

# **Eterna** **A criação fílmica como jornada**

**André José Baptista Vieira Marujo**

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

Orientador: Prof. Doutor Luís Carlos da Costa Nogueira

**outubro de 2024**



## Declaração de Integridade

Eu, André José Baptista Vieira Marujo, que abaixo assino, estudante com o número de inscrição M9254 de/o Cinema da Faculdade de Artes e Letras), declaro ter desenvolvido o presente trabalho e elaborado o presente texto em total consonância com o **Código de Integridades da Universidade da Beira Interior**.

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

Universidade da Beira Interior, Covilhã 08 / 10 / 2024

  
(assinatura conforme Cartão de Cidadão ou preferencialmente  
assinatura digital no documento original se naquele mesmo formato)



# Agradecimentos

O presente relatório de projeto, assim como a curta-metragem *Eterna*, não teria sido possível sem o auxílio de diversas pessoas.

Agradeço aos meus pais, pela força e pela crença em mim depositada para alcançar os meus objetivos.

Agradeço a todos os que direta ou indiretamente contribuíram para o projeto e para a minha experiência universitária.

Agradeço ao meu orientador, Professor Luís Nogueira, pela disponibilidade, pelas recomendações e pela abertura de horizontes criativos ao longo deste percurso acadêmico.



## Resumo

O presente relatório tem em vista a descrição e análise da jornada concetual, criativa e técnica, bem como a reflexão crítica sobre a curta-metragem *Eterna*. O filme apresenta-se como uma incursão imersiva pela paisagem, a atmosfera e a imponência da natureza, num processo de descoberta física, técnica e estética. Foi filmada ao longo de dezassete dias, entre janeiro e abril de 2024, em serras, florestas e zonas costeiras da ilha da Madeira, mais concretamente, nos concelhos de Santa Cruz e Funchal. Tem como objetivo pensar e representar a natureza num registo sensorial que reflita a grandiosidade e a sublimidade daqueles espaços.

Na primeira parte do relatório, descreve-se a premissa do projeto fílmico e indicam-se as influências artísticas, provenientes da pintura e do cinema, as quais auxiliaram na realização da curta-metragem. Na segunda parte, descrevem-se os métodos, etapas, meios e recursos utilizados na jornada cinematográfica pela natureza ao longo das rodagens, assim como as metamorfoses sofridas pela obra. Na terceira parte, descreve-se o regresso a casa e o trabalho de pós-produção, explicitando decisões no processo de montagem e sonorização do filme. Finalizando, é feita uma reflexão teórico-crítica sobre a obra, através de um confronto com realizadores do cinema experimental, aprofundando a compreensão de *Eterna*.

Concluindo, pretendeu-se oferecer um contributo para com o cinema de vertente experimental no qual, assumindo a natureza como protagonista, se reflete cinematograficamente a espiritualidade da vida e do ser.

## Palavras-chave

Cinema experimental; paisagem; natureza; atmosfera; cinema na Madeira



# Abstract

This report aims to describe and analyze the conceptual, creative and technical journey, as well as critical reflection on the short film *Eterna*. The film presents itself as an immersive incursion into the landscape, the atmosphere and the grandeur of nature, in a process of physical, technical and aesthetic discovery. It was filmed over seventeen days, between January and April 2024, in mountains, forests and coastal areas of the island of Madeira, more specifically, in the municipalities of Santa Cruz and Funchal. It aims to think about and represent nature in a sensorial register that reflects the grandeur and sublimity of those spaces.

In the first part of the report, the premise of the film project is described and the artistic influences, coming from painting and cinema, which helped in the making of the short film, are indicated. In the second part, the methods, stages, means and resources used in the cinematographic journey through nature throughout the filming are described, as well as the metamorphoses undergone by the work. In the third part, the return home and the post-production work are described, explaining the decisions in the film's editing and sound design process. Finally, a theoretical-critical reflection is made on the work, through a confrontation with experimental cinema directors, deepening the understanding of *Eterna*.

In conclusion, the aim was to offer a contribution to experimental cinema in which, assuming nature as the protagonist, the spirituality of life and being is cinematographically reflected.

## Keywords

cinema;experimental;landscape;nature;atmosphere;cinema in Madeira



# Índice

Introdução	1
1 O princípio	3
1.1 Conceito inicial	3
1.2 Pesquisa e inspirações	4
2 A Jornada	19
2.1 As primeiras imagens	22
2.2 Uma nova abordagem	51
3 O Regresso	75
3.1 Montagem	75
3.2 Som	83
3.3 Reflexão	85
Conclusão	88
Bibliografia	90
Filmografia	91
Anexos	92
Diário de rodagem	92
<i>Link</i> de acesso ao filme	111



# Lista de Figuras

- Figura 1 – Wonderer above the Sea Fog, Caspar David Friedrich, 1817  
Figura 2 – The Morning, Caspar David Friedrich, 1820  
Figura 3 – Rocky Ravine in the Elbe Sandstone Mountains, Caspar David Friedrich, 1822  
Figura 4 – Walk at Dusk, Caspar David Friedrich, 1837  
Figura 5 – Fishermen at Sea, J.M.W. Turner, 1796  
Figura 6 – Ulysses deriding Polyphoeus - Homer's Odyssey, J.M.W. Turner, 1839  
Figura 7 – Keelmen Heaving in Coals by Moonlight, J.M.W. Turner, 1835  
Figura 8 – Sunny Morning on the Hudson River, Thomas Cole, 1827  
Figura 9 – The Oxbow, Thomas Cole, 1836  
Figura 10 – Fotogramas do take n° 68 presente no diário de rodagem  
Figura 11 – Fotogramas do take n° 69 presente no diário de rodagem  
Figura 12 – Moonlight, Wood Island Light, Winslow Homer, 1894  
Figura 13 – Northeaster, Winslow Homer, 1895  
Figura 14 – Summer Squall, Winslow Homer, 1904  
Figura 15 – Fotograma do take n° 21 presente no diário de rodagem  
Figura 16 – Fotograma do take n° 22 presente no diário de rodagem  
Figura 17 – A Tranquil Pond, Peder Mørk Mønsted, 1890  
Figura 18 – Springday in the Forest near a Stream with Beeches and Anemones in Bloom, Peder Mørk Mønsted, 1899  
Figura 19 – Calm Waters, Peder Mørk Mønsted, 1908  
Figura 20 – Fotograma do take n° 147 presente no diário de rodagem  
Figura 21 – Fontainebleau Forest, Claude Monet, 1865  
Figura 22 – Lilacs in the Sun, Claude Monet, 1872  
Figura 23 – Springtime, Claude Monet, 1873  
Figura 24 – Apple Trees in Blossom by the Water, Claude Monet, 1880  
Figura 25 – Fotograma do take n° 58 presente no diário de rodagem  
Figura 26 – Fotograma do take n° 138 presente no diário de rodagem  
Figura 27 – Orchids and Hummingbird, Martin Johnson Heade  
Figura 28 – Apple Blossoms and Hummingbird, Martin Johnson Heade, 1871  
Figura 29 – Passion Flowers with Three Hummingbirds, Martin Johnson Heade, 1875  
Figura 30 – Fotograma do take n° 81 presente no diário de rodagem  
Figura 31 – Twillight in the Tropics, Frederic Edwin Churh  
Figura 32 – Twilight Mount Desert Island, Maine, Frederic Edwin Churh  
Figura 33 – El Rio de Luz, Frederic Edwin Churh, 1877  
Figura 34 – Buffalo Trail the Impeding Storm, Albert Bierstadt, 1869  
Figura 35 – Storm in the Mountains, Albert Bierstadt, 1870  
Figura 36 – Fotogramas do take n° 125 presente no diário de rodagem  
Figura 37 – Souwester Surf, Frederic Judd Waugh  
Figura 38 – Sunset Rocks, Frederic Judd Waugh  
Figura 39 – Close of Day, Frederic Judd Waugh  
Figura 40 – Wood in the Evening, Ivan Shishkin, 1869  
Figura 41 – Oak Groove, Ivan Shishkin, 1887  
Figura 42 – Coltsfoot, Ivan Shishkin  
Figura 43 – Koyaanisqatsi (1982). Realização de Godfrey Reggio.  
Figura 44 – Home/ Home - O Mundo é a Nossa Casa (2009). Realização de Yann Arthus-Bertrand  
Figura 45 – Une histoire de vent (1988). Realização de Joris Ivens  
Figura 46 – Étude cinégraphique sur une arabesque (1929). Realização de Germaine Dulac

Figura 47 – H2O (1929). Realização de Ralph Steiner  
 Figura 48 – Dog Star Man (1964). Realização de Stan Brakhage  
 Figura 49 – The Text of Light (1974). Realização de Stan Brakhage  
 Figura 50 – Horário/ Data de Rodagem  
 Figura 51 – Vista aérea dos locais de rodagem  
 Figura 52 – Fotograma do take nº 1 presente no diário de rodagem  
 Figura 53 – Fotograma do take nº 2 presente no diário de rodagem  
 Figura 54 – Fotograma do take nº 3 presente no diário de rodagem  
 Figura 55 – Fotograma do take nº 4 presente no diário de rodagem  
 Figura 56 – Fotograma do take nº 7 presente no diário de rodagem  
 Figura 57 – Fotograma do take nº 9 presente no diário de rodagem  
 Figura 58 – Fotograma do take nº 10 presente no diário de rodagem  
 Figura 59 – Fotograma do take nº 11 presente no diário de rodagem  
 Figura 60 – Fotograma do take nº 12 presente no diário de rodagem  
 Figura 61 – Fotograma do take nº 13 presente no diário de rodagem  
 Figura 62 – Fotograma do take nº 14 presente no diário de rodagem  
 Figura 63 – Fotograma do take nº 15 presente no diário de rodagem  
 Figura 64 – Fotograma do take nº 16 presente no diário de rodagem  
 Figura 65 – Fotograma do take nº 17 presente no diário de rodagem  
 Figura 66 – Storm in the Mountains, Albert Bierstadt, 1870  
 Figura 67 – Fotograma do take nº 18 presente no diário de rodagem  
 Figura 68 – Fotograma do take nº 19 presente no diário de rodagem  
 Figura 69 – Fotograma do take nº 20 presente no diário de rodagem  
 Figura 70 – Northeaster, Winslow Homer, 1895  
 Figura 71 – Souwester Surf, Frederic Judd Waugh  
 Figura 72 – Fotograma do take nº 21 presente no diário de rodagem  
 Figura 73 – Fotograma do take nº 22 presente no diário de rodagem  
 Figura 74 – Fotograma do take nº 23 presente no diário de rodagem  
 Figura 75 – Fotograma do take nº 24 presente no diário de rodagem  
 Figura 76 – Fotograma do take nº 25 presente no diário de rodagem  
 Figura 77 – Fotograma do take nº 26 presente no diário de rodagem  
 Figura 78 – Ulysses deriding Polyphus - Homer's Odyssey, J.M.W. Turner, 1839  
 Figura 79 – Fotograma do take nº 29 presente no diário de rodagem  
 Figura 80 – Fotograma do take nº 30 presente no diário de rodagem  
 Figura 81 – Fotograma do take nº 36 presente no diário de rodagem  
 Figura 82 – Fotograma do take nº 37 presente no diário de rodagem  
 Figura 83 – Fotograma do take nº 38 presente no diário de rodagem  
 Figura 84 – Fotograma do take nº 39 presente no diário de rodagem  
 Figura 85 – Fotograma do take nº 40 presente no diário de rodagem  
 Figura 86 – Fotograma do take nº 42 presente no diário de rodagem  
 Figura 87 – Fotograma do take nº 35 presente no diário de rodagem  
 Figura 88 – Fotograma do take nº 43 presente no diário de rodagem  
 Figura 89 – Fotograma do take nº 44 presente no diário de rodagem  
 Figura 90 – Fotograma do take nº 45 presente no diário de rodagem  
 Figura 91 – Fontainebleau Forest, Claude Monet, 1865  
 Figura 92 – Oak Groove, Ivan Shishkin, 1887  
 Figura 93 – Fotograma do take nº 46 presente no diário de rodagem  
 Figura 94 – Fotograma do take nº 47 presente no diário de rodagem  
 Figura 95 – Fotograma do take nº 48 presente no diário de rodagem  
 Figura 96 – Fotograma do take nº 49 presente no diário de rodagem  
 Figura 97 – Fotograma do take nº 50 presente no diário de rodagem  
 Figura 98 – Fotograma do take nº 51 presente no diário de rodagem  
 Figura 99 – Fotograma do take nº 52 presente no diário de rodagem  
 Figura 100 – Fotograma do take nº 53 presente no diário de rodagem  
 Figura 101 – Fotograma do take nº 54 presente no diário de rodagem

- Figura 102 – Fotograma do take nº 57 presente no diário de rodagem
- Figura 103 – Apple Trees in Blossom by the Water, Claude Monet, 1880
- Figura 104 – Fotograma do take nº 58 presente no diário de rodagem
- Figura 105 – Fotograma do take nº 59 presente no diário de rodagem
- Figura 106 – Fotograma do take nº 60 presente no diário de rodagem
- Figura 107 – Fotograma do take nº 61 presente no diário de rodagem
- Figura 108 – Fotograma do take nº 62 presente no diário de rodagem
- Figura 109 – Fotograma do take nº 63 presente no diário de rodagem
- Figura 110 – Fotograma do take nº 64 presente no diário de rodagem
- Figura 111 – Fotograma do take nº 65 presente no diário de rodagem
- Figura 112 – Fotogramas do take nº 66 presente no diário de rodagem
- Figura 113 – Fotogramas do take nº 67 presente no diário de rodagem
- Figura 114 – The Oxbow, Thomas Cole, 1836
- Figura 115 – Fotogramas do take nº 68 presente no diário de rodagem
- Figura 116 – Fotogramas do take nº 69 presente no diário de rodagem
- Figura 117 – Fotogramas do take nº 70 presente no diário de rodagem
- Figura 118 – Fotograma do take nº 71 presente no diário de rodagem
- Figura 119 – Fotogramas do take nº 72 presente no diário de rodagem
- Figura 120 – Fotogramas do take nº 73 presente no diário de rodagem
- Figura 121 – Fotogramas do take nº 74 presente no diário de rodagem
- Figura 122 – Fotogramas do take nº 75 presente no diário de rodagem
- Figura 123 – Fotograma do take nº 76 presente no diário de rodagem
- Figura 124 – Fotograma do take nº 77 presente no diário de rodagem
- Figura 125 – Fotograma do take nº 78 presente no diário de rodagem
- Figura 126 – Fotograma do take nº 79 presente no diário de rodagem
- Figura 127 – Fotograma do take nº 80 presente no diário de rodagem
- Figura 128 – Fotograma do take nº 81 presente no diário de rodagem
- Figura 129 – Fotograma do take nº 82 presente no diário de rodagem
- Figura 130 – Fotograma do take nº 83 presente no diário de rodagem
- Figura 131 – Fotograma do take nº 85 presente no diário de rodagem
- Figura 132 – Fotograma do take nº 86 presente no diário de rodagem
- Figura 133 – Fotograma do filme, Étude cinégraphique sur une arabesque (1929).  
Realização de Germaine Dulac
- Figura 134 – Fotograma do take nº 89 presente no diário de rodagem
- Figura 135 – Fotograma do take nº 93 presente no diário de rodagem
- Figura 136 – Fotograma do take nº 104 presente no diário de rodagem
- Figura 137 – Fotograma do take nº 87 presente no diário de rodagem
- Figura 138 – Fotograma do take nº 88 presente no diário de rodagem
- Figura 139 – Fotograma do take nº 93 presente no diário de rodagem
- Figura 140 – Fotograma do take nº 95 presente no diário de rodagem
- Figura 141 – Fotograma do take nº 96 presente no diário de rodagem
- Figura 142 – Fotograma do take nº 97 presente no diário de rodagem
- Figura 143 – Fotograma do take nº 98 presente no diário de rodagem
- Figura 144 – Fotograma do take nº 101 presente no diário de rodagem
- Figura 145 – Fotograma do take nº 103 presente no diário de rodagem
- Figura 146 – Fotograma do filme, H2O (1929). Realização de Ralph Steiner
- Figura 147 – Fotograma do take nº 105 presente no diário de rodagem
- Figura 148 – Fotograma do take nº 106 presente no diário de rodagem
- Figura 149 – Primeira experiência de corte do filme
- Figura 150 – Fotogramas de experimentação de efeitos e manipulação de imagem digital
- Figura 151 – Fotograma do take nº 107 presente no diário de rodagem
- Figura 152 – Fotograma do take nº 108 presente no diário de rodagem
- Figura 153 – Fotograma do take nº 109 presente no diário de rodagem
- Figura 154 – Fotograma do take nº 110 presente no diário de rodagem

- Figura 155 – Fotograma do take n<sup>o</sup> 111 presente no diário de rodagem  
 Figura 156 – Fotograma do take n<sup>o</sup> 112 presente no diário de rodagem  
 Figura 157 – Walk at Dusk, Caspar David Friedrich, 1837  
 Figura 158 – Fotograma do take n<sup>o</sup> 113 presente no diário de rodagem  
 Figura 159 – Fotograma do take n<sup>o</sup> 114 presente no diário de rodagem  
 Figura 160 – Fotograma do take n<sup>o</sup> 115 presente no diário de rodagem  
 Figura 161 – Fotograma do take n<sup>o</sup> 116 presente no diário de rodagem  
 Figura 162 – Fotograma do take n<sup>o</sup> 117 presente no diário de rodagem  
 Figura 163 – Fotogramas do take n<sup>o</sup> 118 presente no diário de rodagem  
 Figura 164 – Fotograma do take n<sup>o</sup> 119 presente no diário de rodagem  
 Figura 165 – Fotograma do take n<sup>o</sup> 120 presente no diário de rodagem  
 Figura 166 – Fotograma do take n<sup>o</sup> 121 presente no diário de rodagem  
 Figura 167 – Fotograma do take n<sup>o</sup> 122 presente no diário de rodagem  
 Figura 168 – Fotograma do take n<sup>o</sup> 123 presente no diário de rodagem  
 Figura 169 – Fotograma do take n<sup>o</sup> 124 presente no diário de rodagem  
 Figura 170 – Fotogramas do take n<sup>o</sup> 125 presente no diário de rodagem  
 Figura 171 – Fotogramas do take n<sup>o</sup> 126 presente no diário de rodagem  
 Figura 172 – Fotograma do take n<sup>o</sup> 128 presente no diário de rodagem  
 Figura 173 – Fotograma do take n<sup>o</sup> 130 presente no diário de rodagem  
 Figura 174 – Fotograma do take n<sup>o</sup> 131 presente no diário de rodagem  
 Figura 175 – Fotograma do take n<sup>o</sup> 132 presente no diário de rodagem  
 Figura 176 – Fotogramas do take n<sup>o</sup> 133 presente no diário de rodagem  
 Figura 177 – Fotogramas do take n<sup>o</sup> 134 presente no diário de rodagem  
 Figura 178 – Fotogramas do take n<sup>o</sup> 135 presente no diário de rodagem  
 Figura 179 – Fotograma do take n<sup>o</sup> 136 presente no diário de rodagem  
 Figura 180 – Fotograma do take n<sup>o</sup> 137 presente no diário de rodagem  
 Figura 181 – Fotograma do take n<sup>o</sup> 140 presente no diário de rodagem  
 Figura 182 – Fotograma do take n<sup>o</sup> 138 presente no diário de rodagem  
 Figura 183 – Apple Trees in Blossom by the Water, Claude Monet, 1880  
 Figura 184 – Fotogramas do take n<sup>o</sup> 139 presente no diário de rodagem  
 Figura 185 – Fotograma do take n<sup>o</sup> 141 presente no diário de rodagem  
 Figura 186 – Fotograma do take n<sup>o</sup> 142 presente no diário de rodagem  
 Figura 187 – Fotogramas do take n<sup>o</sup> 143 presente no diário de rodagem  
 Figura 188 – Fotograma do filme, Étude cinégraphique sur une arabesque (1929).  
 Realização de Germaine Dulac  
 Figura 189 – Fotogramas do take n<sup>o</sup> 144 presente no diário de rodagem  
 Figura 190 – Fotogramas do take n<sup>o</sup> 145 presente no diário de rodagem  
 Figura 191 – Fotogramas do take n<sup>o</sup> 146 presente no diário de rodagem  
 Figura 192 – Fotogramas do take n<sup>o</sup> 147 presente no diário de rodagem  
 Figura 193 – Springday in the Forest near a Stream with Beeches and Anemones in  
 Bloom, Peder Mørk Mønsted, 1899  
 Figura 194 – Fotogramas do take n<sup>o</sup> 148 presente no diário de rodagem  
 Figura 195 – Fotograma do take n<sup>o</sup> 149 presente no diário de rodagem  
 Figura 196 – Fotograma do take n<sup>o</sup> 150 presente no diário de rodagem  
 Figura 197 – Fotograma do take n<sup>o</sup> 151 presente no diário de rodagem  
 Figura 198 – Fotograma do take n<sup>o</sup> 152 presente no diário de rodagem  
 Figura 199 – Fotograma do take n<sup>o</sup> 153 presente no diário de rodagem  
 Figura 200 – Fotograma do take n<sup>o</sup> 154 presente no diário de rodagem  
 Figura 201 – Fotograma do take n<sup>o</sup> 155 presente no diário de rodagem  
 Figura 202 – Fotogramas do take n<sup>o</sup> 156 presente no diário de rodagem  
 Figura 203 – Fotogramas do take n<sup>o</sup> 157 presente no diário de rodagem

Figura 204 – Fotograma do take nº 158 presente no diário de rodagem  
Figura 205 – Fotograma do take nº 159 presente no diário de rodagem  
Figura 206 – Fotograma do take nº 162 presente no diário de rodagem  
Figura 207 – Fotograma do take nº 160 presente no diário de rodagem  
Figura 208 – Fotograma do take nº 161 presente no diário de rodagem  
Figura 209 – Fotograma do take nº 165 presente no diário de rodagem  
Figura 2010 – Fotograma do take nº 163 presente no diário de rodagem  
Figura 211 – Fotograma do take nº 164 presente no diário de rodagem  
Figura 212 – Fotograma do take nº 166 presente no diário de rodagem  
Figura 213 – Fotograma do take nº 167 presente no diário de rodagem  
Figura 214 – Fotograma do take nº 168 presente no diário de rodagem  
Figura 215 – Fotogramas do take nº 172 presente no diário de rodagem  
Figura 216 – Fotogramas do take nº 173 presente no diário de rodagem  
Figura 217 – Fotogramas do take nº 174 presente no diário de rodagem  
Figura 218 – Fotogramas da sequência do céu  
Figura 219 – Fotogramas da sequência da cambalhota  
Figura 220 – Fotogramas da sequência de aproximação do nevoeiro  
Figura 221 – Primeiro corte do filme  
Figura 222 – Segundo corte do filme  
Figura 223 – Fotogramas da sequência de emersão  
Figura 224 – Fotogramas da sequência de regresso ao mar  
Figura 225 – Fotogramas do corte final do filme



# Introdução

O projeto filmico aqui presente surge com o intuito de filmar a ilha da Madeira sob uma perspectiva incomum, afastada das imagens turísticas habituais, explorando cinematograficamente a abundância da natureza que sempre me rodeou. O objetivo é registrar os ambientes que na ilha existem, provenientes da constante mudança do clima e da atmosfera, e através do filme apresentar o impacto que essas alterações provocam no modo de estar. Através de uma curta-metragem experimental, pretende-se registrar e evidenciar sensorialmente os diversos momentos e andamentos da vivência natural: a calma e a serenidade de um clima ameno e a fúria e a voracidade da tempestade, mostrando a diversidade de atmosferas e experiências filmicas que o clima é capaz de provocar.

Para a realização deste projeto, recorreu-se a equipamento pouco usual na produção cinematográfica convencional, essencialmente doméstico (um *tablet Samsung Galaxy Tab S6 Lite*, um tripé *Hama Star 05* e um gravador de som portátil *Zoom H1n*), partindo numa jornada pessoal pelo mundo natural em busca da transmutação climatérica em ambientes costeiros, florestais e marítimos.

Na preparação do projeto, procurou-se estudar na história da pintura como a natureza foi representada em diversos contextos e movimentos artísticos, como o romantismo, o realismo ou o impressionismo, em busca de referências estéticas e plásticas que ajudassem a enquadrar o trabalho. Em paralelo, procurou-se no cinema experimental diversas inspirações ou abordagens concetuais e formais similares, que ancorassem o filme numa certa tradição que relaciona a sétima arte com a paisagem, as suas imagens e os seus sons.

Ao longo da jornada de preparação, rodagem e montagem do filme, deu-se uma constante busca pela forma e estrutura do filme, cujo resultado acaba por ser um reflexo desse processo de descoberta, abertura, experimentação e imersão, descrevendo um percurso vertical, ascensional, ilustrativo da altitude e geografia acentuada de uma terra rodeada por mar, mas também de uma vivência estética, de certa forma transcendental ou mesmo espiritual.

É essa jornada que se descreve neste relatório. No primeiro capítulo, são descritas as fontes de inspiração, provenientes da pintura e do cinema, com registos e linhas de pensamento sobre o que cada uma das obras importaria, numa perspectiva pessoal, para a curta-metragem, sejam elas estéticas, formais ou concetuais. No segundo capítulo, dá-se uma narração dos dias de rodagem, na qual são expostos os locais a que me dirigi, em busca das imagens e sons do filme, a que horas foram feitas as deslocações e o que é pretendido alcançar em cada um dos dias. Expõe-se também, quais as dificuldades sentidas numa fase inicial, e como as mesmas foram ultrapassadas ao longo da jornada ocorrida no mundo da natureza. No terceiro capítulo, é referido um retorno a casa, no qual é explanado o processo da montagem, começando pela escolha de planos, e justificações para tal seleção, que dá forma ao filme visualmente. É também

exposto como o som foi pensado e misturado. Por fim, reflete-se sobre o projeto, com recurso a obras e textos de cineastas do cinema experimental.

# 1 O princípio

## 1.1 Conceito inicial

Inicialmente, o projeto chamava-se *Ínsula*. Esse título devia-se ao facto de ser rodado na ilha da Madeira, a qual tomaria o papel de protagonista do filme. Ao captar a fauna, a geologia e o clima do lugar pretendia abordar a insularidade, como o nome sugere, um local isolado, onde predominantemente se sente a calma e a harmonia da natureza, mas que se pode transformar em ambiente de confusão e violência devido às características climatéricas em constante mutação.

