícita e performativa do corpo e suas potencialidades mostrou-se uma experiência intensa e gratificante. Para centrar no corpo, precisei tomar consciência e posse de cada parte, abrir espaço para viver sob uma nova pele e descobrir diferentes formas de revelar o invisível a partir de um exercício pleno do olhar. Meu fazer fílmico deslocou-se para a ponta dos dedos, para o tátil e sensitivo, em um fluir à flor da pele.

Os desafios impostos pelo caminho, que vão desde ter um domínio sobre todos os processos, manejar demandas simultâneas, contornar as restrições trazidas pela pandemia, além do curto período disponível para a montagem, desenvolvimento do desenho sonoro e finalização de imagem, são também experiências que foram absorvidas pelo fazer fílmico. Vislumbro *O meu vento é o norte* como um resultado verdadeiro e congruente, que carrega na essência todas as experiências vivenciadas. O processo de criação longo e imersivo no qual mergulhamos segue vivo em mim e certamente irá contaminar o que for feito daqui por diante. Aprendi a criar sem margens ou amarras, contornar imprevistos, centrar na essência e ir até o âmago de cada coisa. Cresci e vi Leonard crescer junto ao filme. Ganhamos fôlego e envergadura para nos lançarmos sempre um pouco além, rompendo estruturas e zonas de conforto. Estabelecemos pequenas marcas de um estilo próprio, para logo que possível alargarmos as margens e abirmos espaço para a reinvenção. Não só uma reinvenção estética, mas que envolva meio e suporte. Vemos nossas imagens, palavras e sons como potências transmídias capaz de se propagar em múltiplas plataformas. Esta mesma narrativa, ainda em formato fílmico, pode se desdobrar em uma infinidade de filmes – com ritmos, imagens e propostas díspares –, compondo uma teia de multiversos possíveis para a existência da personagem sem nome.

O processo de criação de *O meu vento é o norte* poderia não ter fim, existir como uma espiral infinita dentro dos preceitos em que foi desenvolvido. Este é um, entre todos os filmes possíveis. Cento e onze planos dentre os cinco mil trezentos e quarenta e sete captados. Lançar-se no caminho do possível é também carregar pedras, fazer escolhas, aprender a centrar nas essências, aceitar voos e quedas e confiar nos rumos de se praticar a errância com liberdade.

Referências bibliográficas

ADAMS, Sitney P. **Cinema of poetry**. NY: Ed. Oxford University Press, 2015.

BERNARDES, Mana. **Ritos do nascer ao parir**. 1 ed. Rio de Janeiro: Bazar do tempo, 2019.

BRAKHAGE, Stan. **Metáforas da visão**. In: XAVIER, Ismail (org). A experiência do cinema (antologia). 1ed. Rio de Janeiro/São Paulo: Paz e Terra, 2018.

BRESSON, Robert. **Notas sobre o cinematógrafo**. São Paulo: Iluminuras, 2005.

CAMPILHO, Matilde. **Flecha**. 1ed. Lisboa: Tinta-da-china, 2020.

CARNEIRO, Alberto. **Das notas para um diário e outros textos**: antologia. Recolha, organização e bibliografia de Catarina Rosendo. Lisboa: Assírio & Alvim, 2007.

DEREN, Maya. **Cinema**: o uso criativo da realidade. Belo Horizonte: Devires, V.9, N. 1, JAN/JUNHO 2012. p. 128-149.

DIAS, Inês Sapeta. **Paisagem**: sobre a reconfiguração cinematográfica da descrição da natureza. In: GRILO, João Maria; APARÍCIO, Maria Irene. (Orgs.) Cinema e filosofia – Compêndio. Lisboa: Edições Colibri, 2013. p. 283-301.

DUVIVIER, Gregorio, CALDERONI, Vinicius. **Sísifo**. Ensaio sobre a repetição em sessenta saltos. Lisboa: Tinta-da-China, 2019.

EPSTEIN, Jean. **O cinema e as letras modernas**. In: XAVIER, Ismail (org). A experiência do cinema (antologia). 1ed. Rio de Janeiro/São Paulo: Paz e Terra, 2018.

GIL, Inês. **A atmosfera no cinema**: o caso de A sombra do Caçador de Charles Laughton entre o onirismo e o realismo. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, Dinalivro Audil, 2005.

GONÇALVES, Osmar. **Narrativas sensoriais**. 1ed. Rio de Janeiro: Editora Circuito, 2014.

POLO, Juliana. **Angel Vianna através da história – a trajetória da dança da vida.** 8º bolsa de Pesquisa RioArte: Rio de Janeiro, 2005.

TARKOVSKI, Andrei. **Esculpir o tempo.** 2ed. São Paulo: Martin Fontes, 1998.

TAVARES, Gonçalo M. **Breves notas sobre a Literatura-Bloom** – Dicionário Literário. Lisboa: Relógio D´Água Editores, 2018.

TAVARES, Gonçalo M. **Livro da dança:** projecto para uma poética do movimento. 2ed. Lisboa: Relógio D´Água Editores, 2018.

TEIXEIRA, Letícia Pereira. **Inscrito em meu corpo:** Abordagem Reflexiva do Trabalho Corporal proposto por Angel Vianna. Dissertação de Mestrado defendida no Programa de Pós-Graduação em Teatro da Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro, 2008.

