



UNIVERSIDADE DA BEIRA INTERIOR
Artes e Letras

Em vez de palavras, o vento

Tiago de Oliveira Damas

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

Orientador: Prof. Doutora Manuela Penafria

Covilhã, Outubro de 2017

Resumo

A arte e a sua subjectividade são responsáveis por despoletar emoções no espectador, sob diversas formas. O mais importante é quando as artes se influenciam umas às outras e permitem criar emoções, como é o caso do cinema. A emoção está sempre presente, seja demonstrada por alegria, ódio ou desprezo. O importante de todo o processo é que desperte algo em nós.

Este projecto é o reflexo de um longo período de aprendizagem sobre linguagem e técnica cinematográfica, mas mais importante, sobre o pensamento cinematográfico e as questões inerentes ao mesmo. Ao longo deste relatório vão ser analisadas as diferentes fases de construção desta curta-metragem, dando particular ênfase às opções estéticas e técnicas.

Palavras-chave: filme, mood, arte, personagem.

Abstract

The art and his subjectivity are responsible for teasing emotions on the viewer, in various forms. The most important thing is when the arts influence each other allowing the creation of emotions, as is the case in cinema. The emotion it's always present, in form of joy, hate or despair. The most important part of all process it's that something awakens in us.

This project is the reflex of a long period of learning about film language and technique, but more important, about cinematographic thought and it's inherent questions (issues). Throughout this report we will analyze the different stages of creation of this short-film, emphasizing the technical and aesthetic options.

Keywords: film, mood, art, character.

Índice

1. Introdução	1
2. Pré-Produção	2
2.1 O guião	2
2.2 <i>Background</i> e Influências	3
2.3 <i>Répèrage</i> e direcção de actores	5
3. Produção	8
3.1 Direcção de Arte	8
3.2 Fotografia	10
3.3 Realização	11
4. Pós-produção	15
4.1 Edição e som	15
4.2 Correção de cor e <i>colour grading</i>	17
5. Conclusão	18
6. Bibliografia	20
7. Anexos	21
7.1 <i>Sketchbook</i>	21
7.2 Paleta cromática do filme	23
7.3 Referências visuais	24

1.Introdução

Este relatório pretende demonstrar as diferentes fases do processo criativo do filme e, por isso, vai ser organizado em três fases tal como o próprio processo criativo. A primeira fase é relativa à pré-produção e a tudo o que a ela diz respeito, desde a conceptualização da ideia à parte mais prática da *répèrage*. A segunda centra-se na rodagem propriamente dita e no que a mesma implica, os problemas e as soluções assim como todas as decisões que se tornaram definitivas e que, por alguns motivos, alteraram a primeira ordem de ideias. E a terceira etapa diz respeito a todo o processo de pós-produção do filme e como as escolhas tomadas nesta fase complementam a ideia inicial e lhe dão a vida necessária.

2. Pré-Produção

2.1 O Guião

A ideia para fazer este filme surgiu da leitura de um livro que fiz há já dois anos, sendo este *O Evangelho Segundo Jesus Cristo*¹ de José Saramago. O meu gosto pela leitura começou desde sempre e encontro na literatura a fonte de inspiração maior, por esta requerer uma permanente atenção por parte do leitor, deixando assim muito à imaginação de cada um. Porque ao contrário do cinema ou de outras artes, esta não nos mostra objectivamente uma imagem, mas dá-nos as ferramentas necessárias para que a imaginemos e a criemos consoante o nosso mundo de percepção, muito ligado também ao nosso quotidiano e, principalmente às nossas vivências ou mais importante ainda, o que escolhemos ver. O livro acima citado trata-se de uma adaptação de uma história que se universalizou e mudou a vida de muita gente até hoje, tendo tido muitas repercussões na nossa sociedade, sendo a história de Jesus Cristo. Evidentemente, sob a óptica do autor tratando-se de uma ficcionalização da “original”. A minha leitura desta obra não foi feita do ponto de vista sacro, mas sim do ponto de vista humano e carnal (como a figura do protagonista é detalhada/retratada) daí que uma frase muito particular tenha chamado a minha atenção: “...as palavras proferidas pelo coração não têm língua que as articule, retém-nas um nó na garganta e só nos olhos é que se podem ler...” Esta citação fez-me interromper a leitura e reflectir sobre ela remetendo-me para um universo completamente diferente do livro e foi assim que surgiu a ideia de a trabalhar, materializando-a em imagem, atribuindo-lhe uma história que, para mim, fizesse sentido. Rapidamente criei uma situação em que duas pessoas partilhavam o mesmo espaço e por muita vontade que tivessem de estar e comunicar uma com a outra não o faziam. Porque era isso que a frase me transmitia, uma prisão de palavras e sentimentos que só eram visíveis através das expressões corporais. Uma das razões que me levou a decidir que o filme não teria diálogos. O carácter realista deste conceito é notório, porque o filme aborda sentimentos que são, evidentemente transmitidos por pessoas reais em situações bastante comuns, contudo, eu pretendi dar um toque surrealista à situação e decidi que uma das personagens (neste caso a feminina) estaria morta. Mas mesmo estando morta o seu espírito continua a partilhar o mesmo espaço que o seu ex-amante e observa o seu sofrimento dia-a-dia, não podendo de forma alguma ajudá-lo, nem comunicar com ele. Já a personagem

¹ O Evangelho Segundo Jesus Cristo, de José Saramago 1991

masculina sente-se desolado por ter perdido a sua companheira e não pode fazer nada para trazê-la de volta, sentindo, por isso, necessidade de a reencontrar pondo fim à própria vida. Embora em relação a este tópico eu nunca o tenha fechado, porque acho mais interessante que cada espectador crie o que melhor lhe aprouver. O que me levou a querer trabalhar este assunto neste projecto final de mestrado foi precisamente a vontade de ver esta ideia materializar-se, mas também porque agradava-me principalmente a ideia de conseguir criar algo emocionalmente complexo fazendo uso do subtexto presente na imagem e nos actores, e não fornecendo a mensagem de uma forma convencional através dos diálogos, o que no meu entender desvirtuaria o próprio sentido literal da frase. Resumidamente, o desafio parecia-me maior o que estimulou mais a minha criatividade e dedicação e me fez perder o medo de realizar um filme, dando assim início à minha estreia como realizador, recorrendo a uma concepção que parte de uma premissa simples sem muitas pretensões e que permite deixar a nu as questões emocionais tendo como veículo coordenador a imagem em movimento.