O projeto tinha, assim, esta primeira sinopse:

Nas montanhas a neblina e o vento, no mar a ondulação, ambos em movimento sincrónico. Por vezes impõe-se a calma, outras a tempestade. A ilha respira, ora ofegante, ora serenamente.

Sendo esta uma ilha de considerada elevação em relação ao nível do mar, ora nos encontramos na montanha, ora em zonas costeiras. Tendo as montanhas e o mar como referência, o filme pretendia abordar a convivência dos mesmos, onde tudo tem o seu tempo, moldado pelo clima que os liga, mostrando a costa onde embate o mar em diferentes condições atmosféricas, assim como o interior, onde a flora respira a humidade que a envolve, em sintonia com o vento e a chuva que sobre a mesma incide. Pretendia, assim, captar fenómenos atmosféricos da ilha que são recorrentes e representativos do lugar, criando um diário de sensações locais.

A minha intenção era que o filme vagueasse com diferentes velocidades pela paisagem natural, sendo nos planos iniciais mostrada a tranquilidade, através de um mar calmo e uma serra apaziguadora. Com o decorrer do filme, tudo seria mais veloz, o mar embraveceria, o vento impor-se-ia montanha abaixo, e a chuva cairia, fazendo com que tudo se movesse com mais intensidade. Para que esta manifestação de velocidade fosse visível, pretendia que os planos iniciais tivessem maior duração que os planos finais, ditando um aumento do número de cortes com o decorrer do filme.

O som propunha-se sincrónico e complementar dessas ideias de velocidade e de intensidade: quanto mais forte o clima, mais presença o som deveria ter. Iniciava-se, pois, com sonoridades locais, representativas da tranquilidade sentida nos primeiros planos, de forma a estabelecer uma tonalidade empática perante a contemplação e a beleza paisagística numa primeira parte e, posteriormente, tomando funções que reforçam o crescendo da força sonora provocada pelos elementos naturais que se iriam sobrepor em grande ritmo numa segunda parte do filme, criando assim uma sensação avassaladora perante o clima e a natureza.

## 1.2 Pesquisa e inspirações

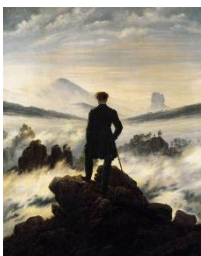
Como o projeto sempre consistiu, nas suas diversas hipóteses de trabalho, maioritariamente em planos gerais de paisagens, impunha-se uma pesquisa sólida sobre a pintura de paisagem, a qual sempre exerceu uma enorme influência no filme desejado. Esta pesquisa justifica-se ainda pelo recurso à luz natural, a qual é um aspeto determinante da captação de imagem no desenrolar do projeto, sendo pretendida a utilização de pontos de luz e de contraluz sem o auxílio de equipamento de iluminação.

A cor é também um aspeto decisivo, na medida em que permite estabelecer ambientes, tanto frios como quentes, para além de transmitir sensações de melancolia, júbilo e furor, e de, ao mesmo tempo, caracterizar um espaço ou lugar. Como forma de caracterizar a ilha pretendia recorrer a tonalidades verdes, azuis e acastanhadas, representativas da fauna, água e geologia da mesma, respetivamente.

Algumas das referências mais importantes deste género pictórico, a pintura de paisagem, pertencente a diversos movimentos e períodos da história da arte, são abordados de seguida.

Começando pelo romantismo, um dos períodos em que esta temática foi mais relevante na história da pintura, vale a pena referir as obras de Caspar David Friedrich, J.M.W. Turner e Thomas Cole, devido, particularmente, à sua utilização da luz como forma dramática, a qual manifesta ambientes de contemplação e beleza, mas também convulsão e imprevisibilidade da natureza.

As obras do Friedrich evocam uma contemplação do humano perante a grandiosidade sublime da natureza, em ambientes místicos, repletos de luz e neblina, como ilustram as figuras 1 a 4. Trata-se de ambientes e luz que, de algum modo, pretendi reproduzir ou evocar ao longo do filme, pois houve uma procura constante pelo nevoeiro assim como houve também uma busca pela luz da tarde que incidisse sobre os elementos vegetais da ilha.



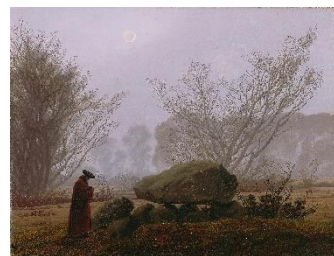
**Fig. 1** *Wonderer above the Sea*  
Fog, Caspar  
David Friedrich,  
1817



**Fig. 2** *The Morning*, Caspar  
David Friedrich, 1820



**Fig. 3** *Rocky  
Ravine in the Elbe*  
Sandstone  
Mountains,  
Caspar David  
Friedrich, 1822



**Fig. 4** *Walk at Dusk*, Caspar  
David Friedrich, 1837

O artista J.M.W. Turner, conhecido pelas pinturas marítimas, mais especificamente ainda a tempestade no mar, utiliza a cor de forma exímia como meio expressivo. Cor capaz de ilustrar tanto a convulsão como a calma sentida sobre a água do mar, que refrate toda a luz da noite, do pôr do sol ou da manhã, como ilustram as figuras 5, 6 e 7. Estas obras incitaram-me a procura das diversas tonalidades de cor e luz durante as rodagens.



**Fig. 5** *Fishermen at Sea*, J.M.W. Turner, 1796



**Fig. 6** *Ulysses deriding Polyphemus - Homer's Odyssey*, J.M.W. Turner, 1839



**Fig. 7** *Keelmen Heaving in Coals by Moonlight*, J.M.W. Turner, 1835

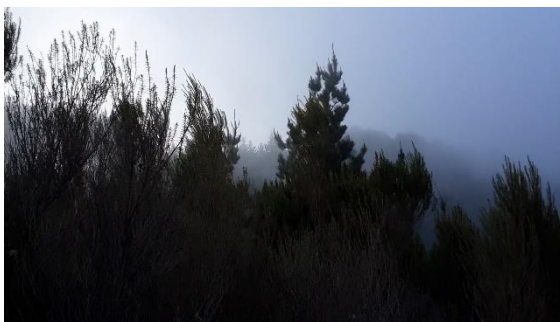
O artista Thomas Cole, levou as temáticas do romantismo para a paisagem americana, criando um Novo Mundo como um paraíso natural. As obras ilustradas nas figuras 8 e 9, suscitaram-me interesse pelos enquadramentos que vislumbram a paisagem à distância, em ângulos picados, quase como se do topo fosse possível observar todo o espaço circundante. A obra intitulada de *The Oxbow*, foi certamente influente nos planos captados no dia 17 de fevereiro na medida em que representam dois momentos atmosféricos em simultâneo, um céu tempestuoso de um lado e um ambiente claro e sereno do outro (Figs. 10 e 11), como descrito no capítulo seguinte.



**Fig. 8** *Sunny Morning on the Hudson River*, Thomas Cole, 1827



**Fig. 9** *The Oxbow*, Thomas Cole, 1836



**Fig. 10** Fotogramas do take nº 68 presente no diário de rodagem



**Fig. 11** Fotogramas do take nº 69 presente no diário de rodagem

Já quanto ao realismo, vale a pena destacar o americano Winslow Homer (Fig. 12 a 14) e o dinamarquês Peder Mørk Mønsted (Fig. 17 a 19), devido à representação objetiva da paisagem abordada pelos mesmos. Aqui, o interesse recai sobre as temáticas das obras, como a fúria das ondas sobre rochedos costeiros, em contraste com a água fluvial, calma, serena e espelhada, rodeada por árvores arbustos e ervas com tonalidades verdejantes.



**Fig. 12** *Moonlight, Wood Island Light*, Winslow Homer, 1894



**Fig. 13** *Northeaster*, Winslow Homer, 1895



**Fig. 14** *Summer Squall*, Winslow Homer, 1904

No primeiro caso, alguma semelhança pode ser mesmo constatada com os planos criados no dia 27 de janeiro, em que procurei captar esta força das ondas sobre a costa marítima da ilha, como é possível observar nas figuras 15 e 16.



**Fig. 15** Fotograma do take nº 21 presente no diário de rodagem



**Fig. 16** Fotograma do take nº 22 presente no diário de rodagem

No segundo caso, cativou-me a água cristalina que espelha a natureza circundante em tons verdejantes, onde quis reproduzir a semelhança de tonalidades e temáticas com o plano do *take* número 147 presente no capítulo que se segue (Fig.20).



**Fig. 17** *A Tranquil Pond*, Peder Mørk Mønsted, 1890



**Fig. 18** *Springday in the Forest near a Stream with Beeches and Anemones in Bloom*, Peder Mørk Mønsted, 1899



**Fig. 19** *Calm Waters*, Peder Mørk Mønsted, 1908



**Fig. 20** *Fotograma do take n° 147 presente no diário de rodagem*

Quanto ao impressionismo, importa relevar claramente o nome de Claude Monet (Fig. 21 a 24), do qual destaco a pincelada livre que proporciona textura à bidimensionalidade das obras e permite captar o movimento natural dos elementos constituintes da paisagem. As obras que se seguem foram definitivamente influentes nos planos do filme, tendo em conta as cores e enquadramentos sugeridos nas mesmas, como são os casos dos planos presentes nos *takes* número 58 e 138, ilustrados pelas figuras, 25 e 26.



**Fig. 21** *Fontainebleau Forest*, Claude Monet, 1865



**Fig. 22** *Lilacs in the Sun*, Claude Monet, 1872



**Fig. 23** *Springtime, Claude Monet, 1873*



**Fig. 24** *Apple Trees in Blossom by the Water, Claude Monet, 1880*



**Fig. 25** *Fotograma do take n° 58 presente no diário de rodagem*



**Fig. 26** *Fotograma do take n° 138 presente no diário de rodagem*

O luminismo de Martin Johnson Heade (Fig. 27 a 29) fascinou-me pela dispersão da luz de fundo, a qual evoca uma tempestade próxima, com as flores em primeiro plano, com tonalidades vibrantes, alheias ao clima variado que podemos observar em cada obra. Dispersão essa que procurei alcançar ao rodar o *take* número 81 (Fig. 30), como será possível constatar mais à frente.



**Fig. 27** *Orchids and Hummingbird, Martin Johnson Heade*



**Fig. 28** *Apple Blossoms and Hummingbird, Martin Johnson Heade, 1871*



**Fig. 29** *Passion Flowers with Three Hummingbirds, Martin Johnson Heade, 1875*



**Fig. 30** Fotograma do take n° 81 presente no diário de rodagem

Na pintura paisagística, artistas americanos como Frederic Edwin Churh, Albert Bierstadt e Frederic Judd Waugh teriam grande influência no filme procurado, particularmente nos planos gerais onde são apresentadas diferentes fases horárias com variadas qualidades luminosas e a proximidade das nuvens ao solo, para além da abordagem das montanhas e escarpas em condições atmosféricas distintas.

Mais uma vez, com recurso às pinturas de Frederic Edwin Churh (Fig. 31 a 33), onde este representa a paisagem em grande escala, com vistas panorâmicas, o que se destacou foram as fases horárias e a sua representação luminosa, que pelas suas tonalidades alteram a percepção e sensação contemplativa, dramatizando assim a paisagem, algo que procurava ao longo do filme.



**Fig. 31** *Twilight in the Tropics*, Frederic Edwin Churh



**Fig. 32** *Twilight Mount Desert Island, Maine*, Frederic Edwin Churh



**Fig. 33** *El Rio de Luz*, Frederic Edwin Churh, 1877

O pintor Albert Bierstadt procurou também representar a paisagem do oeste americano ao longo das suas obras, as quais apresentam propriedades do romantismo e iluminismo, na sua utilização da cor e capacidade de reproduzir toda uma luz divina que incide sobre a paisagem. As obras que se seguem foram as que mais me fascinaram, pela dimensão das nuvens que se aproximam ao solo, antecipando momentos de fúria perante a serenidade da paisagem retratada como ilustram as figuras 34 e 35.



**Fig. 34** *Buffalo Trail the Impeding Storm*, Albert Bierstadt, 1869



**Fig. 35** *Storm in the Mountains*, Albert Bierstadt, 1870

Com as suas pinturas o artista Frederic Judd Waugh representa essencialmente temáticas marinhas, onde o mar mostra a sua força perante as rochas e rochedos costeiros através do embate das ondas, o qual cria montanhas de espuma sobre a pedra, nas quais a linha do horizonte contrasta com o céu sereno. Trata-se de obras que se assemelham a um dos planos do filme (Fig. 36), como será possível ver nas figuras 37, 38 e 39.



**Fig. 36** *Fotogramas do take nº 125 presente no diário de rodagem*



**Fig. 37** *Souwester Surf*, Frederic Judd Waugh



**Fig. 38** *Sunset Rocks*, Frederic Judd Waugh



**Fig. 39** *Close of Day*, Frederic Judd Waugh

Também o artista russo Ivan Shishkin (Fig. 40 a 42) foi determinante na conceção estética do filme, pela abordagem aos espaços florestais, os quais se assemelham à fauna presente na ilha. Para além disso, a obra intitulada de *Coltsfoot* destaca-se de todas as outras, por ter um enquadramento mais aproximado à vegetação, o que eventualmente acabou por ser uma opção formal em grande parte dos planos do filme.

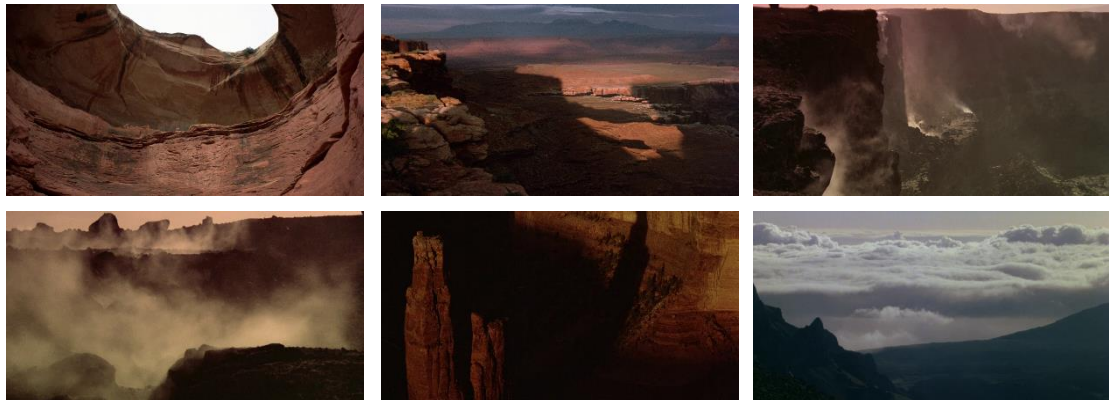


**Fig. 40** *Wood in the Evening*, Ivan Shishkin, 1869 **Fig. 41** *Oak Groove*, Ivan Shishkin, 1887 **Fig. 42** *Coltsfoot*, Ivan Shishkin

No que respeita a referências cinematográficas, importa destacar cineastas como Godfrey Reggio, Yann Arthus-Bertrand, Joris Ivens, Germaine Dulac, Ralph Steiner e Stan Brakhage, os quais surgem pela coerência estética que imaginava para o filme.

Como introdução era pretendido utilizar planos com duração prolongada e de carácter contemplativo como são mostrados nos filmes *Koyaanisqatsi* e *Home/ Home - O Mundo é a Nossa Casa*, de Godfrey Reggio e Yann Arthus-Bertrand, respetivamente. A duração dos planos prolongada proporcionaria ao espetador uma interação com a natureza que se deixava apreciar, ao mesmo tempo que o absorvia lentamente.

No filme de Godfrey Reggio (Fig. 43), a câmara começa por oferecer planos da natureza de forma leve, com planos prolongados que permitem a absorção do espetador perante toda a dimensão de uma escala imensa. Leveza essa que se vai perdendo ao longo do filme, quando a intervenção humana na natureza faz com que tudo se torne mais rápido, e próximo, com o surgimento dos veículos que permitem um aceleração de tempo, tanto nas deslocações entre lugares como de pessoas.



**Fig. 43** *Koyaanisqatsi* (1982). Realização de Godfrey Reggio

No filme de Yann Arthus-Bertrand (Fig. 44), a câmara toma também uma posição de vista divina sobre o planeta Terra, fazendo alusões à dimensão grandiosa dos espaços naturais, assim como à capacidade de o ser humano ser capaz de edificar proezas de dimensão equivalente à natureza, comparando-as constantemente, e questionando sobre os efeitos que trarão futuramente. Aqui, foquei-me estritamente nos planos referentes à natureza, onde nos planos de vista aérea a câmara percorre os espaços com um ritmo constante, vagaroso, e à distancia, que por sua vez se vão tornando cada vez mais próximos, quase como se nos deixássemos envolver por todo o esplendor e escala da natureza.



**Fig. 44** Home/ Home - O Mundo é a Nossa Casa (2009). Realização de Yann Arthus-Bertrand

No filme *Une histoire de vent*, de Joris Ivens (Fig.45), este procura captar o vento e no decorrer da sua viagem mostra como o mesmo afeta a natureza, até que por fim consegue visualizar o seu movimento através dos grãos de areia projetados no ar. A sua obra mostra como é possível filmar o mesmo objeto ou fenómeno de diversas formas e como este tem uma capacidade de mutação e representação diferenciada em função dos locais onde está inserido, algo em linha com a intenção deste projeto de captar vários elementos naturais em diferentes momentos e locais da ilha.



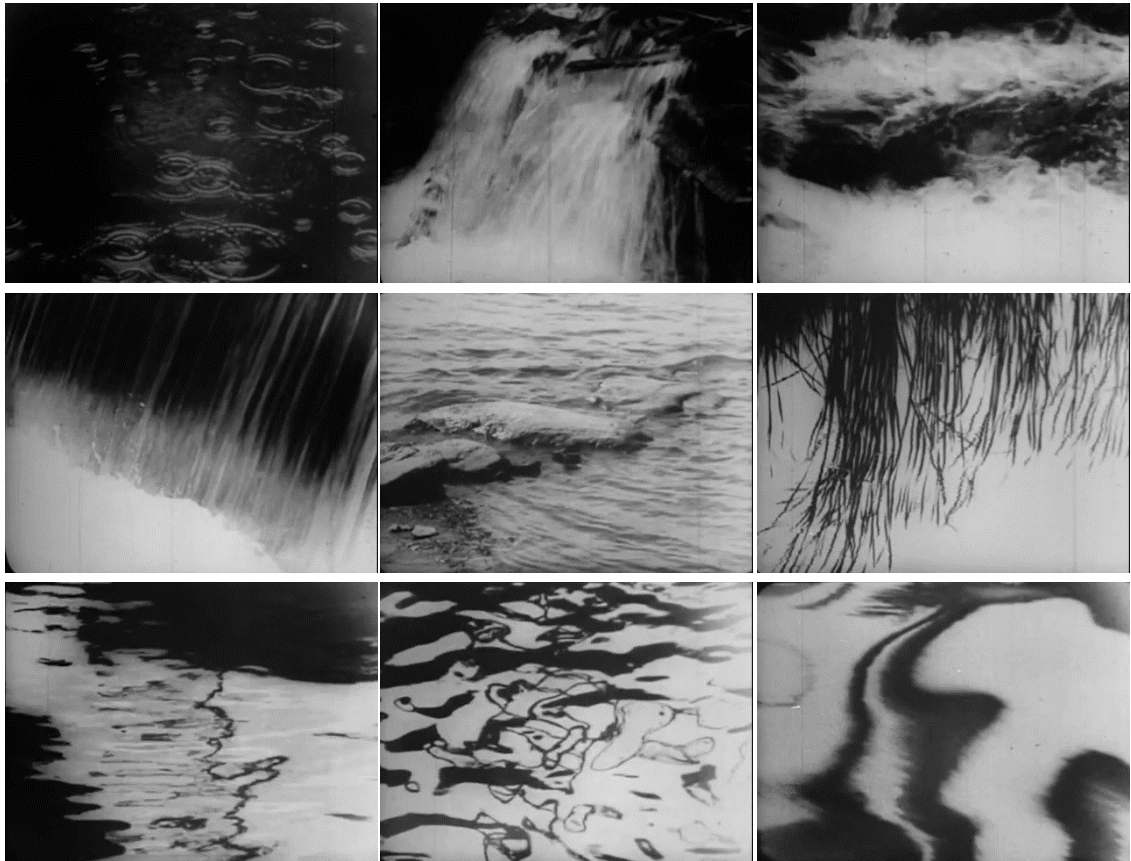
**Fig. 45** *Une histoire de vent* (1988). Realização de Joris Ivens

No filme *Étude cinégraphique sur une arabesque* (Fig. 46), realizado por Germaine Dulac em 1929, há uma atenção pelo claro e escuro que o mesmo apresenta, dando ênfase ao objeto mostrado no plano e criando silhuetas representativas de ícones naturais, as quais são mostradas no decorrer do filme. Uma estética que adotei em alguns planos do filme, de modo a representar iconograficamente as plantas e árvores que abundantemente se encontram ao longo da ilha.



**Fig. 46** *Étude cinégraphique sur une arabesque* (1929). Realização de Germaine Dulac

Ralph Steiner, com o filme *H2O*, de 1929 (*Fig. 47*), debruça-se sobre a temática da água e a forma como a mesma é, em si, um elemento de constante metamorfose e adaptação ao espaço onde se encontra, o qual a restringe, liberta, faz ganhar ritmo ou, precisamente o oposto, a acalma. Para além da sua forma mutante é também um elemento capaz de refletir o que a envolve, criando uma falsa sensação de movimento nos objetos estáticos circundantes, algo que me suscitou interesse em explorar.



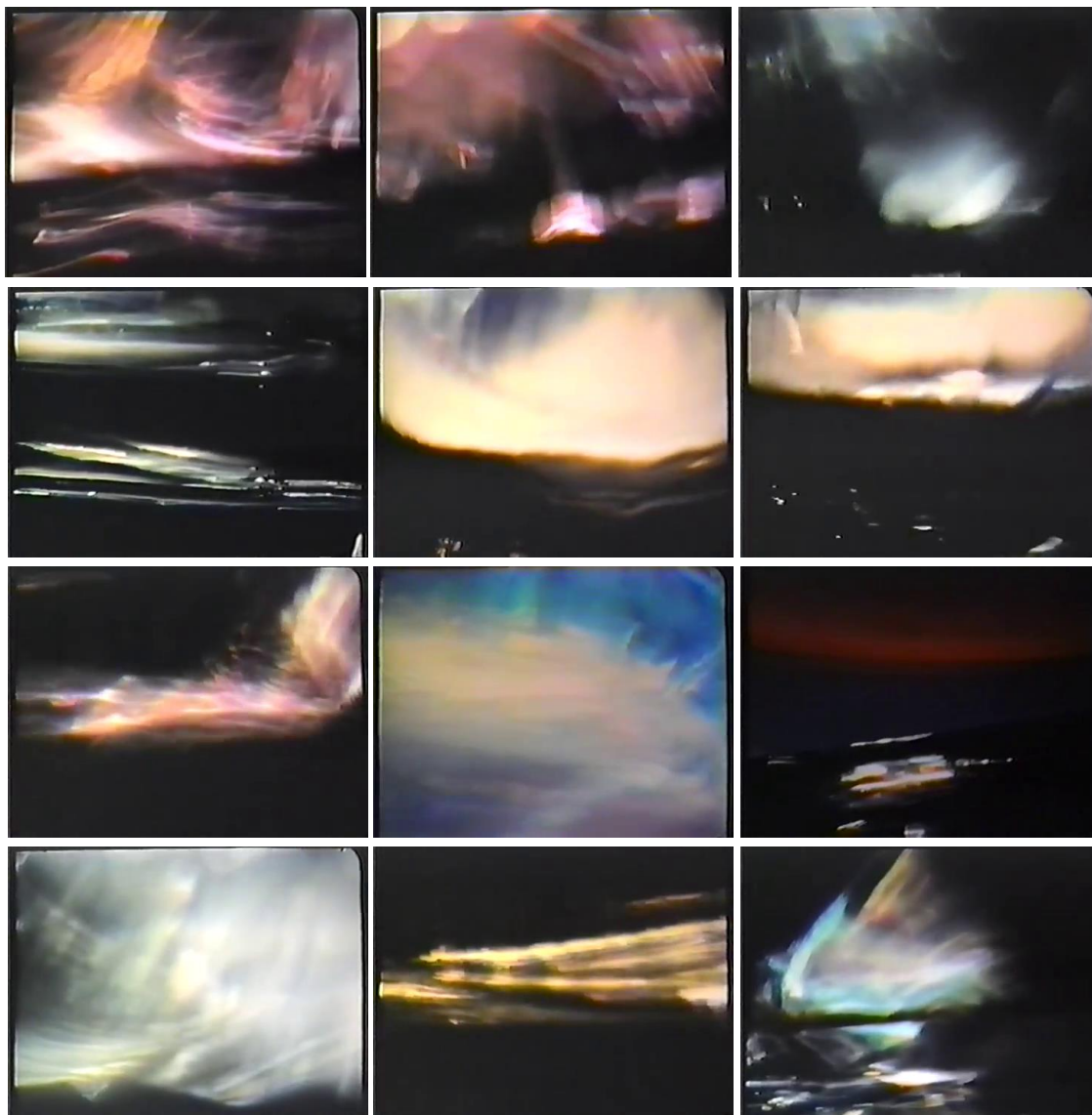
**Fig. 47** *H2O* (1929). Realização de Ralph Steiner

Também inspiradores foram dois filmes de Stan Brakhage: *Dog star man*, de 1964 (Fig. 48), e *The Text of Light*, de 1974. Em *Dog star man* são mostrados os obstáculos que Brakhage enfrenta ao escalar uma montanha nevada, o principal dos quais a própria natureza. Interessava-me aqui a plasticidade e a manipulação de imagem que é sugerida no filme, tal como as mais variadas tonalidades, sobreposições, distorções e ritmos que evocam sensações de conflito e desorientação perante as dificuldades que o mesmo encontra no seu confronto com a montanha.