VERTOV, Dziga. **Nascimento do cine-olho.** In: XAVIER, Ismail (org). A experiência do cinema (antologia). 1ed. Rio de Janeiro/São Paulo: Paz e Terra, 2018.

VIANNA, Klauss. **A dança.** 8 ed. São Paulo: Summus Editorial, 2018.

VILLAVERDE, Teresa. **Sem fiordes, caos e/ou processo criativo.** Lisboa: Edições Cotovia, 2019.

Referências fílmicas

AS praias de Agnès. Direção: Agnès Varda. Produção: Ciné-tamaris, Arte France Cinéma, Canal+. França: Les Films du Losange. 2008, 112’.

DOG Star Man. Direção: Stan Brakhage. Produção: Stan Brakhage. Estados Unidos da América: Dan Browne. 1964, 74’.

ELENA. Direção: Petra Costa. Produção: Buscavida Filmes. Brasil: Vitrine Filmes. 2012. 90’.

LANSDCAPE (for Manon). Direção: Peter Hutton. Produção: Peter Hutton. Estados Unidos da América: [S.I.]. 1987, 12’.

PERSIAN Series 1-3, Direção: Stan Brakhage. Produção: Stan Brakhage. Estados Unidos da América: Stan Brakhage, 1999, 2’.

RETRATO de inverno de uma paisagem ardida. Direção: Inês Sapeta Dias. Produção: Raiva. Portugal: [S.I.]. 2008, 40’.

SUDOESTE. Direção: Eduardo Nunes. Produção: Tropicalstorm Entertainment, 3Tabela Filmes. Brasil: Vitrine Filmes. 2011. 126’.

WINDOW water baby. Direção: Stan Brakhage. Produção: Stan Brakhage. Estados Unidos da América: Stan Brakhage, 1959, 13’.

YGGDRASILL: whose roots are stars in the human mind. Direção: Stan Brakhage. Produção: Stan Brakhage. Estados Unidos da América: Stan Brakhage, 1997, 17’.

Referências videográficas

DANZA Medicina Retreats. Dirigido por Saline Saunders. 4'38", 2018. Disponível em: <<https://vimeo.com/346190984>>.

FORTUNE Teller de Markéta Irglová. Dirigido por Petra Hermanová. 6'09", 2014. Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=EPF11sPYhyo>>.

LEADING Bird de Markéta Irglová. Dirigido por Helgi Jóhannsson e Hörður Sveinsson. 4'44", 2014. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=HaTsGAtT_sw>.

REMBIHNÚTUR de Sigur Rós Valtari Mystery Film Experiment. Dirigido por Antônio Ternura, Ieve Holthausen, Sérgio Guidoux e Tuane Eggers. 4'55", 2012. Disponível em: <<https://vimeo.com/49158009>>

SCHMETTERLING de Elenka. Dirigido por Helgi Jóhannsson. 4'19", 2013. Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=r95MOLfVFIA>>.

WORDS I Heard de Julia Holter. Realizado por Dicky Bahto. 6'44", 2018. Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=vIk2CGUTPro>>.

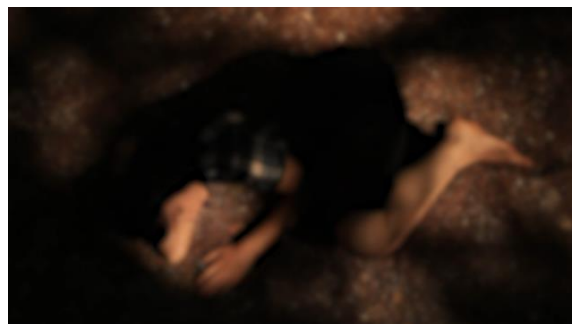
71 Leões de Lau Patrón. Dirigido por Angelo Bonini e Diogo Santoro. 2'50", 2018. Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=WKMgWC2mwco>>.

Anexos

Anexo I - Projetos anteriores

Uma parte de mim vive no útero (a outra fugiu de casa)

2018/Portugal/ 3'10"



Sinopse

Um eu lírico busca pela soma de todas as suas partes fazer-se inteira. No entanto, o todo é maior do que a soma de todas as partes.

Proposta estética

Uma parte de mim vive no útero (a outra fugiu de casa) é um filme oriundo de uma memória fugaz e suas rupturas. Através da voz de um eu-lírico que transita entre vários espaços e tempos, costura-se uma narrativa mosaico, de imagens fragmento, movimentos fugazes, linhas de fuga, ritmos variados, com uma alternância entre o reconhecível e o irreconhecível. Nada se revela em sua totalidade e é preciso uma percepção sensorial para, a partir das partes, tentar vislumbrar o todo.