2.2 Background e Influências

Ao longo do tempo e consoante os nossos interesses e o que produzimos vamos criando uma estética muito própria, mas também, um leque extremamente vincado de influências, sejam estas transmitidas pelos mais diversos suportes, entre os quais textos, desenhos ou simplesmente pensamentos. O meu *background* não está ligado ao vídeo, muito antes de começar a expressar-me através da imagem em movimento fazia-o pela via do desenho e da pintura e a minha referência maior, era e ainda persiste até aos dias de hoje, a obra do surrealista Salvador Dalí. Foi com as suas pinturas e com o tentar descortinar das respectivas que me envolvi fortemente na corrente surrealista e no papel que os sonhos e a fantasia mais absurda podem ter nas nossas vidas. Como seria interessante se pudéssemos dissolver-nos em tinta se assim o quiséssemos fazer, ou abrir gavetas em chamas dos nossos corpos. Penso que são essas “possibilidades impossíveis” que sempre me despertaram particular interesse na arte. Não esta como mera representação da realidade, mas como entidade modificadora e destruidora de uma beleza normalizada. Para além desta vertente surrealista no que respeita ao conteúdo, o expressionismo sempre teve muita importância para mim no que concerne à forma, tendo como principal influência o pintor Egon Schiele que, para além de trabalhar a cor de um modo muito original, também o traço disforme e

carregado de personalidade desmistifica o cânone de perfeição e beleza. E embora este recorra à figura realista, serve-se dela adulterando-a, não lhe retirando contudo, o seu valor representacional. Em relação à literatura deixo-me influenciar bastante pela prosa de José Saramago e de Valter Hugo Mãe em particular pelos romances *O Homem Duplicado*² e *O Remorso de Baltasar Serapião*³, respectivamente, pois ambos trabalham magistralmente a banalidade do quotidiano e a fantasia que deste pode advir.

O papel do cinema nas minhas influências é ligeiramente diferente dos anteriores, pois tenho preferência por filmes que abordem temáticas surreais, mas gosto igualmente de outros que sejam o oposto e sou surpreendido todos os dias por obras que não esperava gostar e acabo por não me conseguir esquecer delas. Ao contrário das artes plásticas e da literatura em que existe claramente uma tendência ao favoritismo, no cinema é um bocado diferente, pois não aprecio somente a obra de um realizador, mas filmes no seu valor individual. Porém, tenho plena consciência que as minhas maiores influências da sétima arte são Andrei Tarkovski e Teresa Villaverde. Não propriamente pelas histórias, mas pela forma de as contar, pela imprevisibilidade da estrutura narrativa e pela recorrência aos *inserts* de espaços naturais e vazios (que usei no meu filme para contar parte da história), como por exemplo nos filmes *Zerkalo*⁴ e *Transe*⁵, respectivamente. E estas foram as minhas referências mais directas no que respeita à forma de filmar e de estruturar a narrativa. Tenho também muitos outros filmes que fazem parte do meu leque de eleição, como por exemplo *Last Days*⁶, *Under the Skin*⁷, *The Neon Demon*⁸, *Antichrist*⁹, *Enter the Void*¹⁰, *Post Tenebras Lux*¹¹, *Évolution*¹², *La pianiste*¹³, *Loong Boonmee raleuk chat*¹⁴ (2010), entre alguns outros. Todas estas obras acima referidas não foram utilizadas directamente como referências para produzir a ideia e o filme, mas julgo que estão enraizadas no meu modo de ver e pensar e que, por isso, são indissociáveis.