**Fig. 48** *Dog Star Man* (1964). Realização de Stan Brakhage

Já no filme *The Text of Light* (Fig. 49), o que despertou interesse foi a reflexão sobre o que pode ser uma paisagem e de que modo pode esta ser criada, representada e experienciada, assim como o modo como a visão afeta a percepção das cores e formas sugeridas através de elementos luminosos.



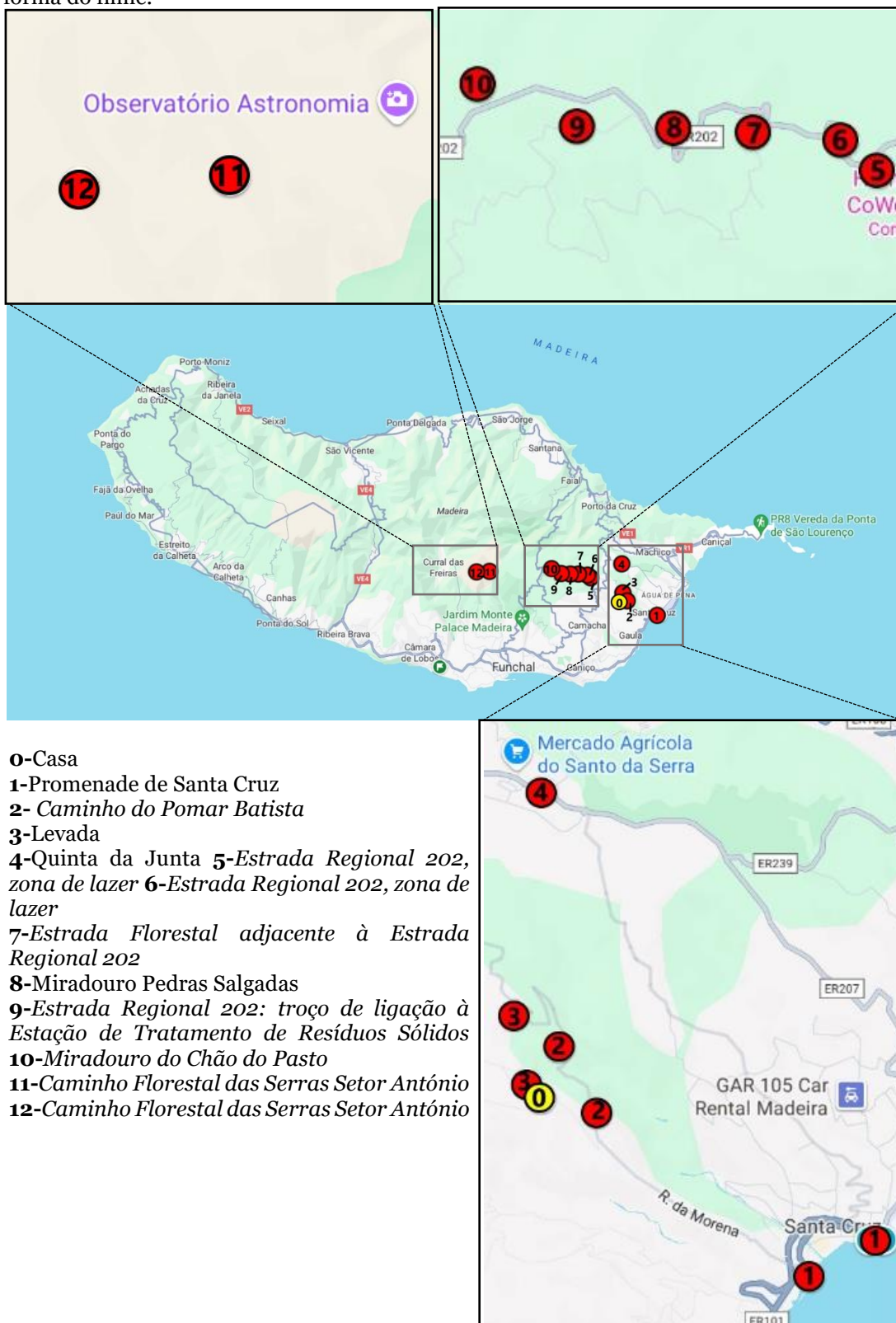
**Fig. 49** *The Text of Light* (1974). Realização de Stan Brakhage.

Como se pode constatar, as inspirações e referências mais importantes deste trabalho, sendo diferenciadas no tempo, no espaço, meios e estilos, apresentam pontos em comum, como a representação da paisagem, a utilização da luz e o recurso à cor como meio de enaltecer e dramatizar a natureza, com a mais evidente diferença a verificar-se nos enquadramentos e ângulos, os quais, no cinema, por utilizar técnicas e meios inovadores, comparativamente aos pintores referidos, teve a capacidade de ascender e ter uma visão aérea, ou seja, o campo de visão deixou de ser exclusivamente a linha do horizonte.

Foi através destes artistas e cineastas que a ideia de paisagem e a sua representação foram ficando mais claras para mim, pelo facto de poder explorar a natureza das mais variadas formas, através de silhuetas, desfoques, texturas e cores, bem como os movimentos de câmara e a duração dos mesmos, assim como utilizar a luz como meio dramático e expressivo na captação de imagens. No capítulo seguinte, consta a jornada que percorri em busca pelas imagens que constituem o filme, descrevendo os objetivos diários, assim como os desafios encontrados ao longo da viagem e as soluções para os mesmos. Será exposto também como o filme tomou uma nova abordagem perante o curso da jornada, que acabou por se refletir na forma e estética adotadas na idealização e execução do projeto.



No mapa da figura 51, as filmagens estão representadas no espaço. Podemos verificar os locais de filmagem em cada dia, demonstrando a progressão que é feita para o interior assim como para os pontos mais elevados da ilha. Quanto mais me dirijo ao interior, maior a altitude e mais abundante é a vegetação, o que mais tarde revelou ser fundamental para o conceito e forma do filme.



**Fig. 51** Vista aérea dos locais de rodagem

A tabela e o mapa apresentados permitem perceber, de uma forma gráfica, aquilo que foi a jornada em termos de espaço e tempo, bem como o percurso tomado em direção ao interior da ilha, que por sua vez faz com que o mesmo seja uma escalada geográfica. Ao residir entre o topo das montanhas e o mar, tirei partido da vantagem de fazer viagens de curta duração, o que me proporcionou uma rápida deslocação, assim que observava que algo estava prestes a acontecer, relativamente aos elementos atmosféricos e aos locais onde os pretendia filmar.

A busca pelo filme tem início, então, quando decido sair de casa com um *tablet* Samsung Galaxy Tab S6 Lite, um tripé Hama Star 05 e um gravador de som portátil Zoom H1n, no dia 23 de janeiro de 2024. Este era o equipamento que tinha à minha disposição, e era com ele que faria o filme, independentemente das limitações ou dificuldades que se pudessem revelar. Uma vantagem do mesmo era o fácil transporte e a flexibilidade na preparação de cada *take* a ser rodado.

Tendo consciência de que seria arriscado filmar com equipamento reduzido e talvez não adaptado à produção fílmica convencional, decidi que era necessário eliminar essas dúvidas e, para isso, explorar e testar as suas capacidades para saber o que o mesmo me podia ou não dar, em termos técnicos e estéticos.

## 2.1 As primeiras imagens

Numa primeira abordagem, tive como objetivo captar elementos da natureza como a água, as rochas e a vegetação presentes em diversos locais da ilha. Para além do interesse nesses elementos naturais, houve a intenção de rodar em diferentes condições climatéricas, as quais ditaram os dias de rodagem, pois pretendia captar momentos soalheiros, ventosos, chuvosos e nebulosos, dado que todos eles fazem parte da identidade meteorológica local.

Assim sendo, o primeiro dia de rodagem teve como finalidade, por um lado, a familiarização com o equipamento e, por outro, a captação de imagens do mar, onde o filme começaria. Pelas 17 horas dirigi-me à promenade de Santa Cruz, como indicado no Diário de Rodagem em anexo, e estando uma tarde de sol com uma ligeira brisa no ar optei por direcionar a câmara ao mar, fazendo questão de enquadrar no mesmo plano a ondulação serena sobre as rochas e os calhaus que pela costa se encontram. Foram rodados quatro *takes*, dos quais três consistiram em manter a câmara fixa durante um minuto, dando assim um tom contemplativo à calma do mar (Figs. 52, 53 e 54).



**Fig. 52** Fotograma do take n<sup>o</sup> 1 presente no diário de rodagem

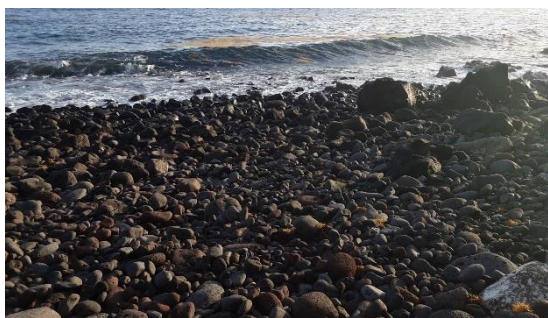


**Fig. 53** Fotograma do take n<sup>o</sup> 2 presente no diário de rodagem



**Fig. 54** Fotograma do take n<sup>o</sup> 3 presente no diário de rodagem

No quarto *take* experimentei fazer uma panorâmica abaixo da linha do horizonte, de forma a captar a incidência da luz do sol sobre a água, panorâmica esta que não correu como desejado pois o movimento de câmara não possuía a suavidade pretendida (Fig. 55).



**Fig. 55** Fotograma do take n<sup>o</sup> 4 presente no diário de rodagem

No dia seguinte, por volta das 15 horas e 35 minutos, encontrava-me no Caminho do Pomar Batista, onde ao longo da estrada se encontra uma grande escarpa composta por pedra de tonalidades cinzas e brancas, na qual, compassadamente, a mais variada vegetação cresce. Esta escarpa fascinou-me pelo contraste existente entre o verde da natureza e o branco da pedra e pela sua verticalidade, característica que pretendia abordar ao longo da curta-metragem. Como indicado no diário de rodagem em anexo, foram rodados quatro *takes* do mesmo plano (Fig. 56), com intenção de captar esta sensação de verticalidade e grandeza da escarpa, em que experimentei novamente fazer movimentos de câmara como *tilts* e panorâmicas, os quais, uma vez mais, não continham a suavidade de movimento desejada. O equipamento era decisivamente um desafio. Tinha de o testar mais, criar familiaridade com ele, no fundo, compreendê-lo.



**Fig. 56** Fotograma do take n<sup>o</sup> 7 presente no diário de rodagem

No seguimento do Caminho do Pomar Batista encontra-se uma cascata, a qual me interessou captar para dar continuidade à temática da água, de maneira a explorar a sua forma e intensidade. No espaço onde se encontra esta cascata é possível observar uma queda de água sobre uma rocha que ampara a violência com que esta cai e a distribui para um pequeno lago, que por sua vez tem continuidade na ribeira, em direção ao mar. Junto à cascata encontra-se um poço onde essa mesma água é reservada e por sua vez é distribuída por uma levada que por ali passa. Nesta cascata foram rodados cinco *takes* com o intuito de explorar três vertentes da água enquanto elemento: a violência da queda, o contraste de movimentos e a sua intensidade. O primeiro *take* (Fig. 57), direcionado à ribeira, faz uma panorâmica de forma a acompanhar o movimento da água, enquanto o vento proporcionado pela força da cascata faz com que as folhas das plantas se movam incessantemente.



**Fig. 57** Fotograma do take nº 9 presente no diário de rodagem

O segundo *take* (Fig. 58), inicialmente com a câmara fixa, mostra a violência da queda de água sobre a rocha, que continua a provocar agitação na vegetação circundante e, posteriormente, efetua uma panorâmica à direita de forma a expor esse movimento.



**Fig. 58** Fotograma do take nº 10 presente no diário de rodagem

O terceiro *take* (Fig. 59) foi feito com a intenção de fazer um paralelismo entre a forte e a débil intensidade da água, pelo que foi mantida a câmara fixa, mostrando esses dois atributos no mesmo plano.



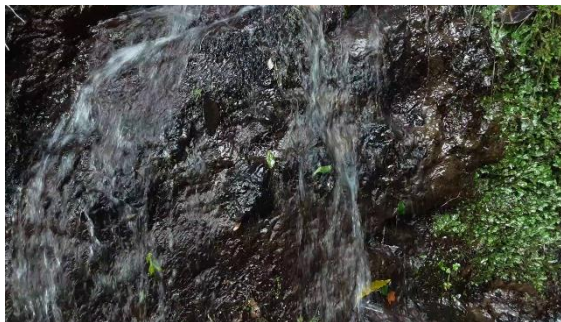
**Fig. 59** Fotograma do take nº 11 presente no diário de rodagem

O quarto *take* (Fig. 60) teve como propósito voltar a sublinhar a sensação de verticalidade, o que me levou a fazer um *tilt* descendente e outro ascendente sobre a cascata.



**Fig. 60** Fotograma do take nº 12 presente no diário de rodagem

O quinto, e último, *take* do dia consistiu num plano fixo direcionado à água, que se move progressivamente e contorna a rugosidade da pedra, de forma suave, aproximando-se da levada adjacente à cascata (Fig. 61).



**Fig. 61** Fotograma do take nº 13 presente no diário de rodagem

Estas imagens captadas no espaço da cascata proporcionaram a observação e registo de diferentes qualidades da água, que era algo muito importante do ponto de vista estético e temático para a obra e a abordagem cinematográfica que procurava e ensaiava. Porém, constatei que assim que a câmara se move tinha problemas quanto à suavidade dos movimentos.

No dia 26 de janeiro percorri a Estrada Regional 202 e num troço de ligação à Estação de Tratamento de Resíduos Sólidos encontrei, por voltas das 17 horas, um local coberto de musgo e água fluvial. Achei pertinente fazer captação de novas imagens nesse preciso espaço, pois a presença dos tons verdes era abundante, permitindo inserir o elemento da água no interior da vegetação, contrariamente às imagens captadas anteriormente. Ao explorar o espaço em questão acabei por fazer sete *takes*.

O primeiro ilustra uma bifurcação entre água quase estagnada e água corrente, envolvida por toda uma vegetação verdejante (Fig. 62). Para tal recorri a panorâmicas de forma a ilustrar essas duas vertentes.



**Fig. 62** *Fotograma do take nº 14 presente no diário de rodagem*

O segundo foi um plano fixo, de forma a contemplar e privilegiar o próprio percurso e movimento da água, assumindo, assim, para a câmara, uma presença discreta (Fig. 63).



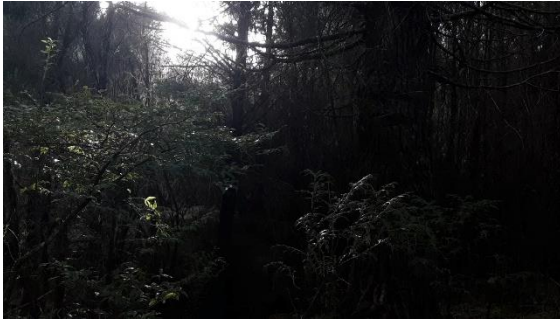
**Fig. 63** *Fotograma do take nº 15 presente no diário de rodagem*

O terceiro consiste numa panorâmica em que é mostrada a água corrente e, após o movimento de câmara, a calma da mesma no outro lado da bifurcação (Fig. 64).



**Fig. 64** *Fotograma do take nº 16 presente no diário de rodagem*

O quarto apresenta um plano fixo repleto de árvores, ramos e folhas, todos eles iluminados por uma luz suave que penetra pela abertura deixada pelos ramos que cobrem o solo (Fig. 65), remetendo para uma pintura romântica, como podemos ver na figura 66, onde sobre um grande espaço verdejantes, penetra uma luz direcional em tons amarelados.

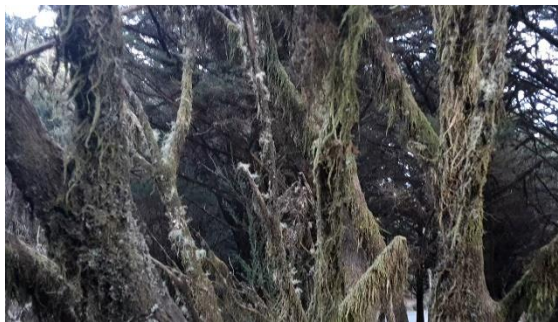


**Fig. 65** Fotograma do take n<sup>o</sup> 17 presente no diário de rodagem



**Fig. 66** Storm in the Mountains, Albert Bierstadt, 1870

O quinto mostra, através de um plano aproximado em *tilt* ascendente, os ramos de uma árvore cobertos por fungos e musgo, os quais dão uma sensação quase fantasmagórica (Fig. 67).



**Fig. 67** Fotograma do take n<sup>o</sup> 18 presente no diário de rodagem

No sexto, através do plano fixo, pretendi captar numa divisão simétrica o movimento da água e o seu confronto com a presença estática do musgo que cobre o solo (Fig. 68).



**Fig. 68** Fotograma do take n<sup>o</sup> 19 presente no diário de rodagem

O sétimo ilustra uma parede coberta de musgo, por onde pingam pequenas gotas, quase como se a mesma transpirasse (Fig. 69); de forma a captar esse momento, recorri a panorâmicas com *tilts* para que fosse possível acompanhar a queda das gotas.



**Fig. 69** Fotograma do take nº 20 presente no diário de rodagem

Este foi um dia de rodagens importante pois consegui finalmente efetuar movimentos de câmara com alguma destreza, devido à melhor compreensão do funcionamento do tripé. Sendo também que, no sétimo *take*, ao passar acidentalmente a mão em frente à câmara, constatei que era possível equilibrar o nível de brancos, assim que a mesma detetasse o branco em locais com menos iluminação. Um feliz acaso que se tornou um fator de segurança para as filmagens posteriores.

Após estes três dias de filmagens, deu-se um ponto de inflexão, pois senti-me capaz de mover a câmara e de captar imagens mais ricas, querendo isto dizer que ao equilibrar os níveis de brancos as tonalidades presentes nos planos seriam mais vibrantes, deixando assim de obter os tons pastel que vinha a captar anteriormente. Desta forma, passei a adicionar uma cartolina branca à lista de equipamento de rodagem para que pudesse manipular a cor.

No dia 27 de janeiro, estava um clima ventoso e achei importante voltar à promenade de Santa Cruz para filmar o mar, o qual estava violento e com enorme ondulação, que, por sua vez, se transformava numa montanha de espuma ao embater no calhau e nos rochedos costeiros, de certa forma à imagem das obras de Winslow Homer e Frederic Judd Waugh ilustradas figuras 70 e 71. Aproveitei assim para captar essa fúria, que mais tarde iria contracenar com a calma ali presente anteriormente. Foram rodados quatro *takes* distintos, nos quais a câmara se move de forma panorâmica, expondo a grandeza do embate das ondas, como ilustram as figuras 72, 73, 74 e 75.



**Fig. 70** *Northeaster*, Winslow Homer, 1895



**Fig. 71** *Souwester Surf*, Frederic Judd Waugh



**Fig. 72** Fotograma do take n° 21 presente no diário de rodagem



**Fig. 73** Fotograma do take n° 22 presente no diário de rodagem



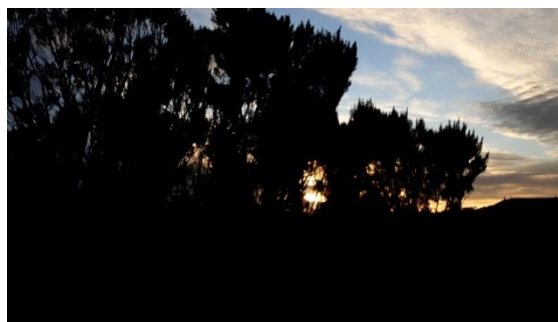
**Fig. 74** Fotograma do take n° 23 presente no diário de rodagem



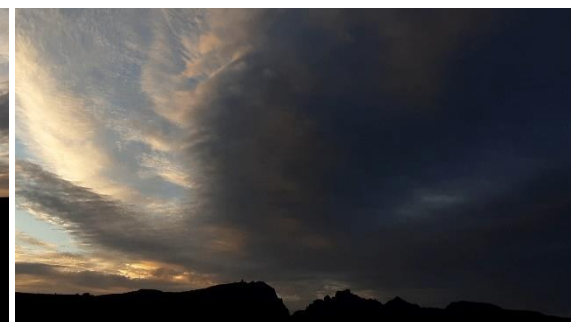
**Fig. 75** Fotograma do take n° 24 presente no diário de rodagem

Consegui obter os planos desejados, tendo alguma dificuldade inicialmente na captação do som, pois assim que o mar embravecia, o mesmo provocava imenso ruído, assim como o vento, aspeto que teria de ter em atenção futuramente em espaços abertos.

No dia seguinte decidi testar os efeitos de contraluz e para tal desloquei-me ao Miradouro do Chão do Pasto pelas 18 horas e 30 minutos, captando o pôr do sol sobre as montanhas à distância, filmando quatro *takes*. A silhueta das montanhas representava a definição ideal do local através do seu contorno sobre o céu. Ao querer mostrar o espaço, neste caso a ilha, no seu estado mais natural e sem intervenção humana, achei interessante este tipo de representação pictórica, a qual fazia com que o negro ocultasse aspetos que não queria que fossem visíveis no filme, tais como estradas, habitações, sinaléticas e cabos de luz como ilustram as figuras 76 e 77, as quais me fazem lembrar o céu em *Ulysses deriding Polyphus - Homer's Odyssey* de J.M.W. Turner, presente na figura 78.



**Fig. 76** Fotograma do take n° 25 presente no diário de rodagem



**Fig. 77** Fotograma do take n° 26 presente no diário de rodagem



**Fig. 78** *Ulysses deriding Polyphoeus - Homer's Odyssey, J.M.W. Turner, 1839*

Apesar de ter conseguido captar as imagens pretendidas, o vento era intenso e abordei assim a captação sonora no local, visto que em todas as direções o ruído era enorme.

No dia 5 de fevereiro, o céu encontrava-se descoberto e o sol brilhava intensamente, o que me fez dirigir ao Caminho Florestal das Serras de Setor António por volta das 17 horas e 40. Procurava dar continuidade à captação de imagens em contraluz, assim como, explorar um local árido e seco, contrariamente às imagens captadas anteriormente. Com recurso a panorâmicas e planos fixos, foram rodados dezassete *takes*, dos quais destaco quatro grupos: planos em contraluz, planos de rochas, planos de plantas e planos circundantes.

Nos planos em contraluz, a câmara faz panorâmicas sobre a encosta da montanha em segundo plano, evidenciando assim os pinheiros em primeiro plano que abanam os seus galhos ao ritmo do vento em forma de silhueta (Figs. 79, 80 e 81).



**Fig. 79** *Fotograma do take nº 29 presente no diário de rodagem*



**Fig. 80** *Fotograma do take nº 30 presente no diário de rodagem*



**Fig. 81** *Fotograma do take nº 36 presente no diário de rodagem*

Optei também por colocar a câmara mais próxima ao solo para que a luz do sol desse destaque e brilho sobre os arbustos e ervas que ali se encontravam, dando assim uma dinâmica de movimento sobre o negro da montanha (Figs. 82 e 83).



**Fig. 82** Fotografia do take n° 37 presente no diário de rodagem



**Fig. 83** Fotografia do take n° 38 presente no diário de rodagem

Os planos das rochas foram maioritariamente fixos e contrapicados, com o propósito de criar uma dimensão de grandeza sobre o plano de fundo onde se observa o céu azul. Por ter feito as rodagens um pouco antes do pôr do sol, todo o espaço ganhou uma tonalidade amarelada e com sombras duras, provocando uma sensação de espaço deserto, onde os rochedos permanecem imóveis, enquanto a pouca vegetação se move com o vento, como ilustram as figuras 84, 85 e 86.



**Fig. 84** Fotografia do take n° 39 presente no diário de rodagem

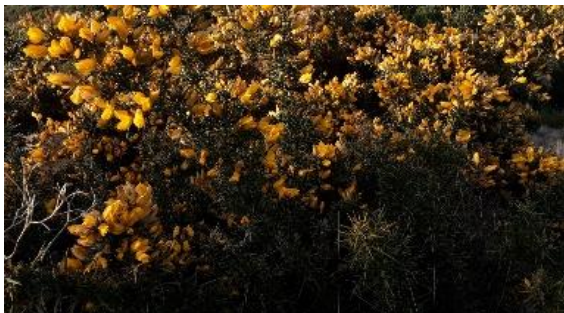


**Fig. 85** Fotografia do take n° 40 presente no diário de rodagem



**Fig. 86** Fotografia do take n° 42 presente no diário de rodagem

Nos planos das plantas quis destacar o amarelo das flores das carquejas, as quais são abundantes no topo das montanhas e posteriormente coloquei em evidência um conjunto de árvores de pequeno porte que ocultam as montanhas ao fundo, criando desta forma pequenas florestas através da perspectiva e do recurso a panorâmicas que ampliavam o espaço (Figs. 87; 88; 89 e 90).



**Fig. 87** Fotograma do take nº 35 presente no diário de rodagem



**Fig. 88** Fotograma do take nº 43 presente no diário de rodagem



**Fig. 89** Fotograma do take nº 44 presente no diário de rodagem



**Fig. 90** Fotograma do take nº 45 presente no diário de rodagem

Este foi um dia onde consegui explorar um pouco mais o dispositivo das silhuetas como representação de elementos naturais, de que são exemplo os pinheiros e pequenos arbustos, porém, houve momentos em que tive problemas técnicos, como foi o caso de pontos de luz indesejados ao efetuar movimentos panorâmicos. A nível sonoro, houve também momentos que não pude controlar, pois ao estar num local amplo era possível ouvir o ruído dos automóveis, capaz de se propagar por alguns quilómetros nas estradas circundantes.

No dia 8 de fevereiro chovia, e estando eu à espera de diversos elementos climatéricos não poderia deixar de captar imagens à chuva, pois tinha que aproveitar todos os momentos que me eram proporcionados. Desta forma, dirigi-me à Estrada Regional 202 e, por volta das 13 e 40 horas, encontrava-me num sítio de lazer com fogareiro onde me abriguei da chuva. Ali, foram feitos cinco *takes* focados nas árvores que apresentavam uma configuração idêntica às das figuras 91 e 92.