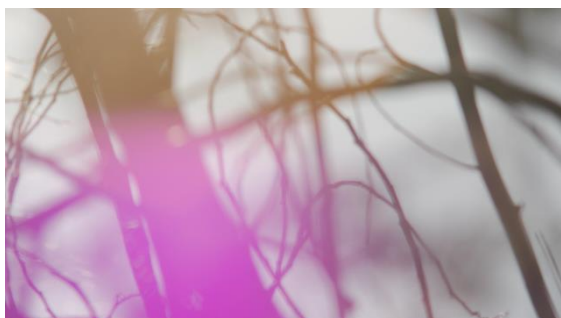
Link para acesso

<https://vimeo.com/321061904>

Senha: umapartedemim

Antes agora o que há de vir

2020/Portugal/5'50"



Sinopse

Uma personagem vagante, desbravadora de paisagens, a procura de vestígios e da sua própria natureza. Uma personagem posta entre os escombros, a ouvir o silêncio, sentir as rupturas que vem depois dos tremores e abalos sísmicos. A ouvir a própria voz. Uma personagem corpo e memória. Vestígio e impermanência. A cada passo, pausa e traço, se afasta do que foi e do que é, para refazer-se no que não chegará a ser.

Proposta estética

O filme *Antes agora o que há de vir* é o segundo volume de uma série que aborda a questão da fragmentação do tempo e do espaço a partir de um olhar sensorial e subjetivo. Trata-se da mesma personagem do filme *Uma parte de mim vive no útero (a outra fugiu de casa)* e sua relação com a memória a partir do atravessamento das paisagens e suas vivências no tempo.

Link para acesso

<https://vimeo.com/416687359>

Senha: antesagora2020

Anexo II – Ficha técnica

Realização {Mariana Silveira}

Produção {Leonard Collette e Mariana Silveira}

Texto, performance e narração {Mariana Silveira}

Direção de Fotografia {Leonard Collette}

Captação de imagens {Leonard Collette e Mariana Silveira}

Direção de arte e figurino {Mariana Silveira}

Montagem e Finalização {Leonard Collette}

Desenho de som, trilha e mixagem {Leonardo Gumiero}

Vocais {Ana Laura Ruchiga}

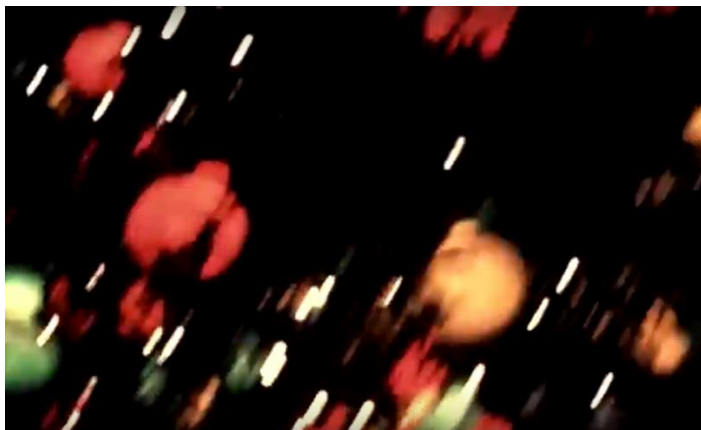
Anexo III – Moodboard



At land (1944), Maya Deren



Fuses (1967), Carolee Scheneemann



Lights (1966), Marie Menken



Memento mori (2012), Dan Browne



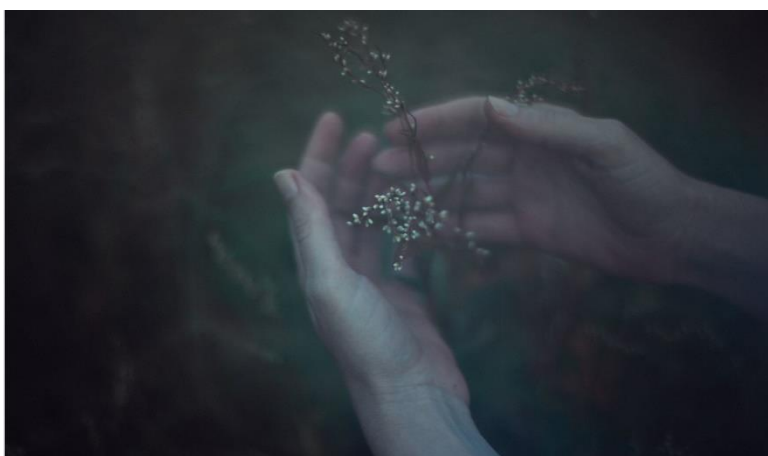
Ooit (2019), Bérangère Goossens



Words I Heard (2018), Dicky Bahto



Winter morning loneliness, de Angelo Bonini.



De todo silêncio que inunda meu coração, de Angelo Bonini.



Fotografia de Chana de Moura (sem identificação).



Estudo sobre fungos e montanhas, Tuane Eggers



(In)versões de mim, Tuane Eggers



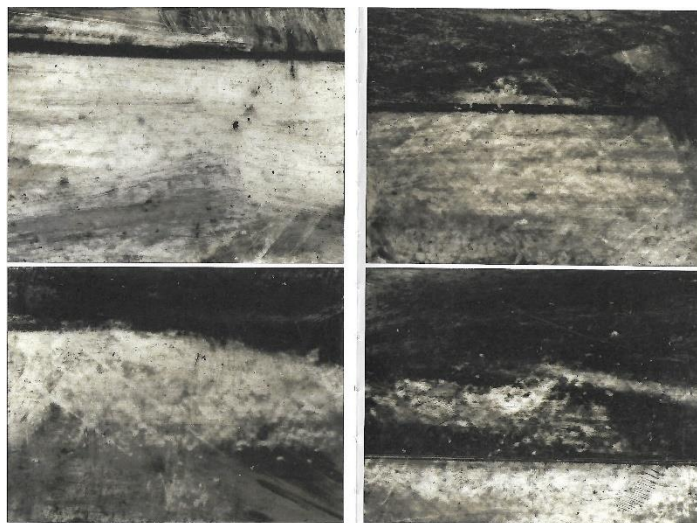
Decompor é recompor, Tuane Eggers



Moonlight: The Pond (1904), Edward Steichen



Steigend steigend sinke nieder (2009-2010), Anselm Kiefer.