² O Homem Duplicado de José Saramago, 2002

³ O Remorso de Baltasar Serapião de Valter Hugo Mãe, 2006

⁴ Zerkalo de Andrei Tarkovski, 1975

⁵ Transe de Teresa Villaverde, 2006

⁶ Last Days de Gus Van Sant, 2005

⁷ Under The Skin de Jonathan Glazer, 2013

⁸ The Neon Demon de Nicholas Winding Refn, 2016

⁹ Antichrist de Lars Von Trier, 2009

¹⁰ Enter the Void de Gaspar Noé, 2009

¹¹ Post Tenebras Lux de Carlos Reygadas, 2012

¹² Évolution de Lucile Hadzihalilovic, 2015

¹³ La Pianiste de Michael Haneke, 2001

¹⁴ Loong Boonmee raleuk chat de Apichatpong Weerasethakul, 2010

2.3 *Répèrage* e Direcção de Actores

A *répèrage* foi um processo mais complicado do que esperava. Quando projectei o filme na minha cabeça tinha, evidentemente, os espaços bem delineados na imaginação e, como normalmente acontece, essas certezas foram-se desvanecendo a pouco e pouco devido às dificuldades que lhe são inerentes. Mesmo assim tentei concentrar-me por fases; sabia que tinha de arranjar uma casa com um grande número de divisões pois precisava de filmar inúmeros espaços e não queria ter de simular mais do que uma divisão no mesmo espaço, por questões logísticas e de perfeccionismo. A minha ideia seria arranjar uma casa, com todas as divisões que necessitasse e, de preferência mais algumas, para poder experimentar na direcção de arte e ter tudo preparado quando chegasse a altura de gravar, afim de evitar uma quebra no ritmo de trabalho. Procurava uma casa já antiga, de preferência com paredes altas e com cores neutras, entenda-se por branco ou bege, tendo principal preferência por esta última. A juntar a estas características, queria também que o sítio fosse bem iluminado e que tivesse janelas grandes e de madeira. Então, tendo este cenário como ponto de partida, eu e o Henrique Vilão, que me ajudou na produção e que sem ele não teria conseguido, fomos perguntando a pessoas conhecidas e a imobiliárias, mas nunca obtivemos uma resposta positiva. Por vezes porque era impossível da parte dos proprietários, por outras porque simplesmente o espaço não se adequava minimamente aos requisitos, maioritariamente por questões de espaço. Até que mais tarde encontrámos uma casa que, facilmente preencheu os requisitos. A casa era enorme, com paredes altas e beges, com portas e interruptores antigos, com muitas divisões, só não tinha era qualquer tipo de mobília dentro, o que era um problema enorme. Mas, tendo em conta as circunstâncias não foi preciso pensar muito para ver que seria ali que ia decorrer a acção e que agora só restava pôr “mãos à obra”.

Em relação aos espaços exteriores, eu queria filmar na floresta e por isso aventurei-me por muitos sítios em muitos dias, e caminhei bastante encontrando alguns espaços que me deixavam satisfeito, mas que não correspondiam em tudo às minhas expectativas. Até que cerca de duas semanas antes das rodagens começarem, ia a passar de carro no meio da floresta e vi que havia um espaço vazio enorme rodeado por uma forte e densa camada de árvores. Decidi parar e explorar. Caminhei bastante e durante muito tempo porque, de facto, a distância era enorme, mas quando atravessei toda a vastidão de árvores e cheguei ao sítio vi que era ali que tinha de

filmar, era um campo com mais de um quilómetro de comprimento, todo rodeado de árvores, sem ter marcas humanas à vista. Juntamente com o Henrique Vilão, também director de fotografia analisámos as possibilidades e vimos que fazia todo o sentido filmar ali.

Em relação à escolha do elenco, o processo seria mais fácil, isto porque só tinha de conseguir dois actores e porque, quando escrevi o guião, já tinha as duas pessoas em mente, não tendo sido, por isso, necessário fazer castings. Falei com a Inês e com o Bernardo, amigos de alguns anos e com os quais já havia trabalhado antes e foi com entusiasmo que receberam a proposta. Conversámos imenso sobre o que era pedido, sobre o processo e claro, sobre as expectativas. O que tinha em mente era manter conversas com eles ao longo do ano e marcámos reuniões onde pudéssemos dissecar as personagens e onde eles próprios pudessem dar corpo às respectivas. Não esperei para fazer isso durante a rodagem, trabalhei o mais que pude com ambos durante o ano. Criei com eles um antes e um depois das personagens, deram-lhes vida, nomes, personalidades e histórias individuais. O que era exigido de ambos era em muito diferente, por isso trabalhei com eles como um colectivo, mas também o fiz individualmente, para que pudéssemos limar algumas arestas. E como eles nunca podiam interagir em cena, foi bom trabalhar a corporalidade de cada um de forma individual, principalmente com o Bernardo, que teria de ignorar a existência da Inês durante todo o filme. Com a Inês tive diversas conversas, trabalhámos as expressões corporais, mas principalmente o rosto e foi muito interessante, porque a determinada altura ela fez-me uma questão que nunca havia pensado e que faz todo o sentido para o delineamento da personagem: Questionou-me acerca do discernimento da rapariga, ou seja, se ela tinha ou não conhecimento de que estava morta. E essa foi a pergunta, à qual fomos respondendo com o tempo e chegámos à conclusão que sim, ela tinha, de facto, plena consciência, o que alterava assim o seu comportamento e, por conseguinte, o método de trabalho usado por mim e pela actriz. Em relação ao Bernardo, discutimos muitas vezes e durante muitas horas a natureza da personagem e a forma como teria de lhe dar corpo, até porque a última vez que tinha trabalhado com ele, no filme *O céu aqui é mais baixo*, a personagem dele, Pedro, era muito diferente desta, por isso, tínhamos de fazer um trabalho no sentido de eliminar tudo o que pertencesse a esse jovem e criar agora um ser adulto e mais sofrido, mais inconformado e sem perspectivas de futuro. Muitas vezes passámos dias a caminhar na floresta, onde eu simplesmente o seguia com uma câmara e filmava tudo o que fazia, o objectivo era que ele ignorasse a minha existência e agisse como se se tratasse da personagem na manhã em que decide afastar-se de tudo. Depois das sessões víamos o

que tinha sido filmado e discutíamos. Nas sessões conjuntas, apenas experimentámos dinâmicas entre ambos só para facilitar o momento de rodagem. Eu não queria de todo ensaiar um produto final, para que fosse somente reproduzido na data de filmagens. O meu objectivo era que ambos estivessem muito à vontade com os seus papéis e familiarizados com a estranheza da situação para depois na altura de gravar ser mais fácil para mim e para eles apontar as possíveis falhas e construir sobre isso, e agora que tudo terminou, penso que foi a melhor abordagem.