**Fig. 91** Fontainebleau Forest, Claude Monet, 1865



**Fig. 92** Oak Groove, Ivan Shishkin, 1887

O primeiro (Fig. 93), consistiu num plano fixo direcionado aos ramos das árvores que se moviam incessantemente com o vento e a cadência da chuva, o qual gravei durante cinco minutos para que pudesse constatar esse mesmo movimento.



**Fig. 93** Fotograma do take nº 46 presente no diário de rodagem

No segundo take (Fig. 94), movi a câmara ligeiramente para a esquerda, onde fiz uma panorâmica à direita com intenção de mostrar toda a copa das árvores.



**Fig. 94** Fotograma do take nº 47 presente no diário de rodagem

No terceiro take (Fig. 95), decidi correr o risco de filmar sob as árvores e, fazendo panorâmicas para a esquerda e para a direita, observava diversas espécies de troncos, folhas e ramos à chuva. Notei que o equipamento estava a ficar encharcado, pelo que decidi retornar a casa.



**Fig. 95** Fotograma do take n° 48 presente no diário de rodagem

Ao entrar no carro para fazer a viagem de volta, constatei que através do para brisas do mesmo, a chuva distorcia a paisagem através das gotas de água que pelo vidro corriam, decidindo assim experimentar filmar dentro do carro. Acabei por fazer mais dois *takes*, com planos fixos direcionados às mesmas árvores que tinha captado antes e pude comprovar que ao filmar dentro do carro tinha toda uma dinâmica e movimento que estava à procura quando imaginei filmar à chuva (Figs. 96 e 97). Era capaz de sentir a violência e o impacto da queda das gotas de água, quase como se fosse num plano subjetivo e não como um espectador que contempla a chuva à distância no conforto de um abrigo.



**Fig. 96** Fotograma do take n° 49 presente no diário de rodagem



**Fig. 97** Fotograma do take n° 50 presente no diário de rodagem

Ao conseguir captar o movimento e intensidade da chuva nos primeiros três *takes*, não estava satisfeito com o resultado, pois não era visível a intensidade da chuva através da câmara, não fosse o movimento das árvores. Ao testar a captação de imagens dentro do carro, a experiência e sensação passada para a câmara provou ser válida e digna de continuidade em futuras imagens nestas condições atmosféricas, assim como podendo ser uma opção de preservar o equipamento, o que era fundamental para a continuidade do filme.

No dia 11 de fevereiro, por volta das 17 e 20 horas, desloquei-me à Quinta da Junta, local de lazer e com grande variedade de árvores e plantas, por onde se escuta o chilreio de pássaros nas copas das árvores. Ali foram rodados sete *takes*, nos quais captei essencialmente troncos de árvores.

Os dois primeiros *takes* mostram uma árvore de folha caduca despida de folhas e repleta de musgos, a qual percorre todo o plano, num ar gótico devido à sua forma encruzilhada, a qual

contrasta com a verticalidade dos eucaliptos em segundo plano, destacando-se pela luz amarelada que dá forma aos seus ramos. No primeiro *take* (Fig. 98) movi a câmara em *tilts* e panorâmicas para mostrar todas as suas ramificações e no segundo plano (Fig. 99) movi a câmara ligeiramente em redor do musgo presente na extremidade de um dos galhos.

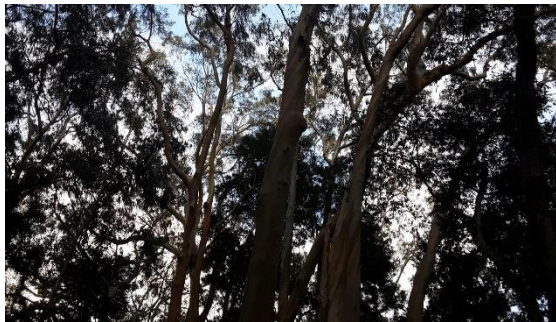


**Fig. 98** Fotografia do take nº 51 presente no diário de rodagem



**Fig. 99** Fotografia do take nº 52 presente no diário de rodagem

Posteriormente, encontrei um conjunto de eucaliptos com troncos listrados e de tons variados, os quais ganhavam destaque sobre o claro azul do céu, e decidi fazer um plano fixo, no qual se observa o movimento das folhas sobre um plano de fundo (Fig. 100).



**Fig. 100** Fotografia do take nº 53 presente no diário de rodagem

Os três *takes* seguintes foram feitos com câmara à mão, e fiz questão de movimentar a câmara ao longo de um velho tronco que se encontrava horizontal e repleto de fungos, os quais achei interessantes pelo facto da natureza se apoderar de si mesma, tomando uma nova forma em algo que não poderia mais crescer (Fig. 101), uma forma viva numa matéria morta.



**Fig. 101** Fotografia do take nº 54 presente no diário de rodagem

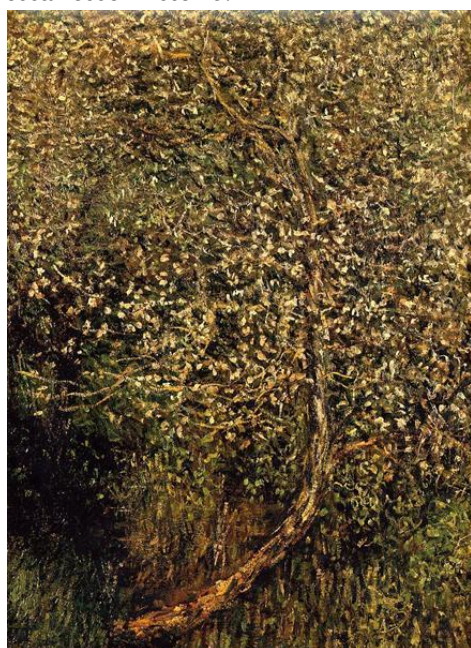
O sétimo e último *take* consistiu num plano fixo sobre um broto de uma nova feiteira, junto de um velho tronco que por sua vez contrastava com um verde fresco de uma planta que viria a crescer (Fig. 102).



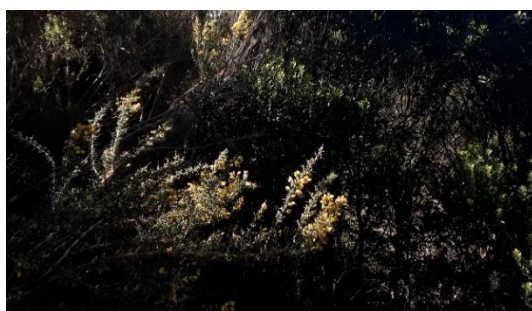
**Fig. 102** Fotograma do take nº 57 presente no diário de rodagem

No fim do dia foram captadas diversas espécies de árvores em diferentes estados e fazes de crescimento, estimulante para mostrar essa tranquilidade e diversidade de fauna presente pela ilha.

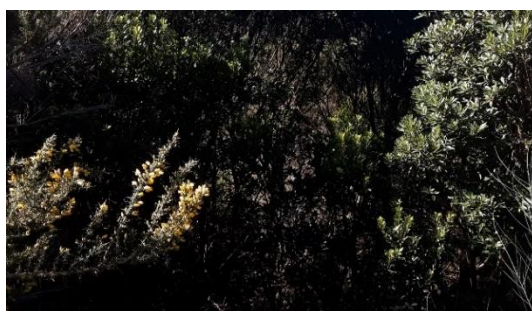
Chega o dia 14 de fevereiro e por volta das 11 e 30 horas decidi procurar onde filmar no interior da serra, até que encontrei um espaço que percorre uma ribeira coberta por árvores que deixam trespassar a luz natural rasgada pelas sombras das mesmas. Local este que fica numa estrada florestal adjacente à Estrada Regional 202, onde filmei nove *takes*. Os dois primeiros mostram o recorte das flores de carquejas e folhas verdes, que se destacam sobre as mais variadas ramificações e plantas ao fundo, que se apresentam a negro, tal como na obra de Claude Monet, *Apple Trees in Blossom by the Water*, ilustrada na figura 103, dando um ar misterioso sobre o que estará além do que é visível (Figs. 104 e 105). Para tal, fiz *tilts* curtos e suaves de forma a expressar esse mistério.



**Fig. 103** *Apple Trees in Blossom by the Water*, Claude Monet, 1880



**Fig. 104** Fotograma do take nº 58 presente no diário de rodagem



**Fig. 105** Fotograma do take nº 59 presente no diário de rodagem

De seguida, ao me aproximar da ribeira, e dando continuidade ao uso do claro escuro como meio exploratório daquela luz que penetrava por entre as árvores, fiz mais dois *takes* com recurso a *tilts*, destacando assim a cor verde sobre o plano de fundo, o qual provou ser tecnicamente desafiante, pois uma vez que tentei fazer um plano com mais luz, este teve a tendência de queimar a imagem (Figs. 106 e 107).



**Fig. 106** Fotograma do take nº 60 presente no diário de rodagem



**Fig. 107** Fotograma do take nº 61 presente no diário de rodagem

Foi então que cheguei à ribeira e decidi captar as pequenas quedas de água que a mesma tinha, as quais se dividiam em patamares com poças entre elas. Num primeiro momento filmei, através de *tilts*, a queda de água por entre as rochas que com o passar dos anos traçaram o seu percurso (Fig. 108). Depois, com um plano zenital efetuei uma panorâmica sobre a próxima queda de água, onde são mostrados dois tipos de plantas, uma no início e outra no fim do movimento de câmara (Fig. 109).

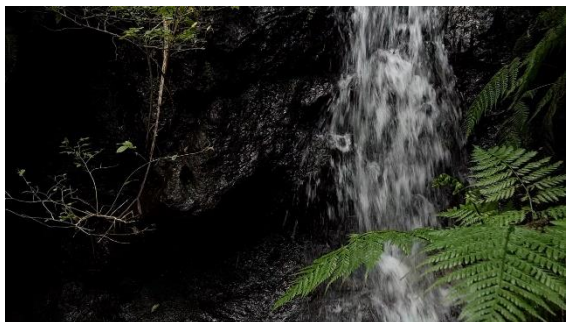


**Fig. 108** Fotograma do take nº 62 presente no diário de rodagem



**Fig. 109** Fotograma do take nº 63 presente no diário de rodagem

De seguida, desci mais um pouco, e novamente, movendo a câmara verticalmente quis captar a cadência da água que era mais violenta, ruidosa e fazia estremecer as feiteiras e os galhos em seu redor (Fig. 110). Com o tripé fixo no mesmo local fiz um novo *take*, direcionando a câmara a uma nova poça de água que apenas estremecia com a vibração provocada por aquela pequena cascata, e apresentava também uma sombra mística sobre os reflexos de luz existentes (Fig. 111).



**Fig. 110** Fotograma do take n° 64 presente no diário de rodagem



**Fig. 111** Fotograma do take n° 65 presente no diário de rodagem

Por fim, decidi filmar todas aquelas árvores que cobriam a ribeira e deixavam trespassar feixes luminosos em direção ao solo. Comecei por fazer um plano geral dos troncos enraizados na terra e movendo a câmara numa diagonal ascendente acabara por enquadrar a copa das árvores num plano contrapicado (Fig. 112). Foi ao chegar a esse enquadramento contrapicado que decidi ir ao extremo e filmar com a câmara apontada diretamente ao céu, onde posteriormente comecei por a girar a 360 graus repetidamente, o que provocou um efeito prático de um vórtice com as árvores a girar incessantemente.



**Fig. 112** Fotogramas do take n° 66 presente no diário de rodagem

Este foi o *take* que me despertou, uma espécie de epifania. Ao observar aquela deformação provocada pelo movimento de câmara decidi de imediato que este seria o plano central do filme. Aquele em que após toda a serenidade e calma da natureza experienciada numa primeira parte, convergia para algo distorcido, violento, veloz e tempestuoso.

Na expectativa de captar diversas condições atmosféricas, passava os dias constantemente a observar o céu, e no dia 17 de fevereiro notei que algo estava prestes a acontecer. O dia estava claro e radiante até por volta das 16 horas, momento em que notei que uma grande nuvem se aproximava da serra. Decidi assim ir ao encontro da mesma e por voltas das 16 e 20 horas encontrava-me no Miradouro das Pedras Salgadas. Era ali que estava prestes a acontecer o encontro entre a neblina e a terra, o qual tive a oportunidade de registar, num total de nove *takes*.

O primeiro *take* (Fig. 113) mostra a aproximação da neblina ao fundo sobre a montanha num primeiro momento, e após uma panorâmica observam-se os raios de sol sobre os arbustos que cintilam e movem-se constantemente com a chegada do vento. Quis aqui mostrar as duas variantes, pois estas coexistiam no mesmo espaço, quase como se estivesse a imergir na pintura de Thomas Cole, *The Oxbow* (Fig. 114), onde ele representa estas duas verdades.



**Fig. 113** Fotogramas do take nº 67 presente no diário de rodagem



**Fig. 114** *The Oxbow*, Thomas Cole, 1836

O segundo *take* (Fig. 115) continua essa ideia de coexistência, pelo que decidi dar mobilidade à da câmara de forma a registar de uma forma mais livre tudo o que se estava a passar ao seu redor, onde captei uma paisagem que se torna sombria, embaçada e furiosa, a qual volta a receber luz momentos depois.



**Fig. 115** Fotogramas do take nº 68 presente no diário de rodagem

O terceiro *take* (Fig. 116) tomou uma postura contrária ao anterior, iniciando-se a mostrar a copa das árvores ensolaradas que em momentos escurece, enquanto o nevoeiro se aproxima com grande intensidade em direção à câmara.



**Fig. 116** Fotogramas do take nº 69 presente no diário de rodagem

Continuando, num quarto *take* (Fig. 117), comecei por preencher o plano com o verde dos pinheiros, que posteriormente mostram a montanha ao fundo com o desvanecer do nevoeiro, quase como se a mesma o dispersasse.



**Fig. 117** Fotogramas do take nº 70 presente no diário de rodagem

O quinto *take* (Fig. 118), num plano aproximado, ilustra o brilho do sol sobre as pequenas folhas dos arbustos que abanam com o vento que trouxe o clima que se aproximava.



**Fig. 118** Fotograma do take nº 71 presente no diário de rodagem

Após registrar a vegetação circundante, optei por direcionar a câmara ao céu, onde as nuvens estavam em constante transformação sobre um céu azul, contrariamente ao ambiente sombrio registado anteriormente (Fig. 119). Aqui optei por manter a câmara fixa em duas direções distintas no mesmo *take*. No primeiro momento observava uma grande nuvem num estado metamórfico, e num segundo momento observava a sua dissipação sobre o azul, até que acaba por se evaporar.



**Fig. 119** Fotogramas do take nº 72 presente no diário de rodagem

O sexto *take* foi aquele que mais se destacou. Comecei por manter um plano fixo em contraluz, onde numa silhueta se observa um conjunto de árvores, as quais se assemelham ao cume de uma montanha iluminado pela luz solar que se esconde por trás das nuvens, podendo observar assim a rápida passagem das mesmas. De seguida, movendo a câmara ligeiramente à direita fui capaz de captar a dimensão dessa nuvem sobre as colinas, a qual imediatamente se aproximou com uma força tal em direção à câmara que a movi acompanhando o trajeto do vento, e eventualmente acabei por captar o céu que se dividia entre o azul e o branco, onde voltei a manter a câmara fixa, contemplando assim toda aquela passagem, a qual transmitia uma sensação planar por entre aquele mar de nuvens, como ilustram os fotogramas presentes na figura 120, os quais me fizeram sentir as obras de Friedrich, envoltas em luz, neblina e vento.



**Fig. 120** Fotogramas do take nº 73 presente no diário de rodagem

Após toda aquela ferocidade sobre as árvores e a calma presenciada no céu, o tempo começara a tornar-se calmo e foi essa sensação pós tempestade que tentei captar no *take* seguinte (Fig. 121), em que a neblina esvoaçava de forma calma provocando um tom azulado sobre o verde das árvores, o qual achei fascinante pelo jogo de cores que me era apresentado.



**Fig. 121** Fotogramas do take n<sup>o</sup> 74 presente no diário de rodagem

O nono e último *take* do dia (Fig. 122), foi uma representação de absorção e envolvimento daquele espaço. Optei por um plano contrapicado, onde os arbustos e pinheiros aparentam absorver a câmara perdida no meio do mato.



**Fig. 122** Fotogramas do take n<sup>o</sup> 75 presente no diário de rodagem

Este foi um dia onde acabei por dar uma maior liberdade aos movimentos de câmara, o que me permitiu filmar todo um conjunto de momentos quase em simultâneo, tais como o sol de um lado e o negro da neblina no outro. Ao querer acompanhar tudo o que me rodeou naquele curto espaço de tempo, não teria oportunidade de repetir *takes*, pois não haveria controle sobre a cena. Cada *take* foi único e não haveria forma de o repetir de forma idêntica, sendo assim importante captar tudo o que achasse pertinente naquele preciso instante.

No dia seguinte, amanhecera a chover. Era mais uma oportunidade de captar imagens à chuva e resolvi deslocar-me a uma das zonas de lazer ao longo da Estrada Regional 202, onde pelas 10 horas iniciei mais um dia de rodagens e ali filmei sete *takes*.

Comecei por filmar os troncos das árvores cobertos de ramos, que se apresentavam despidos de folhas. Todo um plano cinzento, o qual refletia um clima chuvoso (Fig. 123).



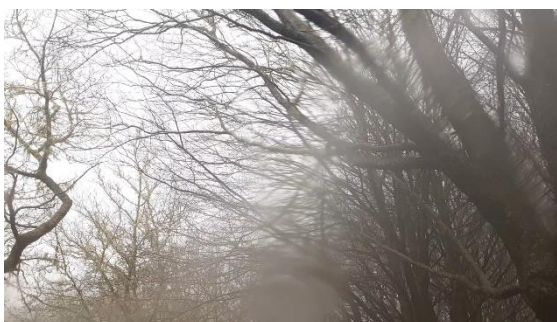
**Fig. 123** Fotograma do take nº 76 presente no diário de rodagem

No take seguinte (Fig. 124), temos um plano fixo sobre um campo coberto por erva verdejante rodeado por árvores humedecidas pela chuva, onde fui capaz de captar a aproximação da chuva ao solo.



**Fig. 124** Fotograma do take nº 77 presente no diário de rodagem

Assim que a chuva se tornara mais densa voltei a recorrer às filmagens dentro do carro, a fim de preservar o equipamento de rodagem, assim como voltar a explorar toda aquela dinâmica experienciada no dia oito de fevereiro. Acabei por fazer cinco takes adicionais. Comecei por tirar proveito do vidro embaçado, o qual provocava um efeito de neblina sobre os ramos das árvores e por vezes encontrava pequenas aberturas que permitiam ver com clareza por detrás daquele embaçamento (Fig. 125).



**Fig. 125** Fotograma do take nº 78 presente no diário de rodagem

Seguidamente o vidro do para-brisas já se encontrava translucido e fiz dois *takes* (Figs. 126 e 127), que acompanhavam o movimento das gotas de água que, ora imóveis, ora em queda, deformavam e multiplicavam os ramos ali presentes.



**Fig. 126** Fotograma do take nº 79 presente no diário de rodagem



**Fig. 127** Fotograma do take nº 80 presente no diário de rodagem

No penúltimo *take* (Fig. 128), optei por baixar a exposição e fazer pequenos *tilts*, os quais geraram a sensação de estar a entrar por uma densa floresta, pois as gotas de água proporcionavam uma falsa noção de profundidade de campo, juntamente com o ramo que se contorce em direção ao plano de fundo, quase como se o ambicionasse alcançar, envolvido por uma luminância da imagem à semelhança de Martin Jhonson Heade.



**Fig. 128** Fotograma do take nº 81 presente no diário de rodagem

No último *take* (Fig. 129), são captados os ramos nas copas das árvores sobre o fundo branco do céu, os quais se assemelham a um conjunto de teias à chuva.



**Fig. 129** Fotograma do take nº 82 presente no diário de rodagem

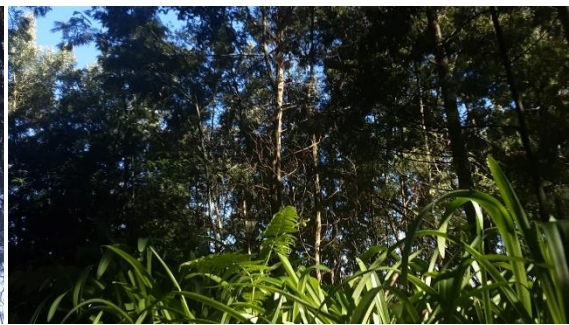
Estava satisfeito com as filmagens à chuva e decidi retornar a casa. Passaram-se algumas horas e o clima tinha mudado, passando assim a estar um dia de sol. Sabia que queria filmar mais

vegetação e rochas, a fim de dar mais conteúdo ao corpo do filme. Razão pela qual tomei a iniciativa de percorrer um trecho de uma levada que se encontra nas proximidades da minha residência. Acabara assim por filmar 24 *takes* ao longo do percurso, que, de um modo geral, agrupo em três categorias: árvores, rochas e quedas de água.

Começando pelas árvores. Logo ao início do trajeto encontrei uma espécie de janela natural onde observava o mar e o céu e ao continuar a dirigir o olhar para cima, este era coberto pela ramagem das árvores, o que achei interessante captar um plano invertido, onde o céu se encontrava abaixo da linha das árvores, o qual filmei com movimentos verticais de forma a demonstrar essa peculiaridade (Fig. 130). Mais em frente comecei por filmar as plantas à beira da levada e, elevando a câmara, contemplava os eucaliptos que contrastavam com o verde claro em primeiro plano (Fig. 131).

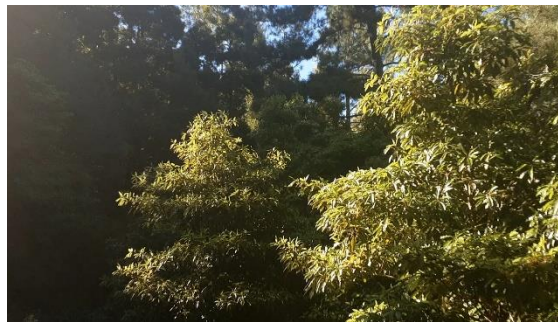


**Fig. 130** Fotograma do take n° 83 presente no diário de rodagem



**Fig. 131** Fotograma do take n° 85 presente no diário de rodagem

Continuando, encontrei árvores de fruto. Uns castanheiros que brilhavam com a luz do sol, destacando-se do fundo onde predominava a sombra (Fig. 132), onde fiz um movimento panorâmico que retratasse esse contraste.

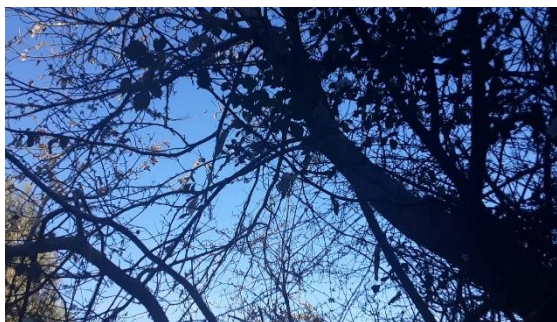


**Fig. 132** Fotograma do take n° 86 presente no diário de rodagem

E também uma ameixeira que me despertou interesse por estar em flor e criar os seus contornos floridos sobre o céu azul, de certa forma à imagem de um dos planos do filme *Étude cinégraphique sur une arabesque*, ilustrado na figura 133, onde tentei registrar todo o tronco acompanhando a sua verticalidade (Fig. 134).



**Fig. 133** Fotograma do filme, *Étude cinégraphique sur une arabesque* (1929). Realização de Germaine Dulac.



**Fig. 134** Fotograma do take nº 89 presente no diário de rodagem

Por fim, ao chegar ao termo do percurso, estavam presentes muitos eucaliptos que faziam imenso barulho, pois estavam próximos a uma ribeira e as folhas abanavam com o vento (Fig. 135), assim como, num último *take* sobre as árvores, estas rangiam, o que me fez registrar esse momento onde o vento fazia com que as árvores se movessem (136).



**Fig. 135** Fotograma do take nº 93 presente no diário de rodagem



**Fig. 136** Fotograma do take nº 104 presente no diário de rodagem

As mais diversas rochas que fui encontrando foram filmadas pela sua diversidade de formas, feitios e cores. As quais provaram ser desafiantes de filmar, pois não queria que fossem planos estáticos, quase como registos fotográficos. Razão pela qual tentei mover a câmara conforme as suas texturas e rugosidades. No *take* número 87 mantive a câmara fixa (Fig. 137), observando o movimento das folhas sobre a rocha coberta de musgo, onde depois com câmara à mão filmei o que se encontrava fora de campo. Para o *take* número 88 tive uma outra abordagem: começando com um plano fixo, aproximei-me daquelas três pedras cobertas de manchas brancas e cinzas, fazendo-as chegar perto da câmara (Fig. 138).

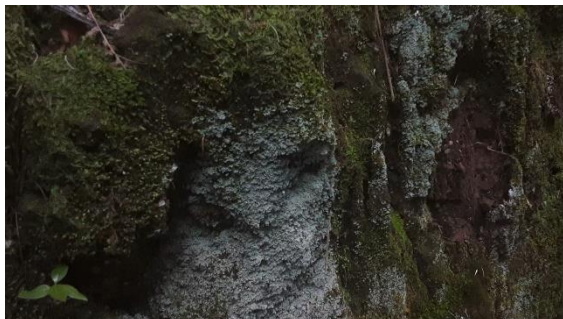


**Fig. 137** Fotograma do take nº 87 presente no diário de rodagem



**Fig. 138** Fotograma do take nº 88 presente no diário de rodagem

Os *takes* números, 93 e 95 têm como característica a cobertura do musgo sobre as paredes, os quais dão definição aos diversos sulcos presentes nas mesmas. De forma a captar todas essas formas e tonalidades decidi fazer planos com câmara à mão, percorrendo assim de forma próxima todo aquele verde esponjoso que cobria a terra (Figs. 139 e 140).