Barques. Crafts (2016), Vincent Fortemps

Anexo IV - Fotografias de referência das locações



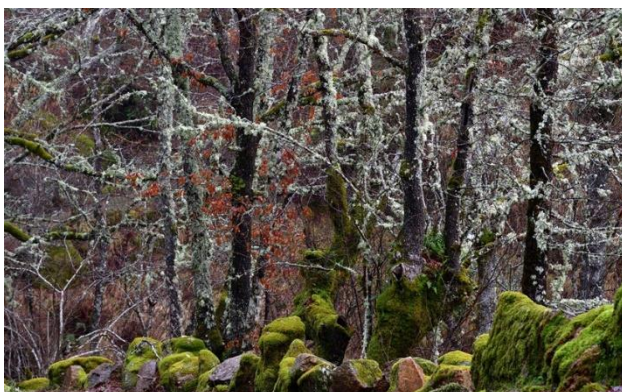
Cabo Espichel



Praia do Ouro (Sesimbra)



Grutas de Mira de Aire



Bosques de Pitões das Júnias



Bosques de Pitões das Júnias



Parque Natural da Serra da Estrela



Parque Natural da Serra da Estrela

Anexo V - Lista de equipamentos do departamento de fotografia³¹

Câmeras

- PANASONIC LUMIX DC-GH5 (câmera principal)
- Olympus E-m10 mark III (backup + Stills)

Jaulas para câmera principal

- SMALLRIG 2049 cage para Panasonic GH5
- SMALLRIG 1955 Nato Top Handle Grip
- CAMVATE wooden side handle

Lentes analógicas

- 7Artisans 2.8/7,5mm
- Pentacon electric 2.8/24mm
- 7Artisans 1.8/25mm
- FUJIAN 1.4/25mm
- MIR-1 2.8/37mm
- YASHICA DS 1.4/50mm
- HELIOS 44M-6 2/58mm
- JUPITER-9 2/85mm
- TAMRON SP MACRO 2.5/90mm
- JUPTER-11, 4/135mm
- REVUENON 2.8/135mm
- Super-Multi-Coated-Takumar 2.5/135mm
- YASHIKOR 3.5/200mm

Lente para experimento

- TAMRON 3.5-5.6/70-200mm

Adaptadores para lentes

- Adaptador M42 para Micro 4/3 K&F Concept
- Adaptador M39 para M42 ADAPTOUT
- Adaptador M42 para Micro 4/3 Berlin Optiks
- Viltrox EF-M2 II 0.71x Focal Reducer

³¹ Elaborada por Leonard Collette.

- Adaptador M42 para EOS
- Adaptador C-mount para Micro 4/3
- Adaptador Adaptall para Micro 4/3
- Filtro ND Variável (ND2 – ND32) 77mm K&F Concept
- Kit de “step up rings” para filtros 77mm

Monitores de campo

- FOTGA A50T
- PORTKEYS P6

Estabilizadores de câmera

- Zhyiun Crane V2
- Newer Carbon Fiber Dual Handle for Crane

Tripé

- CAYER BV30L

Microfone

- Microfone shotgun para câmera - TAKSTAR SGC-598

Cartões SD

- 1 x Sandisk Extreme 64GB 150mb/s
- 4 x Sandisk Extreme 32GB 90mb/s

Solid State Drives

- Seagate 4 TB Expansion Drive
- Seagate Barracuda 3TB ST3000DM007 (Backup)
- UGREEN adaptador USB 3.0a SATA III

Anexo VI - Notas sobre a produção: estratégias de viabilidade

- Preparo antecipado de check-lists e simplificação do material para filmagem: para facilitar as rodagens, durante a fase de preparação organizamos os check-lists dos departamentos de produção e arte. Ao longo das rodagens acrescentamos só os elementos específicos de cada diária (objetos cênicos diferentes, por exemplo). A exceção fica no departamento de fotografia, onde a mudança de equipamentos e materiais é constante. Como nos sets trabalhamos apenas Leonard e eu e, muitas vezes, percorremos vários quilômetros ou andamos por terrenos íngremes ou inóspitos, simplificamos ao máximo todo o material necessário para as rodagens.

- Equipamento de fotografia, figurinos e objetos de arte próprios: todo o material de produção do filme é nosso e eu mesma preparo maquiagem e cabelo, simplificando os processos. Assim, podemos organizar as diárias de acordo com as nossas necessidades artísticas, sem interferência de outras demandas de produção. Opto por sair da base com figurino, maquiagem e cabelo prontos, efetuando apenas retoques e trocas de roupas nas locações quando necessário.

- Divisão de tarefas: ao chegarmos nas locações observamos brevemente o espaço, revisamos o cronograma ou a pré-decupagem (nas diárias em que temos planos específicos a serem rodados) e nos dividimos. Eu organizo a base de produção, figurinos e objetos de arte e Leonard se ocupa em montar o equipamento. Nas diárias em que interpreto a personagem, assim que possível me concentro no meu corpo, na natureza e nas sensações que buscamos capturar.