Para além destas questões, o Bernardo tinha também o desafio de ter de fazer uma cena em que tocava uma música, e é um momento muito importante, pois é suposto transmitir o seu estado de espírito e, por conseguinte, fazer jus ao *mood* criado para o filme. Nesse sentido, e com a ajuda do Henrique, experiente nas questões musicais, debatemos e tentámos criar um processo de aprendizagem e criação para que fosse mais fácil para ele. Primeiro de tudo para que entendesse todos os aparelhos que tinha à sua frente, e mais importante, como utilizá-los para transmitir a ideia que eu tinha tão enraizada na minha mente.

É evidente que durante todo o processo de rodagem tive de intervir diversas vezes, dar várias indicações e fazer experiências com os actores, mas penso que este método de trabalho de criação e diálogo de longa duração foi mais vantajoso, pois porque para além de lhes dar a entender o que pretendia com este filme, foi mais fácil para os ambientar e, por conseguinte, mais simples se tornou a tarefa de os dirigir em *set*. Isto não significa que tudo tenha sido perfeito durante as filmagens, mas pelo menos, minimizou os problemas que podiam advir se não tivesse havido todo este trabalho prévio.

3. Produção

3.1 Direcção de Arte

A direcção de arte foi uma das coisas que mais gosto me deu fazer neste filme, a par com a realização. Primeiro porque é a área onde me sinto mais à vontade e depois porque tinha muitas ideias para este filme, tendo em conta que passei um ano inteiro a projectar aquilo que seriam os espaços e como preenchê-los de uma forma orgânica, para que fosse mais fácil transmitir as vibrações das pessoas que habitam na casa e também, porque muitos dos espaços são apresentados sem elas. E este último tópico eu sabia que era um desafio muito grande pois tinham de falar por si, tinham de representar aquilo que nem as palavras nem as acções podiam. Por isso, primeiramente estabeleci uma linha orientadora, queria que a casa tivesse objectos maioritariamente dos anos 90, portanto arranjei adereços dessa época e até de épocas anteriores, de modo a que a casa não pareça contemporânea. Arranjei mobiliário mais antigo, revistas e livros, assim como outros adereços mais pequenos. Todavia, não significa que a acção decorra nessa década, o que quis foi criar uma atmosfera que não fosse facilmente datada, que não pertencesse a uma década específica, e que houvesse portanto flexibilidade, mas isto deve-se ao facto de ter uma preferência por objectos e casas antigas, pois remete-me muito para a minha infância e para os filmes que via nessa altura.

Em relação à paleta de cores, essa foi sempre muito clara para mim, seriam cores frias, maioritariamente o verde e o azul e cores neutras, como o bege e o castanho. Para complementar estas surgem apontamentos em amarelo, como o sofá, a manta da cama e alguns objectos mais pequenos. A única excepção que abri para as cores predominantemente quentes foram os espaços pertencentes a cada uma das personagens, entenda-se o estúdio onde a personagem masculina produz a sua música e o *atelier* da personagem feminina. Em ambos os espaços há uma predominância de vermelho e cor-de-rosa, tendo esta ideia surgido com o intuito de demonstrar que esses espaços tinham vida, ao passo que os outros são mais estéreis, o que acentua a presença da morte, por isso é que o quarto apresenta uma paleta menos diversificada e mais desprovida de energia. No estúdio temos a presença da personagem centrada no plano, e no *atelier*, apesar de estar vazio, deixei um espaço onde há claramente uma ausência de corpo (o espaço imediatamente abaixo dos desenhos na parede), esse espaço consta vazio porque seria preenchido por ela se esta ainda existisse, daí que

esteja o desenho inacabado no chão, juntamente com todos os pincéis e tintas ainda nos recipientes com água, aludindo a um inacabamento motivado pela sua ausência. A parte mais complicada de todo este processo foi sem dúvida atribuir vida e marcas pessoais a uma casa que estava completamente vazia e desprovida de personalidade. Trabalhei a cenografia para o plano, mas deixei sempre algo que suscite que a divisão não acabou e que existe ainda mais nos espaços, porque preparei todo o *décor* acabando, posteriormente, por excluir algumas coisas por motivos de escala. O que pretendia era mostrar a casa de dois jovens adultos, com interesses artísticos, sendo que ele é músico e ela pintora, e a partir daí criar um universo coeso e que acima de tudo não parecesse artificial, por isso usei adereços como roupa e calçado espalhados por várias divisões, fotografias de ambos e marcas vivas como as plantas que vão aparecendo como pequenos apontamentos, ou mesmo os peixes, que sendo dois aludem para que pertencessem a cada um deles. A cozinha foi sem dúvida o *décor* que mais me desafiou, apesar de não ser o mais preenchido e vistosamente mais apelativo, foi muito reflectido e preferi acentuar o momento mais importante do filme (a junção de ambas as personagens). Portanto, decidi que o lado onde ele estivesse estaria mais confuso, com mais adereços (não significando necessariamente desarrumado) e o lado onde ela está estivesse completamente vazio, aludindo ao facto de estar morta, não restando nada à sua volta e eu efectivamente gostei da estranheza que se sente ao ver dois extremos no mesmo enquadramento. Mais uma vez existe a predominância de cores neutras e pequenos apontamentos de cor fria, como o verde e o lilás.