**Fig. 139** Fotograma do take nº 93 presente no diário de rodagem

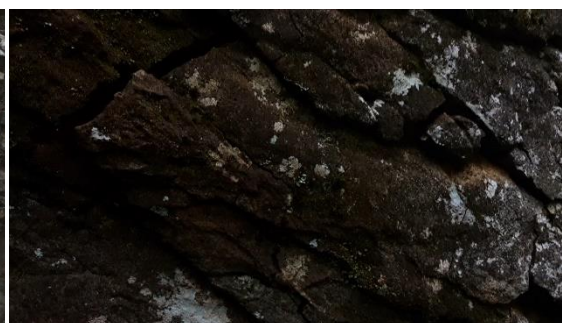


**Fig. 140** Fotograma do take nº 95 presente no diário de rodagem

Deparei-me também com várias rugosidades, como as figuras 141 e 142 ilustram, onde, com a câmara sobre o tripé, fiz por filmar em todas as direções, seguindo as fissuras e fungos provocados pela exposição constante aos mais variados climas ao longo de anos a fio.



**Fig. 141** Fotograma do take nº 96 presente no diário de rodagem

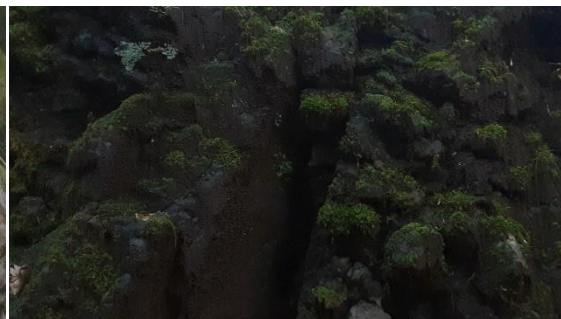


**Fig. 142** Fotograma do take nº 97 presente no diário de rodagem

Para além das rugosidades naturais, achei interessantes os *takes* números 98 e 101, onde ilustro rochas cobertas por musgos, mas desta vez com a peculiaridade que aparentarem ser talhas à mão (Figs. 143 e 144).



**Fig. 143** Fotograma do take nº 98 presente no diário de rodagem



**Fig. 144** Fotograma do take nº 101 presente no diário de rodagem

Por fim, as quedas de água. Três *takes* que se debruçam sobre a cadência da ribeira que se encontra ao terminar o percurso da levada.

Um, no qual sobre intervenção humana na construção de degraus se contempla a forma tomada pela água a cada passada em direção ao mar (Fig. 145), plano que remete para um dos planos do filme de Ralph Steiner, *H2O*, ilustrado na figura 146.

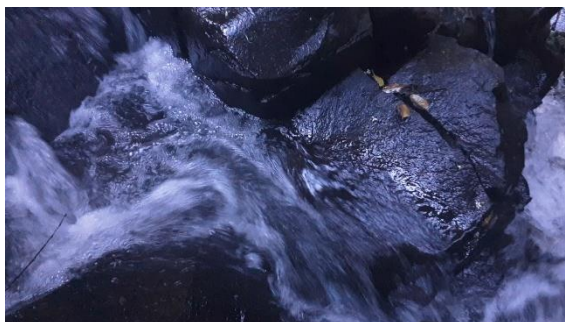


**Fig. 145** Fotograma do take nº 103 presente no diário de rodagem

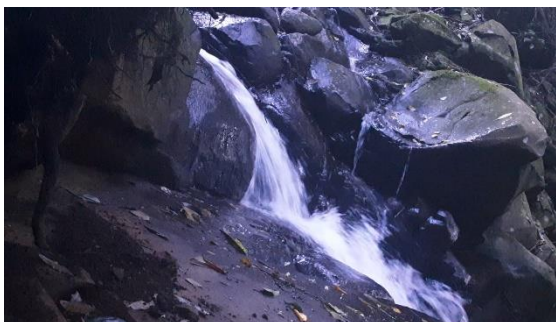


**Fig. 146** Fotograma do filme, *H2O* (1929). Realização de Ralph Steiner

Outro *take*, onde capto pela primeira vez o topo de uma cascata, num plano contrapicado, o qual mostra a altitude e intensidade com que esta cai sobre as pedras negras que lhe dão direção (Fig. 147). Rumo esse que continuei a filmar num plano frontal, onde finalizei o dia de rodagem (Fig. 148).



**Fig. 147** Fotograma do take nº 105 presente no diário de rodagem



**Fig. 148** Fotograma do take nº 106 presente no diário de rodagem

Este foi um dia produtivo, considerando a variedade de elementos que fui capaz de filmar. Começando pela floresta húmida onde pude obter mais imagens à chuva e acabando pelo percurso feito na levada onde consegui imenso material que me daria elementos de ligação narrativa no processo de montagem. Ao filmar na levada tive que ultrapassar alguns inconvenientes como a falta de espaço para manter o tripé estável, razão pela qual fui explorando a câmara à mão e a própria inclinação que poderia fazer ao balançar o tripé e não a câmara, criando um falso *travelling* com *tilt*, movimentos que foram muito úteis na construção do filme.

Após as filmagens na levada, senti que tinha material mais que suficiente para dar início ao processo de montagem, ou pelo menos, testar um primeiro corte do filme. Ao longo de um mês e onze dias de rodagens fui capaz de filmar: o mar calmo e coberto de sol, assim como um mar voraz que se intensificava com a força do vento; diversos estados da água como cascatas e águas fluviais em variados espaços florestais e rochosos; imagens da flora, verdejante e seca, em

ambientes serenos e tempestuosos, árvores das mais variadas formas e feitios; à chuva, ao vento, ao sol e ao orvalho, tudo elementos com grande presença na ilha, que pretendia que constassem no filme.

Ao utilizar o *software* de edição de vídeo *Adobe Premiere Pro Cs6*, importei todos os arquivos de imagem e som, sincronizando-os manualmente, um por um, numa linha de tempo cronológica, seguindo a ordem das rodagens. Após essa sincronização efetuada constatei que aquelas imagens remetiam para um trajeto em direção ao centro da ilha, onde a altitude é maior. Essa sensação de viagem ao topo cativou-me devido ao facto de me proporcionar uma narrativa para o interior assim como um trajeto vertical, o qual na realidade estava inerente à produção física do filme. Decidi então retratar essa viagem na montagem, começando pelas imagens da zona costeira até ao topo das montanhas e depois o regresso ao mar, ao mesmo tempo que exibia o confronto entre a paisagem serena e a paisagem violenta.

O processo de montagem teve a peculiaridade de se iniciar pelos planos que pretendia utilizar a meio do filme, como referido anteriormente: o vórtice provocado pelo movimento de câmara ao filmar os pinheiros, plano este que daria início à transformação do clima. Após esse indício de mutação seguiram-se os planos das nuvens, estes de carácter contemplativo, onde constam a força do vento que se aproximava e movia as nuvens num ritmo apressado, e porventura traria o nevoeiro, o qual escurecia a atmosfera presenciada nas montanhas, agitando assim toda a fauna presente. Após a chegada do nevoeiro, utilizei os planos filmados à chuva, onde as árvores estavam agitadas com toda a força que o clima imponha. Após a força da chuva quis fazer com que o clima se acalmasse; num plano de trás para a frente, fiz com que a chuva se evaporasse, sendo absorvida pelas árvores e a floresta, que por sua vez a devolveria ao mar, seguindo o curso das ribeiras.

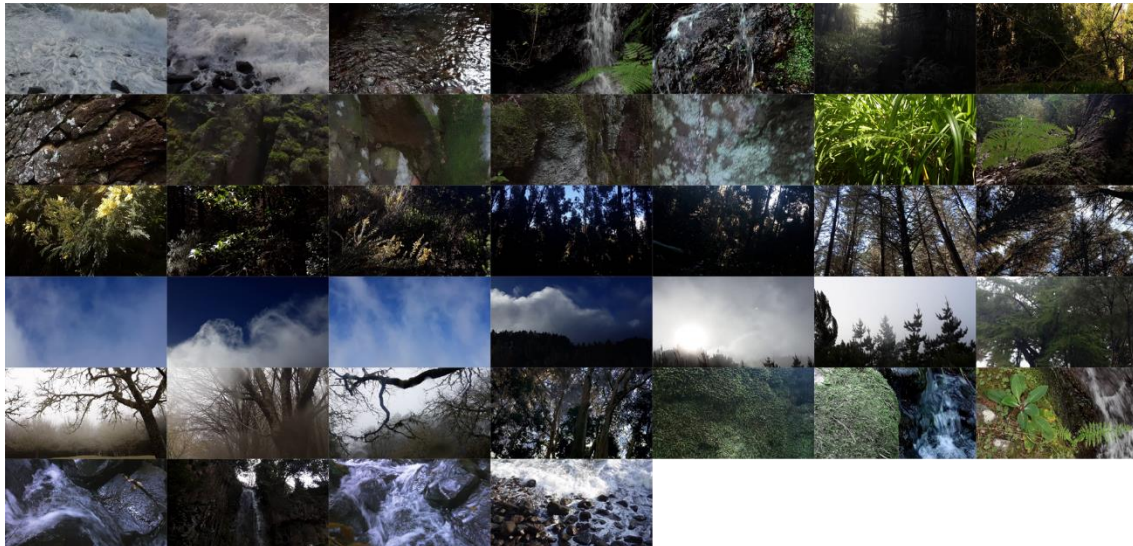
Após a chegada ao mar, voltei ao início, de forma a construir a escalada ao céu. Comecei por inserir os planos em que o mar estava embravecido, criando montanhas de espuma, imagens que estavam pensadas para a sequência final do filme, porém, os movimentos de câmara eram mais adequados à narrativa que tentava alcançar neste momento.

De seguida optei por manter representado o elemento da água, o qual transitava para o interior, onde consta água corrente com a semelhança dos movimentos do mar. Estando no interior, optei por adicionar o plano da queda de água com um primeiro indício de vegetação.

Depois, quis fazer o espectador entrar na floresta, optando por inserir planos gerais da flora, de forma a transitar para os planos aproximados do que poderia explorar no interior da mesma, começando pelas rochas que progressivamente vão ganhando presença de musgos, os quais acabam por transitar de tons acastanhados para tons verdes, seguido de um plano repleto de verde, dando início a uma sequência de plantas, a qual inicia com a pequena feitaira, seguida da flor de uma acácia onde consta o fundo a negro. Negro esse que seria cada vez mais abundante, indicando dessa forma que algo sombrio estava prestes a acontecer. Adicionei então os planos

presentes nos takes 58 e 60, respectivamente, os quais transitavam para os planos em contraluz das árvores, que por sua vez alcançaram o plano do vórtice.

Após unir estas duas seqüências obtive a linha temporal que é demonstrada na figura 149, a qual ilustra cronologicamente os planos utilizados numa primeira experiência de montagem do filme.



**Fig. 149** Primeira experiência de corte do filme

Com o corpo do filme alcançado, faltava transmitir a sensação de subida e descida. Isso fez com que recorresse a movimentos de câmara digitais para que os planos se movessem verticalmente, assim como aproximações (*zoom ins*) na fase de subida, e afastamentos (*zoom outs*), na fase de descida. Para além desses movimentos digitais, quis explorar diversas transições e sobreposições de imagens, numa tentativa de aproximação à montagem presente no filme *Dog Star Man*, de Stan Brakhage, como é demonstrado nos fotogramas da figura 150.



**Fig. 150** Fotogramas de experimentação de efeitos e manipulação de imagem digital

Após toda uma fase de experimentação e manipulação digital, o filme não funcionava como um todo. Os movimentos de câmara sobreponham-se, não deixando claro o curso que a mesma deveria tomar. A verticalidade que queria não era destacada, pois as imagens não tinham sido captadas com essa finalidade, mas sim de uma forma livre e espontânea através de múltiplos movimentos de câmara nas mais variadas direções. Igualmente, as transições de planos e manipulação de imagem não condiziam com a viagem que pretendia. Com tudo isto, teria que mudar alguma coisa, e foi aqui que tomei a decisão de voltar a fazer captação de novas imagens.

## **2.2 Uma nova abordagem**

O filme tinha nascido. Mas estava com problemas de crescimento. A ideia inicial seria transformada. Agora, impunha-se uma nova abordagem sobre o movimento de câmara, o qual deveria evocar uma sensação de subida e descida sobre a ilha. O objetivo já não era captar diversas condições atmosféricas que se confrontavam pela natureza e paisagem da ilha, mas sim refletir um dos elementos predominantes do seu espaço geográfico: a sua verticalidade, composta pelos elementos naturais inerentes à mesma.

Desta forma, projetei voltar aos locais onde filmei anteriormente, onde adotaria uma postura constante perante os movimentos de câmara, sendo essa o recurso a *tilts*, em todos os *takes* que viria a gravar. Ao repetir esse movimento teria certamente imagens que evocassem a sensação de altitude que pretendia alcançar.

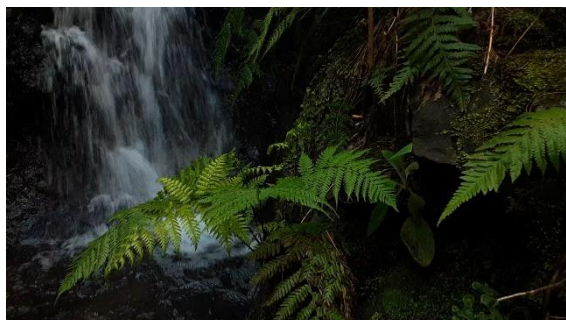
Esta nova forma de encarar a paisagem e os seus elementos teve início no dia 15 de março, quando retornei ao caminho florestal adjacente à Estrada Regional 202, local onde percorria uma ribeira sobre a sombra dos pinheiros. Desta vez, decidi filmar depois das 15 horas, para evitar a sobre-exposição na captação de imagem que acontecera na última vez que ali estive. No total foram efetuados nove *takes*, os quais consistiram em repetições de movimentos verticais da câmara, neste caso *tilts*, de forma a obter, pelo menos, um movimento sem oscilação e com a velocidade adequada. Ao obter essas repetições no mesmo *take*, poderia mais tarde confrontá-las e ter a possibilidade de escolha, fosse pelo enquadramento, velocidade, luz ou tonalidades que cada uma pudesse apresentar.



**Fig. 151** *Fotograma do take nº 107 presente no diário de rodagem*

Comecei então por fazer um registo dos troncos das árvores, num plano aproximado onde constavam um conjunto de folhas verdes que se destacam sobre o escuro dos troncos e o fundo luminoso provocado pela luz que se projetava nos ramos dos mesmos (Fig. 151).

Continuando o percurso, fui diretamente à queda de água que tinha filmado anteriormente na ribeira, onde constavam pequenas feiteiras e elementos vegetativos que sobressaíam nos planos devido à sua dinâmica de verdes. Desta vez, a presença de luz em tons amarelados sobre as folhas tornava aquele espaço mais rico pictoricamente (Fig. 152). No mesmo local, aproveitei para repetir a captação daquela pequena poça de água que a um ritmo constante fluía com a incidência da água que cai junto à mesma (Fig. 153).



**Fig. 152** *Fotograma do take nº 108 presente no diário de rodagem*



**Fig. 153** *Fotograma do take nº 109 presente no diário de rodagem*

De seguida, optei por colocar a câmara no mesmo sítio onde previamente tinha criado o plano do vórtice sob a copa das árvores, porém, desta vez, restringindo-me à execução de movimentos de câmara verticais, que seguiam as raízes, troncos, ramos e copa das árvores que se diferenciavam sobre o azul do céu (Fig. 154).



**Fig. 154** *Fotograma do take nº 110 presente no diário de rodagem*

Tendo captado os mesmos elementos e espaços que achei pertinente repetir, decidi explorar um pouco mais aquele local. Ao seguir o curso descendente da ribeira deparei-me com uma nova poça de água, a qual estava rodeada de vegetação. Achei o local interessante pela fluidez da água que se dividia em direção ao fundo, sendo visível aqueles pequenos sulcos, que inadvertidamente provocavam rastros da corrente sobre a rocha escura que a guia. Ali filmei dois *takes*, direcionando o primeiro sobre a água que corre em direção à poça circundada por uma vegetação imóvel (Fig. 155) e um segundo sobre o rochedo que tornava possível a visualização da divisória da corrente de água, a qual corria em três cursos distintos (Fig. 156).



**Fig. 155** Fotograma do take n° 111 presente no diário de rodagem



**Fig. 156** Fotograma do take n° 112 presente no diário de rodagem

Um pouco mais adiante, ao contemplar uma enorme pedra, constatei que sobre a mesma incidia uma luz quase que divina, o que me fascinou, pois estava perante aquela pedra como a figura humana na obra de Caspar David Friedrich, *Walk at Dusk*, ilustrada na figura 157. E foi assim que decidi filmar a luz sobre as pedras iluminadas no interior da floresta (Fig. 158).

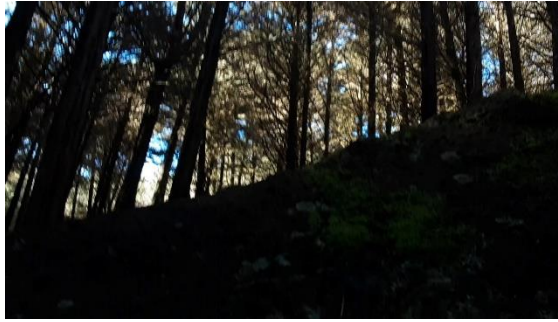


**Fig. 157** *Walk at Dusk*, Caspar David Friedrich, 1837



**Fig. 158** Fotograma do take n° 113 presente no diário de rodagem

Sobre a mesma pedra optei por filmar as árvores, fazendo questão de dividir o plano entre a rocha e as mesmas, para que mais tarde, na fase de montagem, pudesse ter elementos que se conectassem visualmente (Fig. 159).



**Fig. 1591** *Fotograma do take nº 114 presente no diário de rodagem*

Por fim, encontrei uma outra rocha, como nunca tinha visto antes. Apresentava uma textura rugosa, esbranquiçada, com pequenos buracos e deformações (Fig. 160). Tentei desta feita filmar o mais próximo possível, pois queria destacar aquela textura quase alienígena. No entanto, o solo era de grande inclinação e não consegui obter o movimento de câmara sem que a mesma oscilasse constantemente, devido ao equilíbrio que eu não fui capaz de ter com a presença do equipamento de rodagens.



**Fig. 160** *Fotograma do take nº 115 presente no diário de rodagem*

Neste dia, fui com o propósito de repetir os *takes* que mais se tinham destacado naquele local nas últimas filmagens. Acabei por filmar mais tarde que na última vez, e isso provou ser benéfico, pois obtive toda uma luz apaziguadora sobre os planos, o que enriqueceria o filme. Quanto à utilização dos *tilts* como movimento de câmara em todos os *takes*, trouxe algumas dificuldades na própria execução, devido ao equipamento de que dispunha. Em certos momentos, a fragilidade do tripé fazia-se sentir perante o contrapeso do *tablet*, que num movimento vertical, ao chegar ao eixo máximo, provocava um aceleração devido à força gravitacional do mesmo. No entanto, senti que esta era a abordagem que deveria ter perante a câmara, e através de repetições e gestos mais ensaiados foi possível ultrapassar essa barreira.

No dia 17 de março, por volta das 15 e 20 horas dei de conta que sobre as montanhas aproximava-se a neblina, e numa busca por novas imagens nessa atmosfera dirigi-me imediatamente ao Miradouro das Pedras Salgadas, onde acabei por fazer três *takes* com o mesmo tipo de abordagem do dia anterior.

O primeiro *take* (Fig. 161) ilustra um cenário sombrio num céu cinzento e escuro sobre os pinheiros ofuscados pela passagem do nevoeiro que os faz balançar com a força do vento.



**Fig. 161** Fotograma do take nº 116 presente no diário de rodagem

O segundo *take* (Fig. 162) mostra os arbustos que em duas tonalidades dividiam o plano entre os tons verdes e os laranjas que balançavam de um lado para o outro, quebrando a simetria imposta pelo enquadramento que escolhera.



**Fig. 1622** Fotograma do take nº 117 presente no diário de rodagem

E um terceiro *take* (Fig.163), um plano aproximado sobre as pedras salgadas. Neste *take*, optei por simular um *travelling* com *tilt*, ao balançar a câmara sobre dois eixos do tripé, os quais permitiam um afastamento e aproximação das pedras, sem recurso a *zooms*. Com o recurso ao *travelling* poderia criar a ilusão de se tratar de três grandes montanhas, o que na verdade seriam três pedras.



**Fig. 163** Fotogramas do take nº 118 presente no diário de rodagem

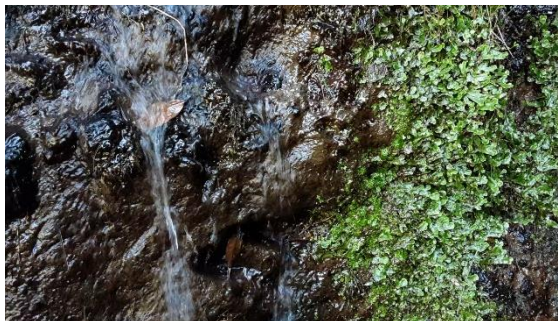
Este foi um dia de rodagens curto, o qual achei que não teria potencial luminoso para continuar a filmar, pois desta vez o nevoeiro trouxe consigo um clima escuro que já não pretendia captar. Ao experimentar o *travelling* com *tilt* sobre as pedras, achei que seria interessante explorar essa manipulação visual futuramente.

No dia seguinte quis revisitar o maior número de locais possível, o que fez com que percorresse quase toda a viagem que pretendia criar no filme. Ao sair de casa por volta das 14 e 30 horas, passei primeiro pelo Caminho do Pomar Batista, onde fiz questão de repetir o plano sobre aquela escarpa de pedras brancas, a qual tive imensas dificuldades nos primeiros dias de rodagens. Desta vez, já tinha um maior domínio sobre a cor e um melhor domínio dos movimentos de câmara, portanto, ali filmei um *take* (Fig.164), no qual constam várias repetições de movimentos de câmara verticais sobre aquela escarpa onde, quase como em simetria, crescem plantas e ervas verdes que contrastam com aquelas pedras calcificadas.



**Fig. 164** *Fotograma do take nº 119 presente no diário de rodagem*

Mantendo a rota, dirigi-me à cascata que se encontra no seguimento do Caminho do Pomar Batista, onde fiz quatro novos *takes*. O primeiro *take* (Fig.165), debruçou-se sobre um plano aproximado da água, que corre a um ritmo sereno e constante sobre a parede rochosa em direção à levada que por baixo se encontra.



**Fig. 165** *Fotograma do take nº 120 presente no diário de rodagem*

Nas proximidades dessa água corrente, encontrava-se um poço de água, onde esta, estando aprisionada, tem um comportamento estático, contrariamente ao ambiente circundante, onde tudo se move com a força do vento provocada pela cascata, movimento esse que era refletido naqueles aglomerados de pequenas flores brancas que se sobreponham ao poço, e que tentei captar num *take* onde, em grande contraste de brancos e negros, esse movimento fosse refletido numa água imóvel (Fig. 166).



**Fig. 166** Fotograma do take nº 121 presente no diário de rodagem

Seguindo essa ideia de movimento proporcionado pela cascata, optei por filmar as folhas das plantas que ali se encontravam, as quais abanam de um lado para o outro, ocultando o curso da ribeira que por ali passa (Fig. 167). Fiz questão de fazer um enquadramento onde predominasse a vegetação verde e agitada, dando um indício do que provocava tal comportamento, a água.



**Fig. 167** Fotograma do take nº 122 presente no diário de rodagem

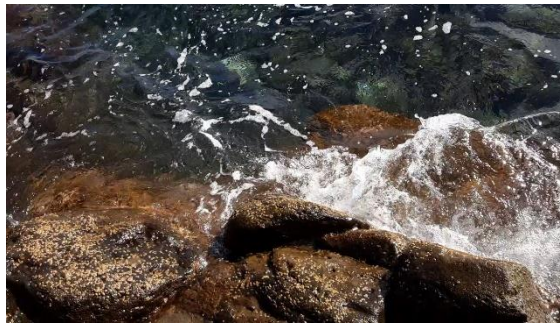
Por último, temos um *take* representativo da altitude e dimensão da cascata que provocava todo aquele alvoroço na natureza, através de um *tilt* que tem início no topo da cascata e finaliza quando a mesma atinge o solo (Fig. 168).



**Fig. 168** Fotograma do take nº 123 presente no diário de rodagem

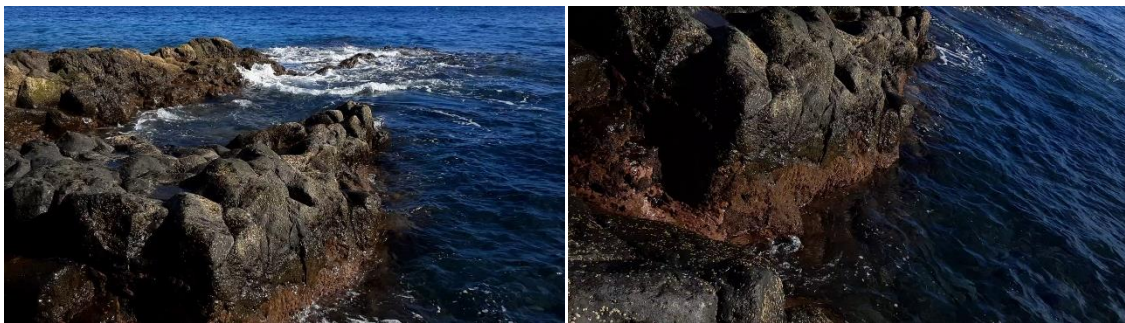
Ao dar por acabadas as filmagens na cascata, segui o percurso em direção ao mar, o que me fez chegar à promenade de Santa Cruz. Eram 16 e 20 horas e o sol incidia lateralmente sobre o horizonte numa luz suave sobre o mar, o qual se apresentava de forma cristalina. À beira mar fiz sete *takes*, onde tive como objetivo captar imagens da costa da ilha, como maneira de dar princípio e fim ao filme, pois queria que se erguesse desde o mar ao céu e retornasse ao mar. Desta

forma comecei por filmar o embate das ondas nos rochedos costeiros cobertos por crustáceos, com o intuito de fazer uma aproximação do mar à terra (Fig. 169).