- Dinâmica realizadora x performer: nas diárias em que há presença da personagem, sempre gravamos a maior parte dos meus planos primeiro, para depois focarmos na captação de natureza. Durante os planos em que estou no corpo da personagem, evito revisar os takes, deixando para vê-los mais tarde e confiando na dinâmica do set. Nas diárias de planos experimentais e de natureza, costumo ficar mais próxima de Leonard, sugerindo planos e, muitas vezes, assumindo a operação de câmera.

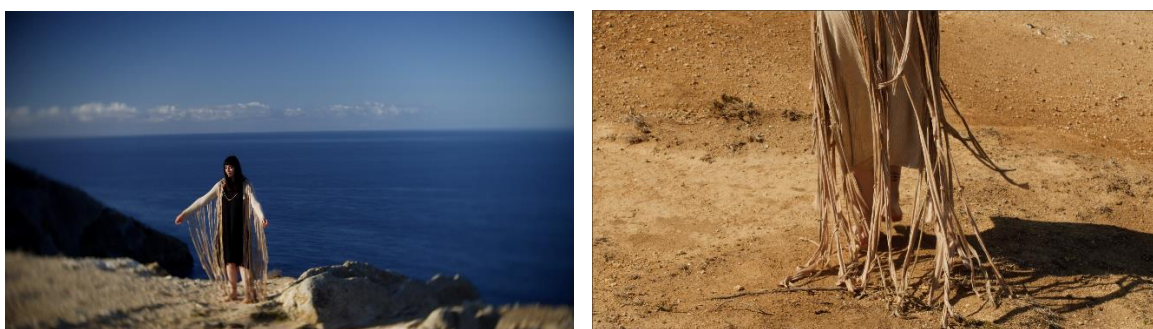
Anexo VII – Figurinos

Figurino I

Ao figurino principal utilizado pela personagem nos filmes anteriores foi acrescentado um casaco com franjas. Para produzi-lo, comprei um casaco de malha 100% algodão, transformei seu corte (realizei uma abertura frontal e modifiquei a gola), acrescentei franjas por toda a extensão das mangas, além de tingir o tecido com pigmentos naturais e incorporar texturas de terra e argila.



Fotografia do figurino original (à esquerda) e do casaco antes de qualquer alteração (à direita)



Figurino utilizado em cena, com detalhe das franjas.

Figurino II

Enxergo a personagem sem nome sob outras peles e a vejo em um vestido longo e amarronzado, de tecido fino e estampa que imita uma pele de animal. Sou literal sobre o que decido: o trocar de pele da personagem agora se manifesta externamente. Encontro um vestido longo e fluído, de tule, amarronzado e com estampa reptiliana. A transparência do

tecido permite vislumbrar a silhueta do corpo e, contra o sol, o vestido mostra-se quase translúcido.



Fotografia de referência do vestido (à esquerda) e vestido em cena (à direita), com detalhe do efeito de transparência na saia.

Anexo VIII– Apontamentos sobre o desenho sonoro

Mapeamento das primeiras ideias para o desenho sonoro:

0 a 40seg – Manter som de vento.

40seg a 01:10 (quando entra a sequência de planos de natureza) – A sonoplastia se constrói aos poucos, o som do vento prossegue. Entra o som da Terra.

01:05 – Trilha começa a se construir, crua e intimista. No plano em que a personagem está no chão e há poeira, usar um som que se “espalhe”, quase como se ela tocasse em areia.

01:21 – Som de sinos ao vento.

01:25 – Som mais “seco”, energia decai aos poucos.

01:26 – Som grave e denso de algo “encolhendo” (tipo quando se amassa uma folha de papel, só que em tom grave).

01:26 – A trilha decai até se encerrar em 01:33.

01:34 – Som violento, cresce rapidamente para logo sofrer uma queda abrupta em 01:37. A partir daqui o som estabiliza.

01:37 a 01:52 – Ambiência, um som mais cru, com poucos elementos.

01:49 (voz off “eu me anoro”) – A sonoplastia começa a crescer de um jeito mais positivo, início da “plenitude”.

01:52 – Som indistinguível, irreal, que chame atenção.

02:04 – No plano performático tem um crescendo, alcança-se o ápice (maior ponto de energia do filme até este momento).

02:10 – O som novamente estabiliza.

02:19 – Contraste sonoro: tira-se o som por completo.

02:22 – A sonoplastia se estabiliza e logo se dilui. Incluir som de chuva.

02:27 – Som horizontal de atravessamento, bem seco, como um galho cortando o ar rapidamente. Aproveitar a sugestão da voz em off que fala em flechas.

02:28 – Entra o vento do deserto. Energia mais destrutiva.

02:37 – A energia muda para construtiva, somam-se novas camadas sonoras. Som que remeta a fogo, labaredas.

02:44 – Contraste seguido de silêncio. O espectador precisa sentir o corte abrupto do som.

02:48 – Enquanto a voz em off narra “todo encontro é uma dor” o silêncio é total. No plano seguinte a sonoplastia começará a ser construída do zero.