Em relação ao guarda-roupa, esta foi uma decisão fácil, queria que estivessem vestidos com roupas simples e lisas, desprovidas de padrões, apenas cores básicas, e estas ideias mudaram ligeiramente em relação à minha primeira abordagem, aquando do *pitching*, pois quando decidi que queria transmitir um look de anos 90, fiz uma pesquisa mais aprofundada e acabei por desenvolver outro *sketchbook* que se encontra em anexo. Então as minhas escolhas assentaram em calças de ganga claras já gastas para ambos e sapatilhas estilo *all-star* as dele azuis e as dela pretas. Para completar o figurino, uma *t-shirt* preta para ele (representa o luto, embora ele não a ostente com essa intenção, mas para mim faz sentido que assim seja) e ela um top verde seco, que de certa forma se mescla com a paisagem no plano final, e essa era a intenção, como a mesma desaparece nessa situação é como se já antes de o fazer fosse parte integrante da paisagem. Para além destes elementos, houve um adereço bastante importante apesar de constar pouco tempo, a pistola. Escolhi uma réplica em metal de uma pistola dos anos 80, e essa decisão foi levada a cabo para que a arma não parecesse de plástico, evidentemente, mas também porque facilitava a elaboração da cena para o

actor, sentir a veracidade do adereço. Foram estas as reflexões que fiz para a criação dos espaços, todos eles muito diferentes, trabalhados num único sentido, o de criar uma organicidade que julgo ter conseguido alcançar, quer através dos objectos escolhidos, quer da paleta de cores rigorosamente conceptualizada e respeitada.

3.2 Fotografia

Como sabia que o filme ia ser maioritariamente contemplativo tinha plena noção que os aspectos técnicos, neste caso a fotografia tinha de ser interessante e bastante consistente pois tinha um papel muito importante em toda a narrativa. Apesar da característica surrealista que queria atribuir ao filme, todo o contexto e espaço fílmicos são marcadamente realistas, quer as paisagens, quer os cenários interiores. Logo, a fotografia tinha de respeitar esses padrões. Como já tinha trabalhado diversas vezes como director de fotografia, sabia que desta vez não me queria envolver tanto, porque apesar de a minha experiência ditar o contrário, não é uma área que me interesse particularmente. Decidi que tinha de arranjar alguém que gostasse de o fazer e, que, acima de tudo o fizesse muito bem. Decidi que o Henrique seria a pessoa certa, primeiro porque trabalho com ele desde sempre, depois porque conheço a sua dedicação e afinco e tinha plena confiança para o deixar trabalhar, sendo apenas responsável por verificar se a luz estaria do meu agrado. Conceptualmente queria que o ponto de partida para trabalhar o filme fosse aproveitar o máximo de luz natural que os espaços nos podiam dar, e discutimos referências concluindo que filmes como *Last Days* e *Gerry*¹⁵ de Gus Van Sant seriam os melhores exemplos a que podíamos aspirar, por isso, fizemos um estudo de luz nos espaços exteriores e interiores. Levámos a sério o horário a que o guião se referia e deslocámo-nos aos sítios às respectivas horas, por isso, foi analisada a posição do sol o que determinaria depois o ponto de vista que eu podia filmar, primeiro para tirar maior proveito da luz, segundo para que me permitisse filmar durante mais tempo. Vimos a madrugada e o fim de tarde (que são os horários das cenas de floresta) e, com grande insistência do director de fotografia, decidimos que o melhor seria mesmo gravar as cenas às horas certas, para ter as *nuances* e texturas adequadas, para que tudo funcionasse harmoniosamente. E foi com esse acordo que prosseguimos para as gravações, o que também facilitou depois para organizar o mapa de rodagens.

¹⁵ Gerry de Gus Van Sant, 2002

Em relação aos interiores, sabia que ia ser um desafio muito mais complicado, porque a casa apesar de deixar entrar alguma luminosidade, estava rodeada de prédios altos e nem sempre era fácil manter uma constante luminosa. Observámos os diferentes espaços e o comportamento da luz nestes em diferentes alturas do dia e o Henrique começou por esboçar aquilo que teria de ser trabalhado e iniciou o processo de “montar a luz” artificial que seria necessária. Esta parte coube-lhe inteiramente a ele, porque durante este processo eu tive de criar todos os décors, uma vez que queria que quando chegassem os dias de rodagem nos ocupássemos somente de gravar. Lembro-me de ter apenas uma exigência, se assim lhe quisermos chamar, que seria trabalhar a luz de uma forma equilibrada, evidente, sem definir demasiado os contrastes, porque tinha ideias para a correcção de cor e precisava de ter o material bem preparado para o poder esculpir como queria.

Honestamente, a fotografia foi um dos aspectos do filme que mais me agradou, acho que o meu director de fotografia fez um trabalho notável, não podia ter ficado mais contente com o resultado final depois de ter acabado as rodagens. Já sabia que a nossa comunicação sempre resultara bastante bem e este projecto foi prova disso, pois aliviou-me de um trabalho que não queria ter e pude fazer todo o resto que me competia sem ter de estar minimamente preocupado com a fotografia, tive confiança plena e ainda bem que o fiz.

3.3 Realização

A minha experiência nesta área era muito pouca, já tinha feito muitos trabalhos mas todos eles de cariz experimental, daí ter tomado a decisão de fazer uma ficção para este projecto final, simplesmente para experimentar algo novo. A princípio tive muitas dificuldades porque teria de filmar pessoas em situações específicas, e tinha alguns receios de que não o conseguisse fazer de uma forma coerente e interessante. Por isso comecei por pensar no filme num todo, e no mais importante para mim, que era tentar que a realização nunca se sobrepusesse à mensagem que a curta-metragem pretende passar, daí que o mais importante para mim, antes de pensar nos planos, fosse criar um *mood* para o filme. Este permitiria ao espectador mergulhar no enredo e deixá-lo preso e na expectativa. O que eu pretendia de facto, era que no final da visualização surgissem questões acerca da natureza do filme e da história e, que acima de tudo ficassem com ele na cabeça durante algum tempo. Porque está é a qualidade que mais

me interessa num filme, ele ser dotado de uma estranheza capaz de me desafiar mentalmente e tentar compreender o que ele tem para me dizer.