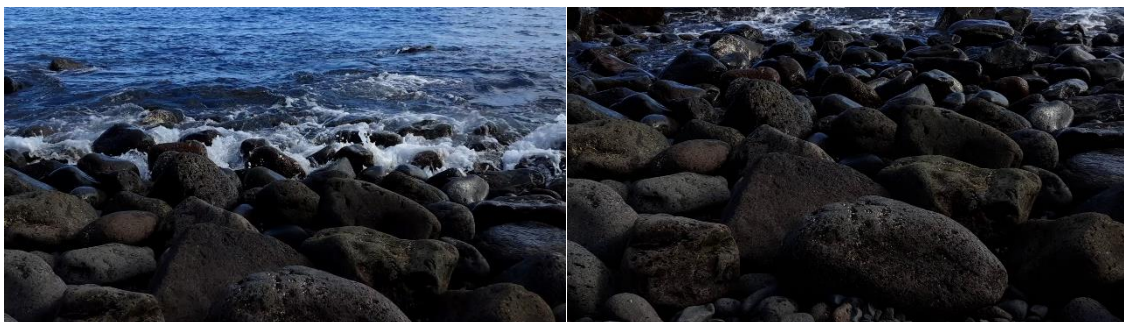
**Fig. 169** Fotograma do take nº 124 presente no diário de rodagem

No *take* seguinte (Fig. 170), optei por abordar a rocha que entra pelo mar à imagem das obras de Frederic Judd Waugh: após começar com um plano frontal, experimentei inclinar a câmara sobre dois eixos do tripé, fazendo pequenos *travellings*, que em si provocavam a sensação de que a terra tanto emergia como submergia no mar, o que achei interessante, pois era uma forma de fazer com que do mar surgisse a terra.



**Fig. 170** Fotogramas do take nº 125 presente no diário de rodagem

Depois, com a câmara ao nível do mar, quis captar novamente a aproximação das ondas à costa, desta vez sobre os calhaus que são abundantes na ilha. Neste *take*, o movimento de câmara contínuo acompanha essa aproximação, que ora vem, ora vai, como ilustra a figura 171.



**Fig. 171** Fotogramas do take nº 126 presente no diário de rodagem

Com a câmara à mão, decidi fazer três *takes* direcionados aos calhaus, os quais têm várias formas, texturas e cores (Fig. 172). Ao filmar, tentei fazer com que a câmara sobrevoasse em direções lineares entre o mar e a costa, tendo em conta a verticalidade que pretendia no filme, pois esse sentido de direção tinha que ser constante.



**Fig. 172** Fotograma do take nº 128 presente no diário de rodagem

Por fim, o sol estava mais intenso e trazia à tona toda uma luz que abrilhantava as pedras e calhaus à beira mar, razão pela qual quis fazer um *take* adicional com aquela luminância e variedade de cores das rochas que eram contornadas pela água salgada que fluía por entre as mesmas (Fig. 173).



**Fig. 173** Fotograma do take nº 130 presente no diário de rodagem

Do mar, fui diretamente ao interior da ilha, traçando um curso em direção às montanhas, onde acabei por voltar ao Miradouro das Pedras Salgadas. Já eram 17 e 30 horas, e como já era recorrente naquela fase do dia naquele local, a neblina estava de passagem. Contrariamente ao dia 17 de março, o ambiente permanecia iluminado perante o nevoeiro e acabei por ali filmar 15 *takes*.

Comecei por fazer dois *takes* direcionados ao conjunto de pinheiros em plano de fundo que eram abraçados pela neblina que por ali passava, destacando-se do primeiro plano onde os verdes arbustos criavam uma espécie de barreira que os impedia de ser afetados pelo nevoeiro (Figs. 174 e 175).



**Fig. 174** Fotograma do take n° 131 presente no diário de rodagem



**Fig. 175** Fotograma do take n° 132 presente no diário de rodagem

No *take* seguinte (Fig. 176), as nuvens começaram a dissipar-se da floresta para o céu, e querendo filmar essa aproximação entre o céu e a terra, direcionei a câmara ao cume das montanhas, onde era visível esse estado de evaporação que porventura deixaria a terra. Razão pela qual acabei por direccionar a câmara ao céu, contemplando o surgimento de uma nova nuvem, que ali era mostrado um ato de criação natural.



**Fig. 176** Fotogramas do take n° 133 presente no diário de rodagem

Seguidamente, comecei por registar o movimento dos arbustos sobre o fundo branco, onde mais tarde redirecionei a câmara novamente ao aglomerado de pinheiros, experimentando um outro enquadramento sobre o mesmo, colocando-o desta vez em contraluz, com o objetivo de observar a passagem das nuvens (Fig. 177).



**Fig. 177** Fotogramas do take n° 134 presente no diário de rodagem

O nevoeiro estava de volta, e desta vez optei por me aproximar dos arbustos e pinheiros, posicionando a câmara entre eles, de forma a captar um plano onde a vegetação toma uma posição protetora sobre o clima e experimentei através de *travellings* com *tilt* fazer com que a neblina desaparecesse por trás dos ramos e folhas ali presentes (Fig. 178).



**Fig. 178** Fotogramas do take n° 135 presente no diário de rodagem

O sexto take (Fig.179) foi executado através de um *travelling* à frente com *tilt* ascendente sobre as pedras salgadas que traçam o percurso por entre os arbustos, percurso esse que queria captar como se a câmara progredisse à descoberta da paisagem.

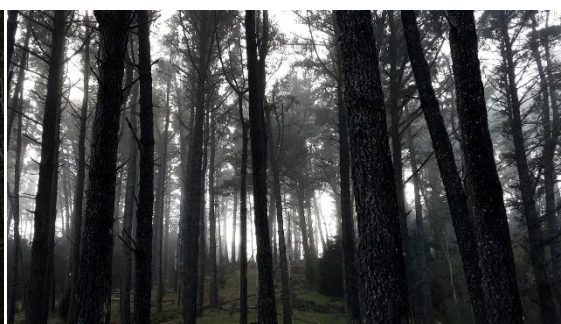


**Fig. 179** Fotograma do take n° 136 presente no diário de rodagem

Após filmar o espaço que me rodeava, constatei que por baixo daquele aglomerado de pinheiros, que recentemente filmara, persistia a neblina, num ar estagnado, onde ali permanecia. Foi então que me desloquei a esses mesmos pinheiros, onde captei dois planos místicos nos quais as árvores surgiam por entre o nevoeiro ao fundo que iluminava toda a cena, destacando as silhuetas dos troncos (Figs. 180 e 181). Era audível também o chilrear dos pássaros que faziam questão de permanecer ocultos.



**Fig. 180** Fotograma do take n° 137 presente no diário de rodagem



**Fig. 181** Fotograma do take n° 140 presente no diário de rodagem

De seguida quis filmar as flores amarelas das carquejas, que se destacavam dos diversos tons de verde ao fundo (Fig.182), criando um plano repleto de texturas variadas, remetendo uma vez mais para Claude Monet, com a figura 183.



**Fig. 182** Fotograma do take nº 138 presente no diário de rodagem



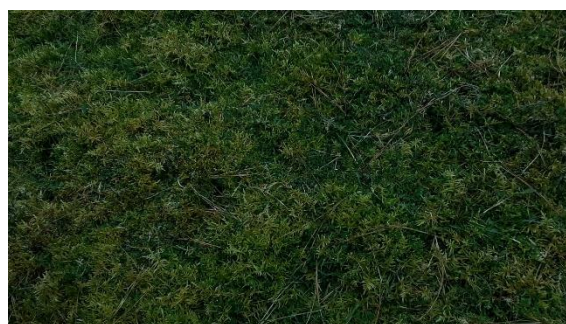
**Fig. 183** *Apple Trees in Blossom by the Water*, Claude Monet, 1880

Com essas texturas em mente, quis captar o solo que pisava, o qual estava coberto por musgo e apresentava tons variados, provavelmente causados por maior ou menor exposição solar. Neste intuito de filmar o musgo, foi feito um *take* em que é ilustrada a mescla que surgia entre o solo e as folhas de um arbusto que ali se encontrava (Fig. 184).



**Fig. 184** Fotogramas do take nº 139 presente no diário de rodagem

De seguida, foram feitos mais dois *takes*, nos quais optei por mover a câmara à mão sobre o chão musgoso, tendo assim possibilidade de percorrer uma maior distância que o tripé não permite, captando assim os vários tons verdejantes e texturas que surgiam ao sobrevoar o solo (Figs. 185 e 186).



**Fig. 1853** Fotograma do take nº 141 presente no diário de rodagem



**Fig. 186** Fotograma do take nº 142 presente no diário de rodagem

Depois, voltei o foco novamente para a neblina, onde captava os pinheiros verdes, que compassadamente dividiam o plano de fundo, num movimento de câmara vertical que, tendo início na linha do horizonte e terminando direcionado ao céu, captava com desfoque os ramos que surgiam apontados ao chão, os quais, perante o desfoque da câmara emitiam uma luz azul proveniente das ramificações sobre o branco do céu ofuscado pela neblina (Fig. 187). Imagem esta que me fazia lembrar um dos planos do filme *Étude cinégraphique sur une arabesque*, ilustrado na figura 188.



**Fig. 187** Fotogramas do take nº 143 presente no diário de rodagem



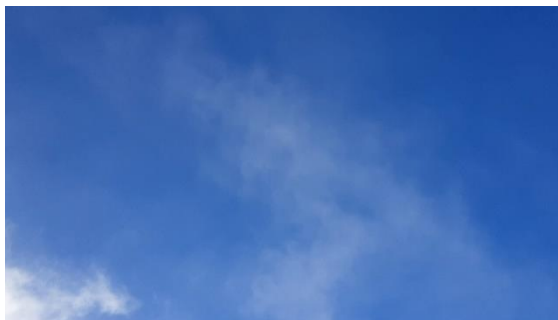
**Fig. 188** Fotograma do filme, *Étude cinégraphique sur une arabesque* (1929). Realização de Germaine Dulac

No décimo quarto *take* (Fig.189), optei por criar uma janela natural por entre dois troncos, onde contemplava a tranquilidade imposta pela neblina envolvida nas árvores ao fundo. Com este enquadramento tinha um contraste entres tons frios e quentes, que remetiam para o conforto de visionar uma natureza fria por entre um local de abrigo. Ao explorar a verticalidade daquela janela, acabei por mover a câmara de uma forma livre e espontânea nas mais variadas direções e ritmos, o que porventura poderia ser interessante explorar na montagem, após toda uma verticalidade que ocorria sobre as imagens captadas até ao momento.



**Fig. 189** Fotogramas do take nº 144 presente no diário de rodagem

Como último *take* (Fig. 190), no Miradouro das Pedras Salgadas, decidi manter a câmara fixa direcionada ao céu durante cerca de cinco minutos, na expectativa de conseguir um plano sobre as nuvens semelhante ao que rodara no dia 17 de fevereiro, o qual ilustrava todo um movimento e transformação constante perante o vento. No entanto, o registo obtido não me deixou tão fascinado perante a memória e a visão que tinha em mente.



**Fig. 190** *Fotograma do take nº 145 presente no diário de rodagem*

Perante o sol que estava, no regresso quis voltar ao troço de ligação à Estação de Tratamento de Resíduos Sólidos, o qual se encontrava nas proximidades do miradouro onde estava. Ao chegar ao local por volta das 18 e 30 horas, apenas fiz dois *takes*. O primeiro (Fig. 191), debruçou-se novamente sobre os ramos daquela árvore quase fantasmagórica, mas desta vez com um melhor domínio sobre o movimento de câmara, assim como, uma outra luz e uma melhor compreensão sobre a manipulação da cor.



**Fig. 191** *Fotograma do take nº 146 presente no diário de rodagem*

O mesmo acontece no segundo *take*, no que diz respeito aos aspetos técnicos de rodagem. Neste, quis aproveitar o reflexo da água imóvel que reproduzia um espelho da natureza nela mesma, que após um movimento de câmara vertical expunha todo um espaço verdejante, repleto de brilhos amarelados pela luz do fim do dia, por onde tranquilamente percorria aquela água fluvial (Fig. 192), como se tivesse a oportunidade de filmar as florestas que Peder Mørk Mønsted pintou, ilustradas na página 16, onde toda esta tonalidade e espaço verde com água espelhada é predominante, especialmente à semelhança da figura 193.



**Fig. 192** Fotograma do take nº 147 presente no diário de rodagem



**Fig. 193** *Springday in the Forest near a Stream with Beeches and Anemones in Bloom*, Peder Mørk Mønsted, 1899

Chega o fim do dia, e em todo aquele percurso, fui capaz de obter imagens da água em tons serenos sobre as rochas, a força da mesma, em queda livre ao solo, e a sua presença por entre espaços verdes em dois contextos distintos. Obtive também imagens do mar, seguidas pelos calhaus da costa. E, por fim, consegui captar a aproximação da terra ao céu, num espaço onde as nuvens entravam em contacto com as árvores e vegetação da serra, assim como novos planos do céu. De forma a retratar uma viagem que seguia o curso entre o mar e o céu, achei que me faltavam imagens entre a passagem do mar para o interior, assim como imagens no topo das montanhas onde a vegetação é mais seca e, para finalizar, filmar novamente diferentes tipos de rochas e vegetação existente ao longo da passagem pelas serras. Elementos estes que seriam filmados nos próximos dias de rodagens.

No dia 19 de março, fui diretamente à promenade de Santa Cruz pelas 16 horas, fase do dia em que o sol se encontra a oeste e recaía sobre o rochedo do Forte de São Fernando, o qual tinha em vista filmar. Chegando ao local concretizei três *takes*. O primeiro, em que, numa panorâmica com acentuação vertical, tentei passar a sensação de percorrer as pedras à beira mar em direção ao tal rochedo que tinha como característica umas manchas alaranjadas na pedra multifacetada pela corrosão e brisa marítima (Fig. 194).



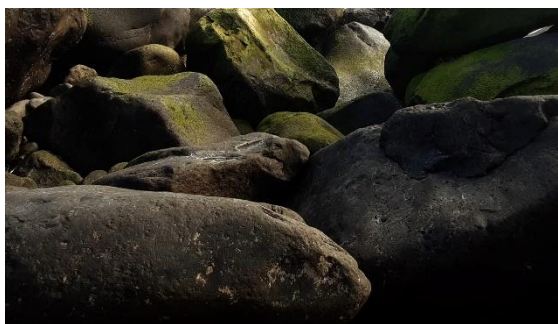
**Fig. 194** Fotogramas do take nº 148 presente no diário de rodagem

O segundo *take* (Fig. 195) remete para o crescimento daquele rochedo sobre o mar com recurso a pequenos *travellings* sobre dois eixos do tripé, onde constam *tilts* que provocam a sensação de se tratar de uma grande falésia.



**Fig. 195** Fotografia do take nº 149 presente no diário de rodagem

No terceiro *take* (Fig. 196), consta um plano aproximado sobre as pedras marítimas cobertas por musgo marinho, as quais deixam passar a luz do sol pelas aberturas deixadas pela sobreposição das mesmas, criando um jogo de luz e sombra interessante, onde, num *tilt* muito suave, deixo surgir no plano todo o brilho da água do mar.



**Fig. 196** Fotografia do take nº 150 presente no diário de rodagem

Tendo obtido as imagens que fariam a transição do mar para o interior, através da passagem das pedras marítimas para o rochedo, decidi ir ao topo das montanhas em busca de uma natureza mais seca. Foi então que segui o curso da serra, acabando por chegar ao Caminho Florestal das Serras Setor António, local onde encontrei um grande campo repleto de ervas secas, no qual constavam algumas giestas. Ali, filmei também três *takes*.

No primeiro *take* (Fig. 197), tive como objetivo dividir o plano nas três cores predominantes, o azul do céu, o verde escuro das giestas e os tons acastanhados das ervas, fazendo um *tilt* que ilustrasse a passagem por todos esses tons.



**Fig. 197** *Fotograma do take nº 151 presente no diário de rodagem*

De seguida, num plano próximo às giestas, pretendi dividir o plano pelos dois tons provocados pelo claro e escuro entre o plano de fundo e o primeiro plano (Fig. 198).



**Fig. 198** *Fotograma do take nº 152 presente no diário de rodagem*

No terceiro *take* (Fig. 199) consta um grande plano das giestas que se moviam de um lado para o outro, deixando por instantes a possibilidade de ver as nuvens que por trás se encontravam.



**Fig. 199** *Fotograma do take nº 153 presente no diário de rodagem*

Ao dar o dia por terminado, fui capaz de obter imagens representativas dos elementos que tinha em vista filmar, nomeadamente a passagem das rochas marítimas para as encostas da ilha, assim como elementos vegetativos que se encontram no topo da ilha. No fundo, o que queria era filmar os dois extremos da região, o lugar onde o território se eleva e por baixo só o mar existe, assim como o solo, em que por cima só o céu tem lugar.

No dia 21 de março, voltei à levada próxima do local onde moro. Era o segundo dia de primavera e as plantas deveriam apresentar um ar de rejuvenescimento, com novos tons que reluzissem com a luz da estação. Ao menos era esse o objetivo. Ali, acabaria por rodar 15 *takes* ao longo do trajeto.

Comecei por filmar as feiteiras com um verde jovial, onde o sol embatia, fazendo um enquadramento rasteiro, o qual mostrava aquelas plantas num ponto de vista que usualmente não obteria ao passar pelas mesmas (Fig. 200).



**Fig. 200** *Fotograma do take nº 154 presente no diário de rodagem*

De seguida, no lado oposto à levada, fiz um *take* direcionado à parede de terra, que era suportada por fragmentos rochosos onde, por breves instantes, surgia a luz sol, que desvanecia rapidamente (Fig. 201).



**Fig. 201** *Fotograma do take nº 155 presente no diário de rodagem*

O terceiro e quarto *takes* foram executados no mesmo local, o qual remete para uma janela natural onde a meio da montanha é possível observar o mar e a rebanceira que ali existe. No terceiro *take* (Fig. 202), com essa ideia de janela, filmei as plantas e árvores que criavam esse conceito, fazendo com que todo o plano fosse envolvido por elementos naturais por onde, através de uma brecha, conseguisse visualizar o que se encontrava do outro lado.



**Fig. 202** Fotogramas do take nº 156 presente no diário de rodagem

No quarto *take* (Fig. 203), movi a posição da câmara ligeiramente à esquerda para que num *travelling* com *tilt* passasse a sensação de estar a cair por entre a vegetação presente.



**Fig. 203** Fotogramas do take nº 157 presente no diário de rodagem

Seguindo o curso, voltei a encontrar outras folhas de feiteiras não tão novas quanto as anteriores. Estas, ofuscadas pela presença do sol, contrastavam com o fundo escuro que pretendi criar (Fig. 204).



**Fig. 204** Fotograma do take nº 158 presente no diário de rodagem

O sexto *take* (Fig. 205) consistiu numa nova abordagem ao plano dos castanheiros. À semelhança do plano anterior, a presença dos verdes sobre as sombras negras era abundante e cada elemento vegetativo tomava comportamentos distintos devido às suas formas e feitios.



**Fig. 205** *Fotograma do take nº 159 presente no diário de rodagem*

Continuando com o fundo negro, quis num outro *take* destacar o amarelo das flores das acácias que se encontravam logo em frente, como meio de expor a diversidade do local, num ambiente homogéneo causado por esta estética de fundo preto e realce colorido (Fig. 206).



**Fig. 206** *Fotograma do take nº 162 presente no diário de rodagem*

Num oitavo *take* (Fig. 207), segui a mesma abordagem estética, na qual destacava a textura da casca dos pineheiros iluminada pelo sol em primeiro plano.



**Fig. 207** *Fotograma do take nº 160 presente no diário de rodagem*

Estava prestes a chegar ao fim do percurso, em que as paredes ao longo da levada apresentam diversos tipos de rochas, com formas e feitios distintos, e onde filmei as pedras com tonalidades acinzentadas, umas com uma orientação vertical e outras com uma orientação horizontal, como mostram as figuras 208 e 209, respetivamente.



**Fig. 208** Fotografia do take nº 161 presente no diário de rodagem

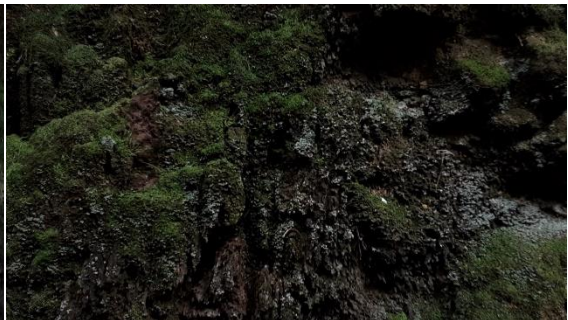


**Fig. 209** Fotografia do take nº 165 presente no diário de rodagem

Fiz também dois planos (Figs. 210 e 211) sobre as paredes cobertas por musgo e fungos que contracenavam com a aspereza das anteriores.

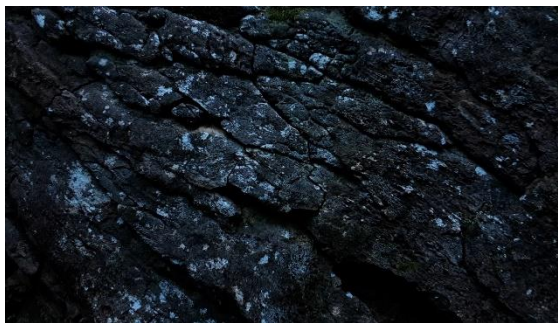


**Fig. 210** Fotografia do take nº 163 presente no diário de rodagem



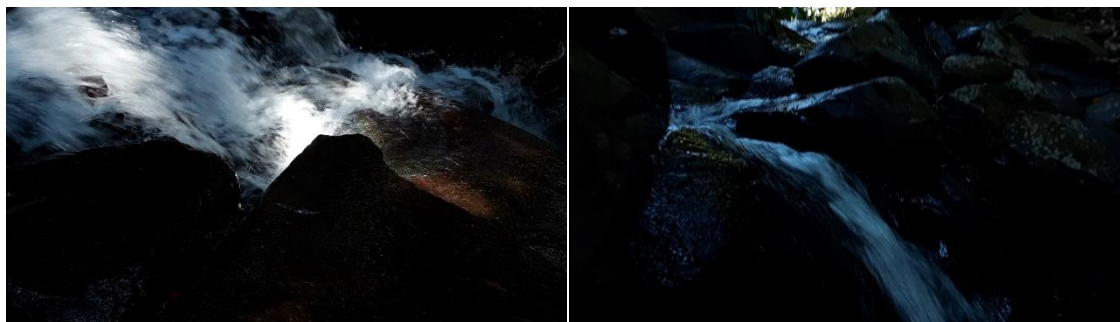
**Fig. 211** Fotografia do take nº 164 presente no diário de rodagem

E de seguida, um outro plano sobre uma parede de rochas escuras repletas de manchas brancas e sinais de erosão (Fig. 212).



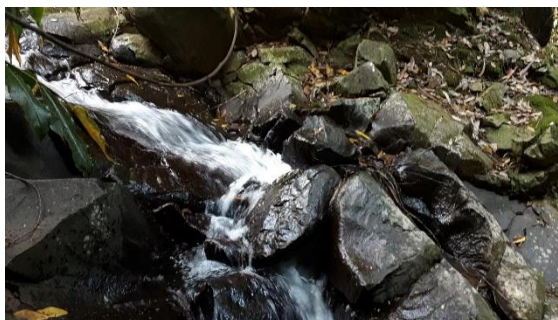
**Fig. 212** Fotografia do take nº 166 presente no diário de rodagem

Por fim, cheguei à ribeira, onde filmei novos planos que seguiam o curso vertical da mesma. Fiz um primeiro *take* com baixa exposição, enfatizando a pouca luz que penetrava as árvores que cobriam essa mesma ribeira, o que realçou o trajeto da água por entre as pedras lapidadas que a guiam (Fig. 213).



**Fig. 213** Fotogramas do take nº 167 presente no diário de rodagem

E um outro *take* (Fig. 214), no qual é demonstrada a verdadeira cor do espaço envolvente à queda da água.



**Fig. 214** Fotograma do take nº 168 presente no diário de rodagem

Acabado o percurso pela levada, obtive novos planos sobre os elementos que me tinham despertado interesse no dia 18 de fevereiro, que agora tinham uma nova cor, uma nova luz, e principalmente, o movimento de câmara vertical que necessitava para dar forma ao filme que almejava.

Após este dia de rodagens, pensava que já tinha captado todas as imagens necessárias para passar ao próximo passo, a montagem. No entanto, vim a precisar de filmar novamente, pois o projeto assim o carecia, como será possível constatar no capítulo seguinte. Imagens essas que seriam aquáticas, razão pela qual recorri à utilização de sacos de plástico herméticos para proteger o equipamento, no que seria certamente um desafio, do ponto de vista técnico. No dia 23 de abril dirigi-me à promenade de Santa Cruz, com a finalidade de filmar o mar, e foi pelas 15 e 50 horas que dei início a esse desafio de filmar dentro de água.

Numa primeira abordagem, com o *tablet* envolvido pelo saco de plástico, comecei por filmar o mar num plano picado, onde mais tarde entraria dentro de água para filmar o espaço marinho. Ao tentar mergulhar com o equipamento nas mãos, o mesmo apresentava uma resistência ao mar que não me deixava progredir com as pernadas que dava com o objetivo de movimentar a câmara. Para além disso, o plástico não me permitia observar debaixo de água o que estava a filmar. Perante tal situação, optei por manter o *tablet* seguro nas mãos, onde o mesmo se movia ao sabor das ondas. De seguida voltei à terra, para ter a certeza de que o

equipamento se mantinha intacto, e que o mesmo estava a filmar, onde conferi as imagens que tinha captado da primeira vez (Fig. 215).



**Fig. 215** Fotogramas do take nº 172 presente no diário de rodagem

Conformado com a impossibilidade de visualizar o que estava a filmar em tempo real, decidi voltar ao mar e tentar fazer com que a lente se mantivesse ao nível das ondas, onde esta emergia e submergia constantemente (Fig. 216).