03:01 – O som volta aos poucos, se reconstrói, destaque para som de galhos.

03:03 – A reconstrução sonora é progressiva, sem pressa.

03:08 – Manter evidente (como já está), o suspiro entre as palavras na voz off.

03:14 – Sonoplastia cresce.

03:16 – A sonoplastia tem uma pequena queda. Incluir som de água (aquário ou o fundo do mar – é importante que não seja água corrente em fluxo). A ideia aqui é a sensação de estarmos imersos em um grande volume de água “parada”.

03:22 a 03:40 – Som de água parada perdura e retorna o som do vento do deserto.

03:40 – Fluxo de água e outros sons se somam.

03:43 – Som intenso e frenético que cresce. Entra som da Terra (para construirmos aquela ideia de som circular, espiral).

03:52 a 03:53 – Antes da fala o som chega ao seu ápice e então cai (como uma onda que quebra e ecoa). Esse som deve ter uma vibração forte e ecoada que se manterá pelos próximos planos.

03:57 a 04:01 – O som anterior segue reverberando. Aqui somam-se vento, água, som de terremoto.

04:01 – Som pulsante, água corre.

04:21 a 04:30 – Um vento forte, melodioso, quase como se fosse uma voz.

04:30 – Som estabiliza.

04:41 – Som de “vazio”, como se estivéssemos no vácuo.

04:55 a 04:58 – Som de vazio é mantido. Soma-se som extra-diegético contrastante (como um chocalho maraca xamânico, por exemplo)

04:59 – Fluxo intenso com muitas camadas formadas por sons naturais.

05:03 – Começa a música que irá se desenvolver e crescer durante a performance de dança e se manterá até o final do filme. Ela deve ser progressiva e composta por tambores, palmas e diferentes percussões que ganham mais ênfase nos planos em que os movimentos são mais acelerados. Nos planos em que a personagem bate as mãos no chão, podemos sincronizar as batidas com a percussão (elemento xamânico).

Sobre a progressão da música: deve construir-se aos poucos, ainda antes dos momentos em que a personagem dança. Quando a música cresce, ainda é bem crua, apoiada pelas percussões e elementos mais naturais. Talvez quando a performance se tornar mais intensa, possamos acrescentar um vocal feminino. A música irá se manter nos planos entre a performance e a sombra que gira no final do filme. Para os giros, incorporar um tom mais “épico”.

Alterações desenho sonoro - parte I:

De 0 a 1' – Sem alterações.

01' a 01'30" - Tirar vocais e tornar o som mais desconstruído, “errante”. Desconstruir qualquer linearidade. Cada elemento entra separadamente.

01'22" – Daqui em diante os vocais podem entrar progressivamente e se manter até 01'38", ecoando no plano do mar fora de foco.

01'24" a 01'34" - Aqui a energia decai. Atmosfera muda para algo mais terroso e orgânico, um movimento para dentro. Menos música, mais sons de foley. Os sons devem ser mais graves.

01'34" a 01'36" – Mixagem: diminuir o volume dos foleys.

01'45" a 01'51" – Manter toda a paisagem sonora, incluir alguns foleys mais táteis (raiz arrancada da terra, mãos passando pelo corpo ou por cascas).

01'50" – Som de algo descontraindo, descomprimindo. Um som da natureza (uma pedra que cai/rola – como um som quebradiço que se descomprime e ecoa).

01'51" – Realçar os sons de vento e assobios, baixar a trilha. Manter assim até 02'00".

02'01" a 02'26" – Trilha e desenho sonoro não combinaram com as imagens. Talvez o clima seja mais misterioso. De 02'07" a 02'25" a voz da Ana sumiu completamente no meio dos outros sons, precisamos destacá-la. O som circular que parece um vento/ventania, pode ser mantido, mas de modo geral é preciso enxugar um pouco a totalidade dos elementos sonoros.

02'18" – No plano noturno da personagem, tem um som que parece água que deve ser mantido, pois combinou com o plano, assim como a chuva em 02'20".

02'27" a 02'31" – A ambiência precisa ser mais descontinuada, vários sons ao invés de uma constante. Construir camadas sonoras tridimensionais, que despertem a sensação de atravessamento. O som de fundo que é cíclico e meio agudo (lembra algo meio sintetizado) pode ser mantido. Aproveitar ecos e tons graves.

02'31" a 02'37" – Manter ambiência do plano anterior, preencher com foleys dessincronizados das imagens.

02'37" a 02'42" – Continuidade sonora e inclusão de sons de fogo/labaredas. Atenção para que apenas o primeiro som de chama/labareda esteja sincronizado a primeira tocha que aparece nas imagens. Depois disso, o som de chamas deve estar dessincronizado da aparição das faíscas.

02'42" – Durante a última fásca (antes da mudança de planos e do silêncio), incluir o som de uma fásca apagando.

02'42" a 03'51" – Trecho impecável. Apenas pequenas alterações: em 03'12" foley de mão deslizando pela areia; em 03'16" remixar de modo a baixar bastante o som de água e erguer os demais.

03'52 a 03'53 – O som que vinha crescendo nos planos anteriores precisa chegar no ápice e cair antes da fala. Tem que ser forte, como uma onda que quebra e ecoa. Esse som deve ter uma vibração grave e ecoada que se manterá adiante.

O som de água deve entrar em 04'00'.