Este conceito de *mood* é proveniente de leituras de textos para a disciplina de Estudos Fílmicos do presente mestrado que, no fundo me incentivou a querer fazer o filme, pois achava mais interessante partir desta premissa. Neste caso, este estado emotivo tem um papel muito importante na fruição das emoções, isto porque, sucintamente, o *mood* é no fundo um estado preparatório em que o sujeito está particularmente desejoso de experienciar uma determinada emoção. Assim sendo, acaba por funcionar como uma linha orientadora do nosso sistema emotivo o que origina a que a nossa atenção emocional recaia sobre determinados estímulos em detrimento de outros. “*O mood incentiva-nos a experimentar emoção, e experimentar emoções incentiva-nos a continuar com o mood actual*” (Smith, 1999:107;minha tradução).¹⁶

Este conceito foi trabalhado no film através de todos os aspectos técnicos, desde os planos paisagísticos ao *acting* e às situações criadas, passando também muito pela direcção de arte (presente principalmente nos *inserts*), bem como a música e o som (mais à frente debruçar-me-ei sobre este tópico) mas sobretudo pela energia conjunta de todos estes factores que, foi sem dúvida o meu grande objectivo. “*Sinais redundantes, incluindo expressão facial, situação narrativa, música, iluminação e mise en scène, todos colaboram para indicar ao espectador o que se designa por mood emocional. O espectador não necessita de concentrar atenção consciente em cada um destes elementos. A rede associativa das emoções é ativada por algumas dessas pistas, e isso cria um nível baixo de emoção. Se um filme providencia o espectador com várias pistas emocionais redundantes, isso aumenta a probabilidade de mover o espectador para um estado de mood pré-disposicional.*” (Smith, 1999:107;minha tradução)¹⁷.

Apesar da temática do filme ser sobrenatural, não queria que o mesmo fosse considerado como um filme de terror, ou algo pertencente ao género. Pretendia que

¹⁶ *Mood encourages us to experience emotion, and experiencing emotions encourages us to continue in the present mood*

¹⁷ *Redundant cues, including facial expression, narrative situation, music, lighting, and mise en scène, all collaborate to indicate to the viewer what emotional mood is called for. The viewer need not focus conscious attention on each of these elements. The associative network of the emotions is activated by some of these cues, and this creates a low level of emotion. If a film provides a viewer with several redundant emotive cues, this increases the likelihood of moving the viewer toward a predispositional mood state.*

todo o ambiente do filme fosse extremamente calmo, daí ter iniciado com as paisagens que nos ajudam a envolver no ambiente. E apesar de ter uma cena de tentativa de suicídio queria que tudo fosse visto de uma forma tranquila, não pretendendo chocar nem apelar à violência ou ao suicídio de uma forma poética ou gratuita. Queria também que os eventos subsequentes fossem assimilados de um modo contemplativo, posso falar de uma espécie de *voyeurismo*, em que o espectador é colocado a espreitar a intimidade das duas personagens, sendo este a única testemunha do que se passa. Falando agora de termos mais técnicos em relação à realização, depois de estabelecer o ambiente para o filme decidi reflectir sobre o que seria melhor para contar a história e não propriamente o que fosse esteticamente mais belo e decidi colocar limites à minha visão, no sentido em que queria que fosse tudo muito coeso visualmente, pois acho que também essas características contribuem para o estabelecimento do *mood* sem haver quebras. Como já tinha falado, sou muito influenciado pela pintura e tentei imaginar o filme como uma série de imagens fixas, uma espécie de pinturas vivas. Para isso, decidi que os planos seriam todos fixos, e achei por bem usar uma escala mais aberta (maioritariamente planos gerais e médios) com um ponto de vista frontal, pois senti que seria mais adequado para que não houvesse uma sensação de claustrofobia nos enquadramentos apelando assim, aos factores contemplativo e pacíficos. Abri uma única excepção no plano do suicídio, achei que seria mais interessante estarmos mais perto do personagem, tendo em conta que imediatamente antes visitamos o espaço envolvente, e como a própria situação é mais íntima tomei essa decisão. Contudo, por uma questão de respeito dada a delicada natureza da situação, optei por filmar de costas, preservando assim o anonimato da personagem. Em oposição, os planos desprovidos de figura humana achei que teria de mostrar o mais que conseguisse para captar a energia da sua ausência (pessoas) de modo a colmatar essa falta.

Por fim, falo de uma questão que pode ser controversa mas que foi muito simples, no meu entendimento. Há um momento em que a personagem feminina olha directamente para a câmara e sei que é um acto que necessita de ser propositado e bem justificado pois pode suscitar várias interpretações e muitas delas erradas. Não pretendi fazer um confronto directo nem apelar ao espectador o salvamento da personagem, ela apenas olha para a câmara porque no momento em que ele sobe as escadas passa à frente da porta do quarto de ambos, indo directamente para a varanda. A personagem olha para a porta na esperança que ele entre, mas ele nunca o faz. Portanto, a única coisa que podemos ver nos seus olhos é a tristeza e a desilusão. Outra das questões que podem estar relacionadas com este tópico da realização foi a escolha de utilizar um pássaro no plano final da cozinha. Não descartando todas as possíveis

interpretações e não querendo “estragar a surpresa”, esse momento tem uma explicação muito simples. Quando era pequeno tinha muitos pássaros em casa, porém esta raça em particular, os *agapornis* havia algo de interessante e especial neles, e triste também. Sempre que um dos elementos do casal morria por algum motivo, o outro adoecia e acabava por morrer pouco tempo depois, daí que lhe chamem também os pássaros do amor ou os inseparáveis. Eu achava a situação tragicamente bela e assim que me lembrei do filme foi inevitável não me lembrar deste pormenor, que de certa forma marcou a minha infância, por isso pretendi acrescentá-lo. Em relação ao filme dar início e terminar exactamente na mesma floresta é para dar uma ideia de *loop*, de que imediatamente após ela desaparecer tudo volta ao mesmo. Ele torna a sentir a sua falta, a refugiar-se e a tentar matar-se, e ela volta a ter esperança que ele a veja e a possa tocar novamente, e é como se vivessem numa espécie de limbo em que todos os dias repitam as mesmas acções e sintam o mesmo sufoco.