**Fig. 216** Fotogramas do take nº 173 presente no diário de rodagem

Após regressar novamente à terra, para conferir as novas imagens, decidi voltar a entrar na água, com um mergulho que sobrevoasse o mar, e mais tarde tive como objetivo direcionar a câmara em todas as direções por breves segundos, o que me daria um panorama daquele local submerso (Fig. 217). Este foi decididamente um dia diferente dos outros. As

filmagens foram executadas completamente por instinto e esperança. Ao visualizar as imagens na íntegra pela primeira vez, fiquei surpreso, existia toda uma paleta de verdes e azuis, bolhas de ar,



**Fig. 217** Fotogramas do take nº 174 presente no diário de rodagem

feixes de luz provocados pelo sol, e para meu fascínio, as distorções provocadas pela luz e o saco de plástico que protegiam o equipamento deram-me toda uma outra visão sobre o que o projeto estava destinado a ser.

Com o fim das rodagens poderia finalmente montar o filme, com toda a riqueza pictórica e luminosa que fui capaz de obter ao longo desta jornada, processo esse que prossegue com o regresso a casa.

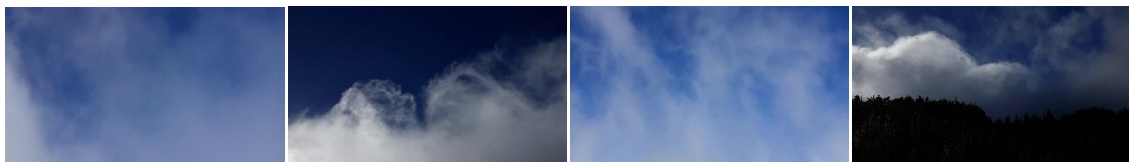
### 3 O regresso

Regressado da incursão no mundo da natureza, agora imergia no mundo da pós-produção. Era tempo de dar a forma final ao filme. Deste modo, comecei por inserir as novas imagens captadas, assim como os ficheiros de áudio, no programa de edição de vídeo Adobe Premiere Pro Cs6, em que comecei por sincronizar as imagens com o som captado durante as rodagens. Estes ficheiros foram carregados na mesma linha temporal da primeira tentativa de montagem, referida anteriormente, o que me permitia recorrer a todo o arquivo de rodagens até à data. Após esse carregamento de ficheiros no programa, estava pronto para dar início à construção do filme, a qual descrevo seguidamente.

#### 3.1 Montagem

Ao ter em vista a descrição de uma viagem vertical pela natureza da ilha, tinha como objetivo relatar uma jornada que tivesse como ponto de partida, o mar, como ponto culminante, o céu, e como ponto de chegada, o mar. Estes eram os momentos-chave, os quais me deram um sentido narrativo da jornada que seria feita ao longo do filme.

O primeiro passo que dei para nessa jornada foi pegar na sequência de planos do céu que já tinha criado anteriormente (Fig. 218) e colocar à parte, para efetuar a nova montagem. Esses planos seriam o culminar das duas ações, a subida e a descida, tratando-se de planos fixos com um olhar sobre as nuvens que se movem num céu azul, num ato de transformação constante. Este seria um momento de pausa e contemplação.



**Fig. 218** Fotogramas da sequência do céu

Com a sequência intermédia do filme alcançada, era tempo de dar forma ao resto. Começando pelos planos do mar, utilizei os *takes* números 124 e 125, como forma de iniciar sobre a água do mar, onde progressivamente as rochas vão surgindo. Após a aparição dos rochedos marítimos, quis passar para as rochas terrestres com planos que incidiam sobre um rochedo idêntico a uma falésia, o qual me faria progredir para as pedras do interior, que, devido à forma e à tonalidade, seriam os planos presentes nos *takes* 149 e 150, onde constam pedras escuras e lapidadas, por onde corre a água da ribeira.

Dando continuidade a essa corrente de água, optei por mostrar uma nova dinâmica da água, e ainda mais no interior, recorrendo aos *takes* 111, 112 e 147, nos quais a mesma se expande pelo plano, em direção a uma poça de água quase imóvel rodeada por vegetação verdejante. Perante essa representação estagnada do estado da água, optei por inserir o plano do *take* 121, no qual está presente a água represada do poço com a cobertura das flores brancas rodeadas por pequenas folhas. Com essa passagem da água para as flores, optei por continuar tematicamente com o plano do *take* 58, no qual constam as flores amarelas das carquejas que se destacam dos

encruzilhados ramos ao fundo em tons escuros. Pegando na textura abundante desse plano, fiz a transição para as rochas, também em função da semelhança de rugosidade e tonalidades sugeridas, na imagem do *take* 164, onde predominam o verde do musgo, assim como o esbranquiçado dos fungos sobre o castanho da parede rochosa. Continuando nas rochas quis fazer com que essa rugosidade fosse desaparecendo ao utilizar os planos dos *takes* 155 e 165, nos quais os entalhes se vão tornando menos densos, porém mais salientes, momento em que insiro o plano do *take* 98, ilustrando as pedras em tons cinzentos cobertas por musgo verde, o algo que me transportaria para a vegetação com aquele indício de cor, seguindo-se os planos das feiteiras mostrando a diversidade de tonalidades na mesma planta, nos *takes* 154 e 158. Seguidamente, optei por transitar para as árvores, utilizando o *take* 159, onde estão os castanheiros e predominam os tons verdes e pretos, à semelhança do plano anterior.

Feita a introdução das árvores, continuei com o *take* 156, o qual tem início num enquadramento rente ao solo e progressivamente se eleva até que as folhas das árvores tomam conta da parte superior do plano, o que me fez inverter as árvores, que adicionei no plano seguinte, dando uma continuidade de movimento através do verde das folhas sobre a verticalidade dos troncos, que seguiam o curso na passagem para o *take* 110, em que a câmara percorre novamente os troncos verticais sobre um céu azul. Essas mesmas árvores são posteriormente ocultadas por uma grande pedra, novamente num plano invertido, que nos direciona para o *take* 113, transitando para as pedras salgadas presentes no *take* 118. Esta foi uma sequência onde experimentei criar uma espécie de cambalhota visual, aludindo a um redemoinho de vento, o qual como que aproximaria e transportaria a ação para um ponto elevado da ilha, como ilustra a figura 219.



**Fig. 219** Fotogramas da sequência da cambalhota

Com a inserção das pedras em cena, utilizei o plano do *take* 136, no qual a câmara percorre uma pedra abrindo caminho pelos arbustos que se iam tornando mais escuros e privados de cor, devido à aproximação da neblina que chegara. De forma a retratar essa progressão do nevoeiro, utilizei os planos dos *takes* 117, 138, 137, 140 e 144, na respetiva ordem, como ilustra a figura 220.

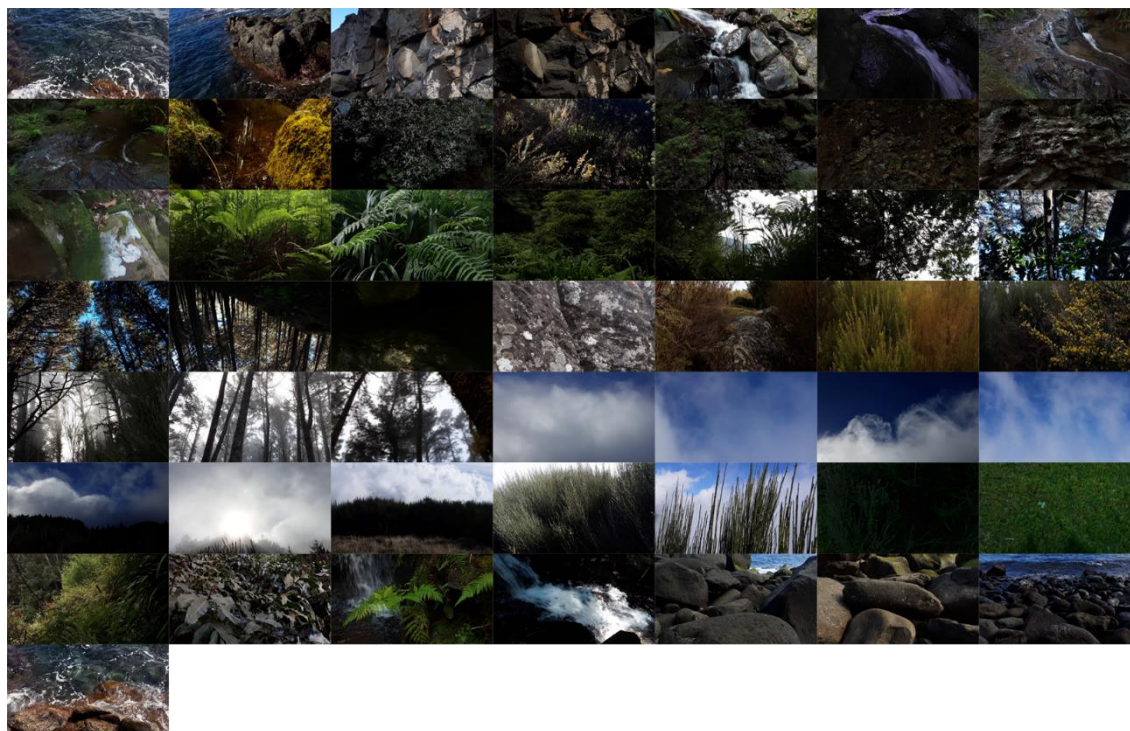
Esta aproximação do nevoeiro permitiu fazer a união com a sequência do céu, já referida previamente, casando os tons acinzentados presentes na neblina com as tonalidades das nuvens. Assim, concluí o trajeto ascendente em direção ao céu. O próximo passo foi então criar o percurso de descida em direção ao mar.



**Fig. 220** Fotogramas da sequência de aproximação do nevoeiro

Comecei por utilizar os planos do topo da montanha, pois era onde a ação estava a decorrer, recorrendo ao *take* 133, onde consta um céu preenchido por nuvens, uma linha de giestas e outra de ervas secas, que num gesto desce como que cairia do céu. De seguida, utilizei os planos dos *takes* 152 e 153, onde é representada uma aproximação às giestas e à vegetação uma vez maior. Depois, com recurso ao *take* 139, quis manter a presença daqueles pequenos ramos com orientação vertical, os quais transitavam para o chão coberto por musgo. Rimando com a presença do musgo, inseri o *take* 141, no qual o mesmo é sobrevoado pela câmara em direção à flora presente no *take* 157, no qual o movimento sugere uma progressão abismal pela natureza. No plano seguinte introduzi novamente o elemento da água, que se mantinha oculto, por trás de todas as folhas verdes que se encontram no *take* 122. Tendo de volta a água, optei por inserir a queda da mesma e o seu percurso em torno das pedras da ribeira, que se direcionava ao mar, onde recorri aos planos dos *takes* 108 e 167 para ilustrar essa mesma ação. Com o curso da ribeira finalizado, adicionei os *takes* 148 e 150, os quais, próximos do mar, contemplam as pedras marítimas que transitam para os calhaus costeiros, onde é finalmente possível observar as ondas do mar. Ao utilizar o *take* 126, optei por o manter por um maior período de tempo, contemplando dessa forma a quebra das ondas na costa onde a câmara progredia num último plano, deixando a costa terrestre e retornando ao mar, tendo, assim, acabado por recorrer ao primeiro plano do filme, como meio de reestabelecer o ponto de origem da expedição e do filme. Concluída esta descida pela montanha, envolvido pela vegetação e o curso da ribeira, finalmente alcançara o mar,

terminando desta forma o primeiro corte do que seria o filme, como é possível ver na figura 221, que sintetiza visualmente a obra.



**Fig. 221** Primeiro corte do filme

Após uma primeira visualização do filme como um todo, tinha alcançado a tal sensação de curso vertical pela natureza que tanto procurava. No entanto, o aspeto contemplativo não estava presente devido à curta duração dos planos, os quais totalizavam apenas seis minutos e 29 segundos e continham um ritmo acelerado, não permitindo observar devidamente a ação existente em cada um deles.

Foi então que decidi explorar a manipulação do tempo das imagens, recorrendo ao *slow motion*, como meio de moldar as dimensões espaço-temporais dos planos. Constatei também que aquela sequência da cambalhota não era coerente com o decorrer das restantes ações do filme, no entanto, poderia ser interessante experimentar essa inversão de orientação das imagens após a chegada ao céu. Com estes dois objetivos em mente foram criadas duas novas sequências.

A primeira sequência consistiu em fazer com que todos os planos, à exceção dos planos do céu, tivessem uma duração multiplicada por dois, ou seja, o dobro duração anterior. A segunda sequência, para além da expansão temporal presente na primeira, continha uma orientação de planos invertida na fase de descida ao mar, a qual provou dar uma nova dinâmica ao filme. Assim tínhamos: uma fase de ascensão, rumo ao céu, onde era possível contemplar toda a vegetação e geologia de um espaço no seu estado mais puro, sem intervenção humana e predisposto à exploração sensorial evocada por cada lugar; tínhamos um momento de chegada ao céu, como uma espécie de clímax, onde a ação de escalada entra em pausa, sendo possível contemplar todo o esplendor do ponto máximo da natureza, inalcançável pelo ser terrestre; e, por fim, tínhamos

uma descida em direção ao mar, que pelo facto de estar invertida, passa uma sensação avassaladora de toda a natureza que cai sobre o viajante e sobre o espectador.

Para além da expansão temporal e da inversão dos planos, foram efetuadas novas escolhas nos planos que compõem o filme, sendo estas:

a remoção do *take* 147, devido à luz quente que consta no mesmo, pois essa divergia das tonalidades dos planos antecedentes e posteriores. O *take* 98 foi também retirado, por apresentar elementos que retiravam a atenção das pedras, como era o caso das folhas secas, as quais, a meu ver, perigavam a intenção do plano. À semelhança dos anteriores, optei por remover o *take* 107, por razões estéticas e técnicas, pois continha um contraste muito elevado, chegando mesmo a queimar a imagem. Ao eliminar o *take* 107, achei que o plano do *take* 114 também não fazia sentido constar, pois estes tinham sido escolhidos previamente para criar a sensação de um redemoinho de vento, o qual já não deveria fazer parte do filme.

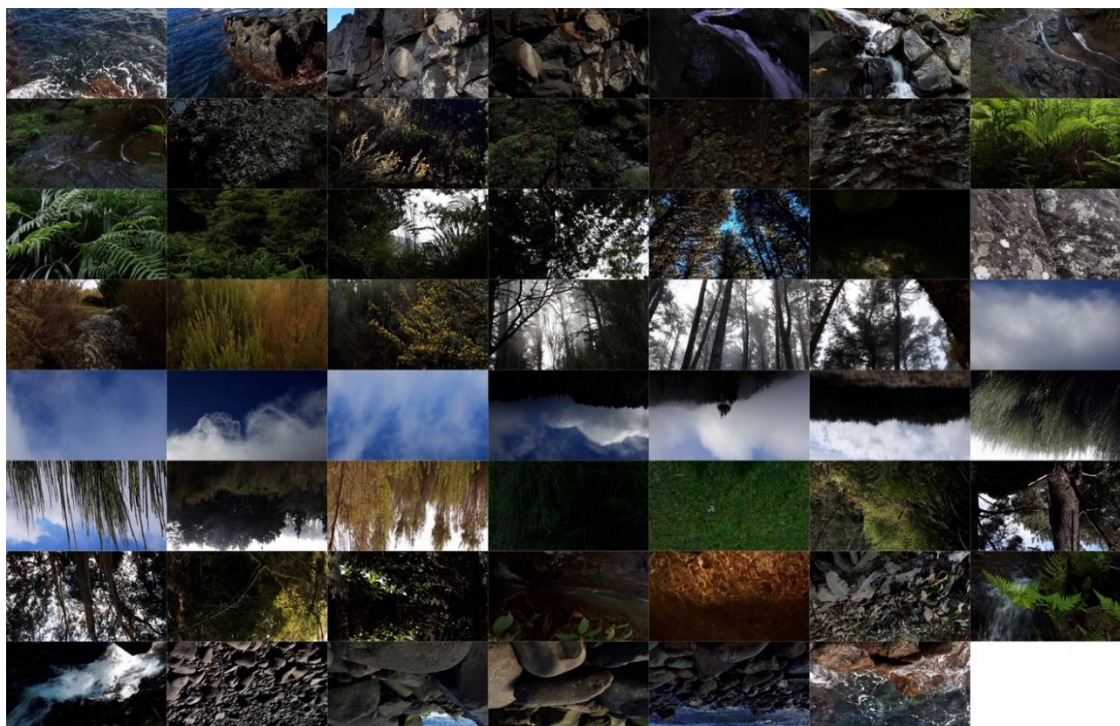
Optei também por trocar o *take* 73 pelo *take* 133. No primeiro, o sol radiante que se escondia por trás da neblina não pertencia àquele momento, tendo em conta que o ponto mais elevado do filme seriam os planos do céu, onde o sol não estava diretamente visível e, assim sendo, não deveria estar presente em nenhuma outra circunstância do filme. Assim, deu-se a troca por um plano que descreve o contorno da montanha, onde as nuvens persistem sobre a mesma, em tonalidades semelhantes à sequência do céu.

Com o intuito de prolongar um pouco mais o contacto entre as nuvens e o solo, inseri os *takes* 131 e 134 sucessivamente, nos quais constam vestígios de neblina sobre a vegetação presente.

Após o plano do *take* 157, em que o movimento de câmara sugere um curso abismal para o interior da flora, optei por prolongar a viagem pela mesma, inserindo os *takes* 160, 53, 51, 60, 112 e 64, que exploram diversas árvores e plantas, e que progressivamente se vão aproximando da água fluvial, que por sua vez vai chegando à água das ribeiras.

Por fim, foi também inserido o *take* 127, no qual constam os calhaus costeiros, e onde o movimento de câmara indica uma aproximação ao mar.

Após este processo de eliminação, alteração e adição dos planos referidos, cheguei a um segundo corte do filme, como é ilustrado pela figura 222.



**Fig. 222** Segundo corte do filme

Depois de uma nova visualização do filme, era notável uma incoerência nas temáticas que o mesmo continha: havia momentos em que transitava de planos de vegetação para planos de rochas e se voltava à vegetação. Isto porque, no processo de montagem, estava de certa forma a ser fiel à disposição vertical dos espaços e lugares por onde foram feitas as rodagens, os quais fazem parte do meu cotidiano, e que conseqüentemente refleti nessa ordem geográfica. Este seria um aspeto a ter em conta na próxima fase da montagem.

Para além de um certo desagrado com essa disposição de planos, senti que o filme merecia imagens do mundo aquático como forma de iniciar e concluir esta ação de ascender desde as profundezas do oceano ao topo do espaço natural, o qual estava representado pelo céu, que por sua vez nos traria novamente ao oceano, criando dessa forma um ciclo completo do que seria a vida da natureza, constantemente alimentada pela sua principal fonte, a água. Foi, então, que decidi filmar os três *takes* aquáticos referentes ao dia 23 de abril, como explanado no capítulo anterior, para que pudesse concluir o processo de montagem.

Após inserir esses novos *takes* na linha temporal do *software* de edição onde vinha a trabalhar o filme, fiz com que os mesmos tivessem o dobro do tempo, recorrendo de imediato ao *slow motion*. Isto permitiria que estas novas imagens possuísem um ritmo coerente com o das restantes imagens do filme, assim como permitia ver-se mais detalhadamente o que a câmara tinha captado sob a água.

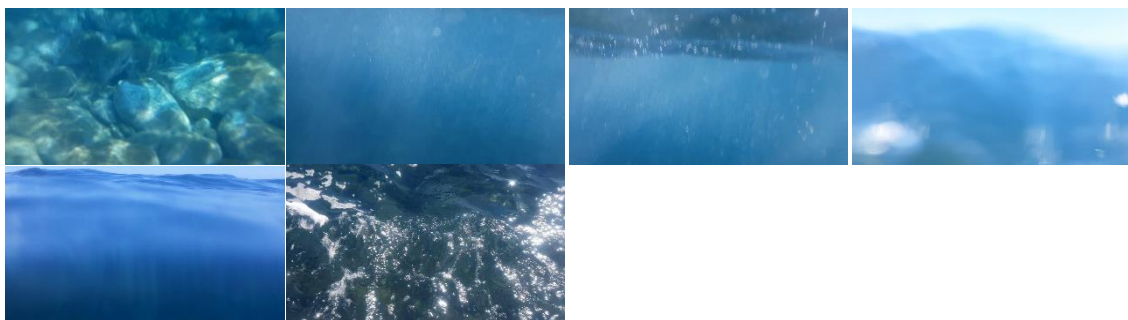
Nesta remontagem, deixei de parte as imagens aquáticas e quis primeiro organizar os planos tematicamente. Comecei com os planos do mar e de seguida transitei para os planos da água fluvial e das ribeiras, que, por sua vez, introduziam as rochas e pedras dos planos seguintes. Utilizando um plano onde constam pedras rodeadas por arbustos, introduzi planos da vegetação

densa, que aos poucos evidenciam a presença das árvores que seriam predominantes nos planos seguintes. Com a verticalidade das árvores e a aproximação da neblina, pude então chegar aos planos do céu. Após os planos do céu optei por colar planos onde o mesmo fosse cada vez menos proeminente, transportando a ação para o interior da floresta onde constam os planos de arbustos e plantas verdejantes que trazem de volta a água fluvial e as ribeiras que transportam a água em direção ao mar, situação em que utilizei os planos dos calhaus e pedras marítimas como meio de fazer essa aproximação aos planos sobre o oceano.

Ao longo deste processo de remontagem, acabei por remover alguns deles, nomeadamente, o plano das árvores do *take* 110, por conter um céu azul que se destacava por entre os planos das árvores, e, pela mesma razão, os *takes* 153 e 160 foram excluídos. O *take* 144 foi também retirado por dar muito ênfase a um tronco de um pinheiro, comparativamente aos planos gerais das árvores que o antecediam. O plano da montanha que se seguia aos planos do céu, *take* 73, não ilustrava o baixamento ao solo que era pretendido, devido à inexistência de movimento de câmara, e desta forma foi também excluído, assim como o plano da água corrente em tons alaranjados presente no *take* número 64, por apresentar uma tonalidade acentuadamente diferente dos planos de água fluvial que o antecediam e sucediam.

Depois de reestruturar o conjunto do filme, voltei aos planos áquaticos, os quais seriam utilizados para criar um sentido de princípio e de fim ao filme.

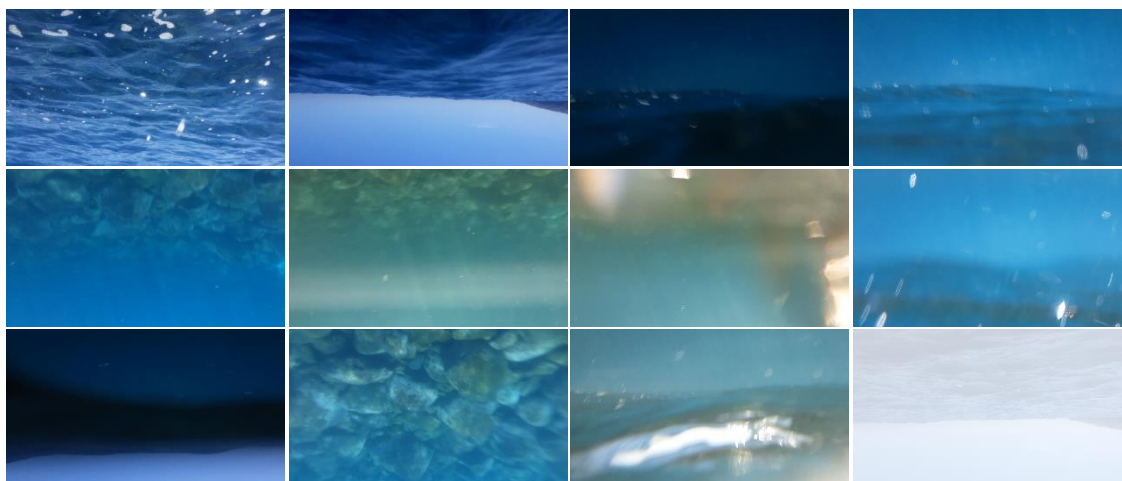
Para dar início ao filme, recorri exclusivamente ao *take* 173, no qual foi feita uma desconstrução de planos, os quais foram reorganizados com a intenção de fazer com que a câmara emergisse desde as profundezas do oceano até quebrar a barreira imposta pelo nível da água, como ilustra a figura 223. Desta forma, comecei por mostrar o fundo do mar repleto de pedras iluminadas pela luz que refletia o movimentos das ondas, onde a câmara se move em direção à superfície. Após esse movimento ascendente, quis fazer com que a própria água e ondulação provocasse uma certa resistencia à ação de emergir, mantendo por breves segundos a imagem à tona da água, repleta de luz e bolhas de ar, alusivas ao mundo existente à superfície. Finalmente, quebrada essa barreira entre o mundo aquático e o mundo terrestre, inseri um plano picado sobre a ondulação do mar que fazia ligação ao restante corte do filme.



**Fig. 223** Fotogramas da sequência de emersão

Do mesmo modo, para finalizar a ação do filme, recorri exclusivamente ao *take* 172, onde o mesmo sofreu também uma desconstrução e reorganização de planos, com a orientação da imagem invertida, tal como nos planos que ilustram a descida em direção ao mar. A minha intenção era terminar, uma vez mais, nas profundezas do oceano, no entanto, após explorar diversas conjugações entre planos, e que sensações suscitavam perante a sucessão dos mesmos, achei fascinante a criação de movimentos que submergissem e emergissem perante as ondas do mar, terminando à superfície, como um corpo flutuante.

Como ilustrado na figura 224, comecei então por utilizar um plano em que é contemplada a ondulação do mar, no qual a câmara submerge, e posteriormente inseri novos planos que ilustram a transição entre a superfície e o mundo aquático, mantendo aquela barreira entre o profundo azul do mar e o movimento das ondas à tona de água. Depois, recorrendo a planos onde a imagem era distorcida pela incidência de luz no saco de plástico, o qual foi utilizado na captação destas imagens, que embaçava e refletia também ele luz, quis passar a sensação de aflição e visão turva, que cada vez mais perdia noção de formas e cores, acabando assim por perder por completo a capacidade de ver, sendo emitida apenas luz.