04'04" a 04'11" – Acrescentar uma camada sonora que crie algum contraste entre os planos, pequenas quebras entre as imagens. Cuidar para a ambiência não se tornar linear. Entre os sons, usar alguns mais orgânicos.

04'22" – Subir bem pouquinho o vocal da Ana. Continuar a subir progressivamente, para que esteja mais alto a partir de 04'25".

04'40" – Incluir som de ondas do mar quebrando no momento em que a personagem movimentava a cabeça para baixo.

04'42" a 04'54" – Tentar "abafar" a sonoplastia existente, como se a gente colocasse uma redoma no espaço ou estivéssemos dentro da cabeça da personagem (sensação de que ela não está fisicamente no lugar da cena).

04'54" – O som da redoma sai progressivamente. Acrescentar som de folhas secas se espalhando.

04'58" – Puxar o som do plano seguinte, para termos um som forte que marque o olho aberto. O som se prolonga até onde já está. Deixar um plano interferir o outro, contaminá-lo.

04'58" a 05'02" – Nenhuma alteração.

05'02" a 05'03" – Incluir som de terra caindo e tirar o som dos pássaros.

05'04" a 05'07" – Tirar o som dos pássaros.

A voz entrou perfeitamente na performance (entre 05:12 e 06:04), vamos manter assim, sem outros elementos sonoros. No entanto, do término da performance em diante (06:04), a música final não deve entrar tão cedo e com tantos instrumentos ao mesmo tempo. A ideia é que comece apenas como uma paisagem sonora, em que os elementos vão se transformando em música. Estes elementos não são, necessariamente, os instrumentos musicais. O que queremos aqui é fazer uma transição progressiva, em que os elementos sonoros deem lugar aos instrumentos musicais. A música em si só deve se “completar” em 06:45.

Alterações desenho sonoro – parte II:

01' – As modificações ficaram ótimas, só queremos acrescentar uma camada de som grave aqui, como o som de Netuno ou do Universo. Deve ser um som bem de fundo, quase indistinguível, para criar textura.

01'10" (plano da personagem no chão) – Incluir um foley deste movimento de tocar na terra/areia.

01'16" – Incluir um foley orgânico, tátil, que dê a sensação que a personagem está realmente tocando na pele/no tecido.

01'29" – Começar o foley em 01'27", dessincronizado do movimento da personagem, mantê-lo até onde está atualmente. Na mixagem, é bom deixar este som um pouco mais alto.

01'37" – O vocal usado de fundo entre 01'34" e 01'37", pode ser mantido até o plano do mar fora de foco em 01'38" (exatamente como na versão anterior do som).

01'40 a 02'25" – Apenas uma alteração: os foleys entre os planos de 01'45" até 01'50" não se encaixaram muito bem. Falta um som orgânico de raiz ou planta sendo arrancada da terra no momento em que a personagem ergue a cabeça e respira. Nessa sequência, há também um som que parece uma lufada de ar que deve estar mais alto.

Alterações desenho sonoro – parte III:

1'10" – Mixagem: o foley do plano da personagem na terra está muito alto.

Entre 01'27" e 01'28" – Começar a baixar o foley sutilmente para que ele esteja um pouco mais brando no plano da personagem nua.

01'37" – O vocal usado de fundo na primeira versão do som entre 01'34" e 01'37", pode ser mantido até o plano do mar fora de foco em 01'38" (exatamente como na primeira versão do som).

01'50" – O som da lufada de ar ficou muito bom (baixar um pouco).

02'27" até 02'37" – Tirar o vocal de fundo. A gente não consegue identificar direito os elementos sonoros porque há camadas em excesso. A partir de 02'31" a sonoplastia deve ficar com menos elementos progressivamente até entrar a sequência do fogo (em 02'37"). Mixar de modo que dê para ouvir melhor a narração. Ela está proporcionalmente mais baixa do que o restante do filme.

03'12" – Baixar BEM pouquinho o foley das mãos na terra.

03'16" – Baixar ainda mais o som "subaquático".

03'54" a 03'55" – Uau! O som era exatamente esse!

04'46" – O efeito "abafado" funcionou, mas proporcionalmente, pode ser menos intenso, para que vaze um pouco mais da ambiência.

06'05" – Quando a voz off narra "aprendo com tudo que resiste", a percussão fica progressivamente mais baixa e se cria uma variação de ritmo. A partir daqui também é importante que a gente escute mais da ambiência.

06'10" – Quando a voz off narra "se mantém em pé", logo a seguir vem uma batida de percussão. Essa batida deve ser mais alta e a partir dela a percussão deve ser suprimida até 06'19".

06'11" – Naquele plano bem "abstrato" está faltando um som grave e imersivo, bem "da pele para dentro". A sensação é de alguma coisa sendo puxada para o centro, mas o som NÃO é o de algo sendo "sugado".

06'15" – Acrescentar um som "tátil" como se fosse uma lixa. Encostar uma mão na outra deve gerar um som "violento".

06'16" – Acrescentar som de cordas que ressoe apenas como uma vibração. É parecido com o acorde que tem em 01'01". Mas o volume deve ser baixo, trata-se apenas de um complemento sonoro.