4. Pós-Produção

4.1 Edição e Som

Confesso que depois de todo o processo intenso de rodagens me quis afastar durante uns tempos do que tinha filmado, até porque tudo me parecia estranho e incoerente, tinha muitas dúvidas em relação a todo o planeamento e pensava que tinha falhado drasticamente comigo próprio e com as pessoas que estavam à minha volta. Por isso, decidi esquecer-me que tudo isso tinha acontecido e durante sensivelmente duas semanas nunca mais vi os ficheiros. Passado esse tempo de distanciamento decidi que seria boa altura voltar e tentar dar vida àquelas imagens e sons soltos que tinha guardados.

A montagem sempre esteve muito presente na minha cabeça, aquando este filme e nunca antes tinha pensado muito neste departamento. Quando fazia os meus trabalhos deixava que as imagens falassem por si e só então as ordenava, é evidente que esse processo funcionava nos filmes experimentais, enriquecendo muitas vezes os próprios trabalhos com alguma espontaneidade característica do género. Porém, neste filme foi completamente diferente, como passei praticamente um ano inteiro a reflectir sobre a história e a tentar conceber-lhe uma estrutura e identidade próprias, era impossível não pensar na montagem e no papel que ela teria nesta curta-metragem. Mesmo assim, gosto de ter *feedback* de outras pessoas, porque julgo que ter alguém externo é interessante para nos questionar, desafiando-nos a dissecar ainda mais o processo criativo. Decidi por isso que o Luís Ales era a pessoa certa para trabalhar na edição do filme, pois sempre que era possível trabalhávamos juntos e já tínhamos uma relação profissional interessante e construtiva. O filme não sofreu muitas alterações, mas foram tiradas algumas coisas dos planos que, depois de ver muitas vezes concluímos que não nada acrescentavam à trama. Devo dizer que nada do que filmei foi excluído, todas as cenas a que me tinha proposto filmar aproveitei na montagem, à excepção é claro, dos muitos planos de floresta que filmei. E é sobre esses que me debruço agora pois são os primeiros na ordem cronológica do filme.

Filmei muitos planos diferentes no mesmo espaço isto, aproveitando a possível versatilidade que estes podiam fornecer para contar a história. Os três primeiros planos do filme foram colocados nessa ordem somente na montagem depois de ver todas as dezenas que tinha, porque sucintamente, o que pretendo primeiramente ao mostrar as copas das árvores é dizer ao espectador onde estamos, até que a câmara vai submergindo na floresta revelando um caminho por onde a personagem andou até

chegar ao sítio em questão. O sítio, como já referi anteriormente é um enorme vazio rodeado de árvores e o percurso feito com imagens é precisamente o percurso feito fisicamente pela personagem. Todos os eventos seguintes estavam já ligados entre si pela narrativa e pela ordem de acontecimentos, não havia muito que alterar, simplesmente escolher os melhores momentos e cortar.

A montagem tem três transições a negro, e todas elas pressupõem uma maior passagem de tempo nos acontecimentos, sendo que duas delas servem também para transitar de espaços, de exterior para interior e vice-versa, que é o caso do título (onde passamos da floresta para a casa) e o último corte do filme onde fazemos precisamente o percurso inverso. O corte a negro que separa a cozinha da cena de estúdio é ligeiramente maior, isto porque ele pretende marcar uma maior passagem de tempo, sendo a única parte do filme onde passam algumas horas, sendo essa informação reforçada também através da luz. Por fim, no último plano eu pretendia que a personagem desaparecesse, literalmente, e por isso, foram necessários alguns efeitos especiais, a estética desse momento é inspirada num dos filmes a que faço referência acima *Loong Boonmee raleuk chat* de Apichatpong Weerasethakul.

Em relação ao som, aquando a sua captação não houve nenhuma especificação, somente na pós-produção é que o trabalhamos mais criativamente em função do *mood*. Todas as ambiências foram pormenorizadamente escolhidas e trabalhadas para transmitir a sensação de harmonia, assim como alguns sons que foram acrescentados nalgumas situações. Em termos de especificações que tinha em mente eram somente três.

A primeira é mais importante de todas é a música, que foi cuidadosamente trabalhada pelo Henrique. Apesar do som que vemos no estúdio ser directo, a base da música que aparece e se propaga até às ambiências foi criada para corresponder às necessidades emocionais de todo o filme, havendo por isso algumas cadências e nuances que adensam a complexidade emocional do momento à medida que percorremos os espaços da casa. O ponto de partida era criar uma música minimalista e simples, que ajudasse a deixar falar os planos mas que não se sobrepusesse aos mesmos de forma a apelar à emoção, o objectivo dela não era apelar à compaixão pelo sofrimento das personagens, mas sim possibilitar um envolvimento na dor da personagem masculina no momento em que está a produzir os sons com a guitarra (todos os sons que o actor faz são, de facto realizados por si, simplesmente não fez a camada linear da música porque eu pretendia algo muito específico e ele não tem qualquer tipo de formação musical nem conhecimentos necessários para o fazer e com o tempo que tivemos não lhe podia fazer uma exigência dessas). O ponto de escuta, inicialmente tinha pensado em fazer um

desaparecimento gradual da música à medida que nos afastávamos do estúdio, contudo essa técnica não deu o resultado que pretendia, portanto assumiu-se que o som passa de diegético a não diegético assim que saímos do estúdio para o quarto.

A segunda especificação foi colocar sons de sinos num dos planos (no *atelier*), como mais uma subtil forma de alusão à morte da personagem, e acontece nesse espaço precisamente porque era o seu espaço íntimo.

Por último, no plano final é quando a personagem feminina perde toda a sua fisicalidade, se havia dúvidas em relação à sua existência neste momento já não pode haver. Eliminar o som dos passos, deixando-nos ouvir somente a ambiência é a prova de que ela é um fantasma e nesta altura da acção já não há necessidade de esconder isso, até porque o seu desaparecimento é muito evidente.

4.2 Correção de Cor e *Colour Grading*

No tópico acima relativo à fotografia falei no facto de querer um determinado tipo de imagem para poder posteriormente trabalhá-la da forma que tinha imaginado durante toda a produção do filme. Tendo obtido esses resultados na *footage*, foi fácil iniciar esse processo de tratamento. Primeiro, na correção de cor optei por trabalhar os aspectos base, ajustando somente os valores de contraste, sombras e brilhos e nivelando a saturação consoante o que pretendia. Queria contrastes fortes, mas não demasiado acentuados e que as cores fossem vistosas, que realçassem o meu trabalho de direcção de arte e que, acima de tudo, as cores que tanto trabalho me tinham dado a construir ganhassem finalmente vida. Lembro-me perfeitamente que quando trabalhei na correção de cor do projecto final de licenciatura imaginava o filme azul e foi ao encontro dessa estética que sempre trabalhei, contudo, desde que tive ideia para fazer este filme que o imagino verde e amarelo, por isso, esforcei-me para que fosse essa a sensação transmitida. Em relação ao *colour grading*, a maioria das cores no filme eram neutras ou frias e eu pretendia que o tom do filme fosse quente, primeiro porque sempre que trabalhava em *colour grading* tinha tendência para trabalhar com tons frios, logo esta abordagem seria uma novidade, depois porque queria que a temperatura contrastasse fortemente com os adereços e com a paleta já estabelecida porque achava que um tom quente ajudava a amenizar a história e a corresponder mais fortemente ao mood que pretendia criar.

5. Conclusão

Fiquei muito nervoso quando decidi levar este projecto avante, mas por teimosia e vontade de arriscar nunca pensei em desistir, independentemente das vicissitudes todas e da minha inexperiência em trabalhar ficção e em criar imagens menos abstractas do que estou habituado. Mas foi interessante sair da minha zona de conforto e sem o apoio da minha orientadora Professora Dr^a Manuela Penafria não teria conseguido certamente. As nossas conversas ajudaram-me imenso a dar corpo a uma ideia que tinha por base uma situação muito simples e mais ainda, levaram-me a pensar que apesar da minha inexperiência eu seria capaz de estar à altura do desafio, e espero ter estado. Graças aos conselhos e também ao seu assertivo escrutínio do tema e da situação fui mais cauteloso em todo o processo de concepção e pensei mais no que pretendia transmitir e de que forma o ia fazer sem ser demasiado prepotente, respeitando a situação e os acontecimentos, tentando demonstrar alguma maturidade cinematográfica, e fi-lo o mais que me foi permitido.

Escolhi a equipa certa, preferi trabalhar com pessoas com as quais me identificava e que trabalhassem todas no mesmo sentido. Tirei o máximo proveito de todas as técnicas, do som, da imagem, dos adereços, para melhor contar uma história, e foi também com o trabalho colectivo que tudo se proporcionou.

Fiz tudo o que pretendia, não abdiquei das minhas ideias iniciais, evidentemente pequenas coisas foram-se alterando com o decorrer do tempo, descartei muitos adereços e caracterização, mas tudo em prol da coesão do filme e como consequência de um forte processo de depuração que cada vez mais me mostrava o filme em estado puro. Em relação ao resultado final não sou a melhor pessoa para me debruçar pois vi o filme demasiadas vezes, seja por estar a trabalhar na montagem na correcção de cor ou a ouvir o som, só consigo dizer que não me arrependo das escolhas que fiz, não sei se foram as melhores para o público em geral, mas para mim foram e espero que ele chegue a quem o veja. Não pretendo mudar perspectivas e visões com este filme, a única coisa que proponho é uma experiência de catorze minutos ao interior de duas personagens e aos seus sentimentos.

Em suma, este projecto foi muito importante, pois marcou o meu inicio como realizador de ficção, o que eu pensava que nunca ia fazer, tendo em consideração que os meus interesses estavam contidos noutra direcção, mas confesso que me deu bastante gosto contar uma história à minha maneira. Não acredito que seja capaz de fazer algo mais convencional ou “dentro das normas” de um determinado tipo de cinema, pelo menos por enquanto. Mas também não é isso que pretendo. Não gosto

muito de escrever diálogos e sempre que tenho oportunidade prefiro ver um filme que seja maioritariamente contemplativo e que tenha poucas falas e julgo que o que posso dar de meu à ficção, tendo em conta o meu *modus operandi* é a substituição das palavras por gestos ou outros sons, como o vento, por exemplo.

6. Bibliografia

Smith, Greg M. (1999) “*Local Emotions, Global Moods, and Film Structure*” in Carl Plantinga (Ed.), *Passionate Views - Film, Cognition and Emotion*, The Johns Hopkins University, pp.102-126

7. Anexos

7.1 Sketchbook

Guarda-Roupa - Ele



Guarda-Roupa Ela



7.2 Paleta Cromática do Filme



7.3 Referências Visuais