06'19" até 06'25" – Incluir sons orgânicos de terra. No plano em que a personagem levanta, som de passar a mão sobre a terra (deve ser mantido sobre o plano seguinte). Já no plano em que ela joga terra sobre a pele, o som é de "espalhar" terra.

Ainda em 06'19" – retornar a percussão exatamente como ela está, começando na aparição da personagem e se mantendo até o final do filme.

06'29" – Mixagem: destacar o som que parece ar sendo deslocado.

06'31" – O violino, presente desde 06'26", deve começar depois do plano da personagem com o coração. (evitar um tom excessivamente dramático)

06'32" a 06'33" – Entre a montanha e a pedra, incluir um som de quebra, rachadura.

06'33" - No final do plano da água com o *flare* rosa, incluir um "brilhinho" (koshi com sintetizador?). Cuidar para não inserir o som no início do plano. É mesmo só para acentuar a imagem.

06'35": Mixagem: subir um pouco o som do mar.

Na música final, vamos experimentar uma versão um pouco mais desconstruída, sem o piano. Incluir som de vento e do tecido do figurino cortando o ar, preenchendo a atmosfera. Pensar na música como se ela fosse construída por lufadas de ar.

06'46": aqui retorna aquela virada na percussão e a música entra "completa". Nos dois planos anteriores (da planta na água e da montanha), o destaque deve ficar com o violino que está em sinergia com as imagens.

06'54" a 07'02" – Mixar os vocais da Ana para que fiquem mais baixos. A última inserção de voz se mantém como está.

Alterações desenho sonoro – parte IV:

Atenção para as mudanças na montagem assinaladas.

Sobre os créditos:

- iniciais: manteremos sem som, como está;
- finais: prolongar o final da música do último plano para os créditos (puxar som de vento).

Alterações:

02'31" – Aumentamos 1 segundo o plano noturno da chuva. Precisamos prolongar o mesmo som até o fim do plano.

03'26" – Começar aqui o som “subaquático” do plano seguinte, só para não ficar tão evidente a relação imagem-som. Ainda queremos baixar um POUQUINHO o som de água.

06'21" – A última batida da percussão pode ser um pouco mais alta.

06'22" – Neste plano, em função da sonoplastia, aumentamos a duração da imagem (1 segundo mais ou menos). Precisamos prolongar o mesmo som até o fim do plano.

06'40" – Diminuímos o plano em que a personagem aproxima o coração do corpo, mantendo só o trecho em que há movimento. Vamos ver se assim flui melhor com a trilha. Neste ponto, precisamos suprimir este tempinho (+/- meio segundo) de som.

06'43" – Aumentar o som de rachadura. O som deve ficar mais alto no corte para o plano seguinte e depois baixar. A ideia aqui é que o som tenha a mesma variação de volume do desenho da montanha (do plano em 6'37"). Pode usar a montanha como um gráfico para a variação do volume.

06'45" – Aqui faltou aquele som de “brilhinho” no final do plano (koshi ou xilofone distorcido pelo sintetizador).

06'50" – Quando a música entra com mais intensidade, queremos manter ainda em destaque a ambiência, para ir muito aos poucos baixando-a.

06'57" – As primeiras batidas da percussão precisam ser mais altas.

Sobre o piano suprimido na última alteração, vamos mixar um corte com e outro sem o instrumento, para sentir como fica com todas essas novas alterações.

Alterações desenho sonoro – parte V:

3'26" – Puxar o som “subaquático” para começar ainda no plano da personagem (mantendo-o até onde termina atualmente).

06'27" – Incluir um foley de fogo/labareda cortando o ar. A ideia aqui é força, mas sem que este som provenha de um deslizamento de pedra ou rachadura.

06'28" – Som de lixa deve ser mais forte, falta textura.

06'59" – Precisamos sentir as lufadas de ar em meio a música, como se o vento conduzisse tudo.

Prolongar a ambiência dos créditos finais até o final. Percebemos que em 08'15", já não se escuta nenhum som e gostaríamos de prosseguir com a ambiência mais audível até o final. A versão final da música deve ser a sem o piano.

Anexo IX – Ficha do filme

Título: O meu vento é o norte

Título em inglês: My wind is the north

Gênero: Filme poético

Data de produção: 08/2019 - 01/2021

Duração (UU:MM:SS): 00:08:37

Formato de rodagem: HD/Digital

Formato da Imagem: 16:9

Ficheiro Digital: H.264

Cor

Som: Estéreo

Realização: Mariana Silveira

Produção: Leonard Collette e Mariana Silveira

Texto, performance e narração: Mariana Silveira

Direção de Fotografia: Leonard Collette

Captação de imagens: Leonard Collette e Mariana Silveira

Direção de arte e figurino: Mariana Silveira

Montagem e finalização: Leonard Collette

Desenho de som, trilha e mixagem: Leonardo Gumiero

Vocais: Ana Laura Ruchiga

Sinopse: Uma personagem ao encontro da sua própria natureza. De um corpo pronto para ser habitado. De uma voz que pulsa. Uma personagem cíclica. Enraizada na existência presente. Pronta para acolher o que vem de dentro. Para fazer das rupturas fendas por onde irromper.

Sinopse em inglês: A character meets her own nature. A body ready to be inhabited, with a voice that pulses, rooted in present existence, ready to welcome what comes from within. To turn the cracks into gaps to break through.

Anexo X – Fotografías de bastidores