**Fig. 224** Fotogramas da sequência de regresso ao mar

Após criar esta sequência, olhava para o filme de outra forma. Para mim, estas imagens ilustravam o que seria um afogamento, onde o pânico se instala, o corpo reage, numa tentativa de se manter à superfície, e há uma perda de sentidos, e inevitavelmente tudo se torna luz. Este pensamento fez-me ver o filme como uma última viagem na primeira pessoa, uma última memória do que seria a Terra e a natureza que a compõe.

Concluídas as sequências de princípio e fim do filme obtidas, o filme apresentava a configuração ilustrada na figura 225, terminando assim o processo de montagem.



**Fig. 225** Fotogramas do corte final do filme

### 3.2 Som

Com o processo de montagem concluído, era tempo de trabalhar o som que viria a acompanhar esta viagem pela natureza. Este processo causava-me alguma hesitação, pois durante o processo de montagem houve meramente o cuidado de manter as faixas de áudio sincronizadas com os respetivos planos, deixando a vertente sonora de parte. Quando pensei o trabalho de som no princípio do projeto, não estava a contar que o mesmo acompanhasse imagens em *slow motion*, o que me levou a questionar se o som deveria ter também uma duração prolongada, acompanhando as imagens ao longo do filme, ou se o mesmo deveria conter o ritmo que fora captado durante as rodagens. Esta questão foi facilmente respondida com as sonoridades do mar. Impondo o som em ritmo normal, sobre a imagem em *slow motion*, obtive uma sensação de estranheza entre a força do embate das ondas e a leveza com que as mesmas se moviam, num compasso completamente distinto do que era visível. Depois com o som do mar a um ritmo lento, sincronizado com a ação visível no plano sobre a água do mar, também ela num ritmo lento, o som permitiu que a atenção prestada ao movimento e à leveza do mar, fosse maior, sendo esta uma relação empática entre o som e a imagem. Após isso, optei por manter o ritmo lento, acompanhando assim a velocidade sugerida pelas imagens do filme.

Depois, passei à fase de ouvir cada plano do filme, com a respetiva faixa de áudio, atentando a que ambientes eram sugeridos nos mesmos, o que me fez verificar algumas

incongruências. Como filmei próximo de ribeiras e levadas, o som das mesmas ecoava por planos onde estavam presentes árvores, rochas e vegetação variada, o que eu não pretendia, e dessa forma removi as faixas de áudio que não correspondiam à imagem. Recorrendo aos ficheiros de áudio das rodagens, procurei então sonoridades que se identificassem com a ação desses planos. Busca essa que me colocou de imediato em dúvida. Que som representaria uma parede rochosa ou até mesmo uma pedra no interior da floresta? Para essa questão só obtive uma resposta: criar ambientes sonoros, provenientes das florestas e do vento, que se prolongassem perante a passagem por tais elementos.

Após o reconhecimento dos obstáculos que teria que ultrapassar ao trabalhar o som, comecei pela ordem cronológica do filme a criar ambientes e transições sonoras entre planos.

Ainda com o fundo negro, optei por inserir o som das bolhas de água, onde se ouvem também os calhaus submersos em movimento ao ritmo da ondulação, sugerindo assim ao espectador que o filme teria início nas profundezas do oceano. Seguidamente, quando surge o primeiro plano do filme, o qual se encontra num espaço subaquático, escolhi fazer uma introdução suave do som das ondas, que progressivamente se torna mais evidente, na ação de aproximação à superfície, onde consta mais uma vez o borbulhar da água conforme a câmara se move verticalmente, evidenciando essa ação emergente perante a água do mar.

Depois da chegada à superfície, onde os planos mostram o mar, com um olhar proveniente de terra, o som das ondas toma por completo o espaço mostrado, o qual transita para as águas fluviais e por sua vez para as ribeiras. Ao fazer essas transições entre diferentes comportamentos da água, a mesma vai ganhando ritmo e intensidade, devido à velocidade e força imposta, de acordo com a sequência de planos da água, o que acontece também com o som, que se torna mais intenso. Seguidamente, surgem as rochas marítimas, local onde é audível mais uma vez o embate das ondas sobre a costa, porém, aqui quis dar mais ênfase ao som da brisa marítima que me transportaria para sonoridades ventosas, as quais num tom constante acompanham a progressão que é feita para o interior, como para o todo da ilha, induzindo uma sensação de crescendo nessa ascensão ao cume da natureza.

Nessa mesma elevação, passamos por rochas e espaços florestais, a cujas imagens quis adicionar sons que remetessem para esses espaços, como o chilrear dos pássaros e o som dos galhos e ramos das árvores provocados pelo vento, sendo este cada vez mais evidente durante a aproximação ao topo, quando chega o nevoeiro, o que me fez transitar para uma sonoridade de vento rarefeito existente no topo das montanhas, o qual induz uma sensação de frieza e frescura proveniente da bruma presente nos planos. Com os planos do céu foi-se diminuindo a presença do som, deixando somente rajadas de vento esporádicas. Essa ausência de som tem como intenção provocar o deslumbramento encontrado no céu e a contemplação da mera existência do ser perante algo divino, que o faz consciente de pulsos ventosos que o trazem de volta à terra.

Frente a essa consciencialização, o retorno toma uma postura invertida, onde os elementos da natureza caem de modo avassalador, quase como se esta nos consumisse. Com esse regresso à terra, volta a impor-se o som do vento, que move as montanhas e a floresta, até que chegamos ao interior da floresta, onde o mesmo acalma e se voltam a escutar os pássaros, os quais ecoam perante o espaço, expandindo assim a dimensão do mesmo, até que nos aproximamos da água das ribeiras novamente. Ao chegar à água das ribeiras, o som das mesmas é tão intenso que se deixa de ouvir qualquer outro elemento, o que me fez retornar ao som do mar numa tonalidade semelhante à água das cascatas, fazendo com que o mesmo também ecoasse perante uma aproximação ao mundo aquático que se aproxima. Com a aproximação às ondas e à água salgada, o som vai perdendo força até que os planos transitam para o mundo aquático, acabando por se manter audível perante o som das bolhas de ar presentes dentro de água, as quais ilustram uma última tentativa de alcançar a superfície, que não acontece, e o plano se torna branco, escutando-se as ondas ao longe que desvanecem, como um último sentido do corpo.

### **3.3 Reflexão**

Durante a conceção, a preparação e a rodagem do filme, foi-se descobrindo e criando uma família cinematográfica. Mas foi posteriormente, confrontando-o com diversas obras e cineastas, que verdadeiramente compreendi o que a obra era, confronto esse que me auxiliou no pensamento da forma, da estética e do conceito do feito objeto filmico. O cineasta que, sem dúvida, teve mais impacto no processo da jornada das rodagens foi Michael Snow e o seu filme intitulado *La région centrale*. Ao ler um excerto da sua proposta, redigida em março de 1969, à *Canadian Film Development Corporation*, onde Snow refere que tinha como objetivo fazer um gigantesco filme de paisagem, no qual a câmara deveria mover-se em diversos ritmos, fazendo uma transição entre velocidade média e velocidade lenta, e posteriormente tornando o movimento cada vez mais e mais rápido, filmando em diferentes fases horárias e em diferentes climas (1994, p. 53), relacionei de imediato essas ideias com a minha intenção inicial de filmar a natureza da ilha da Madeira, em diferentes condições atmosféricas, em que passaria de ambientes soalheiros e serenos para ambiências tempestuosas, onde propunha um crescendo de cortes ao longo do filme para que tudo fosse mais veloz e violento. Essa intenção, que acabaria por não se concretizar, como exposto no capítulo anterior, permitiu, porém, familiarizar-me com o trabalho de Snow, como exposto na sua proposta:

O filme tornar-se-á uma espécie de registo absoluto de um pedaço de região deserta. Eventualmente, os efeitos do movimento mecanizado serão o que imagino ser a primeira filmagem rigurosa da superfície da lua. Mas isto parecerá um registo da última região selvagem da Terra, um filme a ser levado para o espaço como uma lembrança do que a natureza outrora foi. Quero transmitir um sentimento de solidão absoluta, uma espécie de Adeus à Terra, o qual acredito que estamos a viver. (Dompierre & Snow, 1994, p.56).

São palavras com as quais, de modo indireto, a minha obra se identifica, numa representação da natureza da ilha no seu estado mais puro, isenta de intervenção humana, onde o clima está em constante mudança, ficando o registo de uma viagem ao interior e ao cume da

natureza residente num espaço rodeado por mar, onde principa a vida, assim como o fim se impõe.

Também o movimento de câmara é um aspeto fundamental, segundo Snow, quando diz que “se te envolveres completamente na realidade destes movimentos circulares, és tu quem está girando cercado por tudo, ou, inversamente, és um centro estacionário e tudo gira em teu redor” (1994, pp. 57-58), referindo-se aos movimentos de câmara presentes no seu filme, *La région centrale*, os quais de forma mecanizada, sobre um eixo central, são efetuados em todas as direções daquela natureza rochosa, e em que a câmara se move também em diferentes velocidades. Isso fez-me refletir sobre a constante presença de movimentos verticais existentes na maior parte do projeto, que nos guiam ao céu, tratando-se de uma visão experienciada na primeira pessoa, como se eu, enquanto espetador, fosse transportado num trajeto vertical sobre a natureza que me cinge e sempre vivenciei.

Para além dos movimentos de câmara verticais, que nos colocam perante a representação da natureza como uma memória de todo o seu esplendor, é também importante pensar a duração dos planos, os quais constam em *slow motion*, à exceção dos planos do céu, e que impacto essas duas vertentes causam ao filme. Inicialmente, os planos referentes ao céu, onde a câmara se mantém fixa, seriam uma aproximação ao filme de James Benning, *Ten Skies*, o qual consiste em dez planos fixos direcionados ao céu, com a duração de dez minutos cada, o que me fez também manter a câmara fixa quando pensei em filmar o céu, pelo que seria possível ver a passagem das nuvens em constante metamorfose, um fenómeno fascinante, planos que fiz questão de manter em tempo real, colocando em evidência a simbiose entre o vento e as nuvens, provando a relevância em manter a câmara fixa, como refere Benning (2022, p. 61): “na maioria das vezes, posso descrever uma cena enquanto tudo se move menos a câmara. Tudo se move porque a câmara não, porque tem um olhar fixo”. Não teria sido capaz, nos planos do céu, de captar aquela sensação de quietude e serenidade caso a câmara se movesse, pois a força imposta pelo vento teria passado despercebida. No entanto, o restante corpo do filme não é composto por planos fixos, e através do recurso à câmara lenta (*slow motion*) é possível ver o movimento, talvez até de uma forma mais perceptível do que se estivessem presentes planos em tempo real, e com a possibilidade de observar ações que inicialmente se encontravam fora de campo

Perante o abrandamento do tempo exposto ao longo do filme, é pretendido remeter para a memória e efetuar uma ação prolongada do pensamento sobre o espaço natural, em que as ações levam o seu tempo a ser contempladas ou lembradas e são olhadas com o tempo necessário para o deslumbramento e envolvimento que se oferece com a viagem decorrida ao longo do filme, talvez como um último suspiro do corpo que vagueia e, por fim, se perde adentro no mar. Sensação essa evocada pelos planos finais do filme, onde a luz se vislumbra num último olhar à superfície, o qual pode remeter para o texto de Stan Brakhage, *Metaphors on Vision*:

Imagine um olho não governado pelas leis de perspectiva criadas pelo Homem, um olho sem o preconceito da composição lógica, um olho que não responde pelo nome de tudo, mas que tem que conhecer o objeto encontrado na vida através de uma aventura de percepção. Quantas cores estão num campo de relvado para um bebé que gatinha desconhecendo o “Verde?” Quantos arco-íris pode a luz criar para um olho desatento? Quão consciente das variações nas ondas de calor pode o olho estar? Imagine um mundo vivo com objetos incompreensíveis e cintilante com uma infinita variedade de movimentos e inúmeras gradações de cores. Imagine um mundo antes do “no princípio era a palavra”. Ver é reter – contemplar. A eliminação de todo o medo está à vista – o que deve ser almejado. Uma vez que a visão possa ser dada – aquilo que parece ser inerente ao olho de uma criança, um olho que reflete a perda da inocência de maneira mais eloquente do que qualquer outra característica humana, um olho que espelha o movimento do indivíduo em direção à morte pela sua crescente incapacidade de ver (Brakhage & Sitney, 1963, p. 26).

Com os planos finais do filme, é aludida a perda inconsciente dessa mesma capacidade do olhar, que através de distorções, desfoques e luzes tentei transmitir, tal como Brakhage refere, uma perda de percepção visual, da mesma forma que uma criança inconsciente vai ganhando a noção de formas e cores no seu processo de crescimento. Este pensamento talvez me tenha feito ver o filme com um olhar na primeira pessoa, como se fosse a primeira vez, trazendo à retina toda a memória do mundo natural, repleto de sensações que inevitavelmente se fundem em luz.

## Conclusão

O propósito inicial era criar uma curta-metragem experimental, que aludisse aos ambientes climatéricos e atmosféricos da ilha da Madeira, na qual, sobre a serenidade e a clareza diária, representada através de planos luminosos e duradouros, se viesse impor o temporal, com ambiências mais escuras e ritmadas pela imposição do número de planos, num crescendo ao longo do filme. No fundo, queria explorar o clima como meio dramático e trazê-lo para a tela, de forma a expor a fúria e o ruído provocado pela atmosfera, contrariando a imagem convencional de beleza imposta pelo *marketing* da ilha e representando-a com todos os elementos que fazem parte da sua essência.

De forma a descobrir o que viria a ser o filme, partiu-se em busca das imagens para o mesmo, o que se provou um desafio, pois fazia-me acompanhar de equipamento reduzido e nada convencional, o que provocou dificuldades, mas também oportunidades, ao longo das rodagens, na medida em que prevaleceu a resiliência e adaptabilidade perante o equipamento, que de certo modo levou ao imprevisto de soluções, quer de tripé, quer de câmara, os quais acabaram por enriquecer o projeto e se revelaram, como esperado, situações de aprendizagem e experimentação, como foi exemplo o recurso aos eixos do tripé para criar *travellings* que fariam parte da identidade do filme. Ao longo dos primeiros dias de rodagens, foi-se compreendendo como manusear o tripé que me acompanhava, assim como, entender como poderia manipular a cor com recurso à luz natural e ao equilíbrio de brancos, detetados pela câmara do *tablet*. Ultrapassadas essas barreiras, os dias de rotação tornaram-se mais livres, fluidos e mesmo confortáveis, devido à espontaneidade que ia sentindo ao filmar a paisagem, desprovido da rigidez de movimentos de câmara que me impusera inicialmente.

Após filmar variados elementos da natureza, como plantas, árvores, água corrente, água do mar, rochas e o céu, assim como uma diversidade de ambientes – soalheiros, ventosos, nublosos e chuvosos –, foi experimentada uma primeira montagem do filme, da qual constavam os ambientes pretendidos e uma tentativa de expor a elevação da ilha como jornada física e emocional, questão que surgiu ao longo das rodagens, suscitada pelos locais que ofereciam esse alimento. Porém, a primeira experiência não resultou no que se pretendia, sendo exigido um retorno às rodagens e ao mundo da natureza, nas quais se foi redescobindo a forma da obra, deixando o recurso à excessiva espontaneidade da câmara na captação dos fenómenos e ações atmosféricas e adotando uma abordagem mais rigorosa, em que o movimento de câmara dita a própria forma do filme, num processo ascendente e descendente, onde foi criado um ponto de partida e um ponto de chegada comum para ilustrar uma espécie de ciclo natural: o mar. Foi também decidido que o ponto máximo dessa ascensão seria o céu, e que entre o mar e o céu se percorreria o espaço geográfico da ilha, num trajeto vertical e para o interior, embrenhando-nos na flora da mesma.

Após nova captação de imagens, finalmente dá-se o regresso definitivo a casa, no qual a montagem teve lugar, desta vez com planos correspondentes à ideia de movimento vertical pela natureza, o que me permitiu criar a viagem que agora tinha em mente.

Como exposto, o projeto acabou por sofrer múltiplas alterações, tanto conceituais como formais. O que inicialmente seria uma curta-metragem sobre o clima e a atmosfera da ilha, na qual era pretendido um crescendo rítmico, tornou-se um crescendo visual em altitude, remetendo para uma vertente espiritual, quer da natureza quer do espetador. O clima, como elemento de criação sensorial perante a natureza, que tanto procurava, deixou de ser, em si, fulcral para o filme; no entanto, o mesmo continua claramente presente e atravessa todo o processo ascendente e descendente que o filme descreve, o qual agora é sentido e experienciado na primeira pessoa, contrariamente à visão que era imposta sobre a experiência de ver o filme, proposta inicialmente, na qual constava um olhar à distância.

O projeto evoluiu e passou a ser muito mais que uma exposição de atmosferas, climas e euforia natural; agora o mesmo é uma experiência que se pretende única, como um último registo que um qualquer ser espiritual tivesse perante uma última visão sobre a natureza que o acompanha.

Após concluir o projeto fílmico, decidi dar à obra o título *Eterna*, o qual remete para a natureza e a paisagem como algo intemporal, assim como para a memória inerente ao ser como fonte de vida, a qual remete para um ciclo de vida, assim como o ciclo da água como condição da mesma, a qual, proveniente do mar, dá vida ao mundo natural, retornando posteriormente à sua origem. É esse ciclo vitalício total que a obra pretende demonstrar e oferecer.

Possivelmente, ficaram por fazer outros filmes irmãos deste, para futuras oportunidades: um filme sobre a ausência de luz no mundo natural, rodado à noite, ou um outro que descreva um percurso horizontal, confrontando a verticalidade adotada em *Eterna*, representando um território sem escape, cercado pelo mar. Filmes que poderiam perpetuar o ciclo de *Eterna*.

# Bibliografia

Brakhage, Stan & Sitney, P. Adams. (1963). *Metaphors on Vision*. Iowa: Film Culture Inc.

Dompierre, Louise & Snow, Michael. (1994). *The Michael Snow Project: The Collected Writings of Michael Snow*. Ontario: Wilfrid Laurier University Press.

Pick, Ana & Narraway, Guinerve. (2022). *Screening Nature: Cinema Beyond Human*. New York. Berghahn Books.

# Filmografia

Benning, James, dir. *Ten Skies/ Mesmo título em português*. CalArts, 2004.

Bertrand, Yann Arthus, dir. *Home/ Home - O Mundo é a Nossa Casa*. 2009.

Brakhage, Stan, dir. *Dog Star Man/ Mesmo título em português*. 1964.

\_\_\_\_\_. *The Text of Light/ Mesmo título em português*. 1974.

Dulac, Germaine, dir. *Étude cinégraphique sur une arabesque/ Mesmo título em português*. 1929.

Ivens, Joris, dir. *Une histoire de vent/ Mesmo título em português*. 1988.

Reggio, Godfrey, dir. *Koyaanisqatsi/ Mesmo título em português*. 1982.

Snow, Michael, dir. *La région centrale/ Mesmo título em português*. 1971.






Steiner, Ralph, dir. *H2O/ Mesmo título em português*. 1929.


# Anexos




## Diário de rodagem

<b>Data:</b> 23-01-2024 <b>Horário:</b> 17:15h - 17:35h <b>Localização :</b> Santa Cruz (32°41'18.3"N 16°47'12.2"W)				
<b>Take nº</b>	<b>Descrição</b>	<b>Ficheiro de câmara</b>	<b>Ficheiro de áudio</b>	<b>Movimento de câmara</b>
1		MOV_0021	ZOOM 0002	Fixo
2		MOV_0022	ZOOM 0003	Fixo
3		MOV_0023	ZOOM 0004	Fixo
4		MOV_0025	ZOOM 0005	Fixo + Pan dir. + Pan esq.

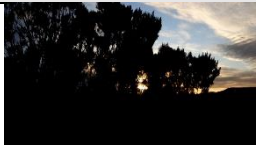

<b>Data:</b> 24-01-2024 <b>Horário:</b> 15:38h - 15:42h <b>Localização:</b> Santa Cruz (32°41'55.6"N 16°48'45.1"W)				
<b>Take nº</b>	<b>Descrição</b>	<b>Ficheiro de câmara</b>	<b>Ficheiro de áudio</b>	<b>Movimento de câmara</b>
5		MOV_0027	ZOOM 0006	Tilt asc. + Tilt des. + Pan dir. + Pan esq.
6		MOV_0028		Fixo + Pan dir.
7		MOV_0029	ZOOM 0007	Pan dir. + Pan esq.
8		MOV_0031	ZOOM 0008	Tilt asc. + Tilt desc.



<b>Data:</b> 24-01-2024 <b>Horário:</b> 15:58h - 16:10h <b>Localização:</b> Santa Cruz (32°42'14.9"N 16°49'00.2"W)				
<b>Take nº</b>	<b>Descrição</b>	<b>Ficheiro de câmara</b>	<b>Ficheiro de áudio</b>	<b>Movimento de câmara</b>
9		MOV_0031	ZOOM 0009	Fixo + Pan dir.
10		MOV_0033	ZOOM 0010	Fixo + Pan dir.
11		MOV_0034	ZOOM 0011	Fixo
12		MOV_0035	ZOOM 0012	Fixo + Tilt desc. + Fixo + Tilt asc. + Fixo
13		MOV_0036	ZOOM 0013	Fixo


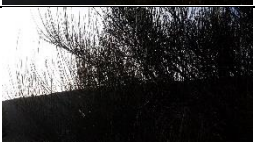






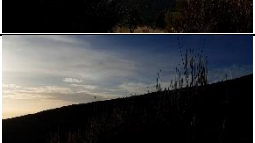
<b>Data:</b> 26-01-2024 <b>Horário:</b> 16:58h - 17:25h <b>Localização:</b> Camacha (32°43'04.9"N 16°52'07.7"W)				
<b>Take nº</b>	<b>Descrição</b>	<b>Ficheiro de câmara</b>	<b>Ficheiro de áudio</b>	<b>Movimento de câmara</b>
14		20240126_165843	ZOOM 0015	Fixo + Pan dir. + Pan esq. + Fixo
15		20240126_170145	ZOOM 0016	Fixo
16		20240126_170420	ZOOM 0017	Pan esq. + Pan dir.
17		20240126_171023	ZOOM 0018	Fixo









18		20240126_171313	ZOOM 0019	Tilt asc. + Tilt desc.
19		20240126_171703	ZOOM 0020	Fixo (diversos enquadramentos)
20		20240126_172443	ZOOM 0021	Fixo + Pan esq. com Tilt desc. + Pan dir. com Tilt asc + Tilt des. + Tilt asc.

<b>Data:</b> 27-01-2024 <b>Horário:</b> 18:11h - 18:42h <b>Localização:</b> Santa Cruz (32°41'18.3"N 16°47'12.2"W)				
<b>Take nº</b>	<b>Descrição</b>	<b>Ficheiro de câmara</b>	<b>Ficheiro de áudio</b>	<b>Movimento de câmara</b>
21		20240127_181101	ZOOM 0022	Fixo + Pan esq. + Pan dir.
22		20240127_181559	ZOOM 0023	Fixo + Pan esq. + Pan dir.
23		20240127_182011	ZOOM 0024	Fixo + Pan esq. + Pan dir.
24		20240127_184055	ZOOM 0025	Fixo + Pan esq.+ Pan dir. + Tilt asc. + Tilt des.



<b>Data:</b> 28-01-2024 <b>Horário:</b> 18:33h - 18:59h <b>Localização:</b> Ribeiro Frio (32°43'15.5"N 16°52'37.0"W)				
<b>Take nº</b>	<b>Descrição</b>	<b>Ficheiro de câmara</b>	<b>Ficheiro de áudio</b>	<b>Movimento de câmara</b>
25		20240128_183311	ZOOM 0026	Pan esq.+ Pan dir.
26		20240128_183458	ZOOM 0027	Pan esq.+ Pan dir. + Tilt asc. + Tilt des

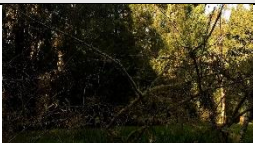
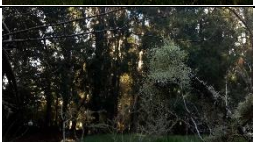





27		20240128_183851	ZOOM 0028	Fixo + Pan dir. +Pan esq.
28		20240128_185733		Câmara à mão: Pan esq. + Pan dri.

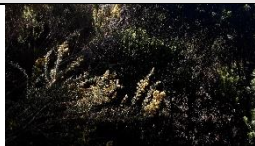

<b>Data:</b> 05-02-2024 <b>Horário:</b> 17:42h - 18:20h <b>Localização:</b> Funchal (32°43'11.3"N 16°55'43.0"W)				
Take nº	Descrição	Ficheiro de câmara	Ficheiro de áudio	Movimento de câmara
29		20240205_174251	ZOOM 0029	Fixo + Pan esq.
30		20240205_174421	ZOOM 0030	Fixo+ Pan dir.
31		20240205_174733	ZOOM 0031	Pan esq.+ Pan dir.
32		20240205_175002	ZOOM 0032	Fixo + Pan esq.+ Pan dir.
33		20240205_175107	ZOOM 0033	Fixo
34		20240205_175230	ZOOM 0034	Fixo + Pan esq. + Pan dir.
35		20240205_175557	ZOOM 0035	Fixo + Pan esq. + Pan dir. Com Tilt desc.
36		20240205_175919	ZOOM 0036	Fixo+ Pan dir.+ Pan esq.
37		20240205_180254	ZOOM 0037	Fixo+ Pan esq.






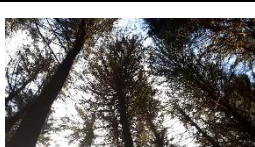
38		20240205_180353	ZOOM 0038	Fixo+ Pan dir. com Tilt desc. + Pan esq. com Tilt asc.
39		20240205_180823	ZOOM 0039	Fixo+ Pan dir.+ Pan esq.
40		20240205_180957	ZOOM 0040	Fixo + Pan esq.
41		20240205_181206	ZOOM 0041	Fixo+ Pan esq.+ Pan dir. + Tilt desc.
42		20240205_181353	ZOOM 0042	Fixo
43		20240205_181744		Fixo + Fixo+ Pan esq.+ Pan dir.
44		20240205_181820	ZOOM 0043	Fixo + Fixo+ Pan esq.+ Pan dir.
45		20240205_181909	ZOOM 0044	Fixo + Fixo+ Pan esq.+ Pan dir.









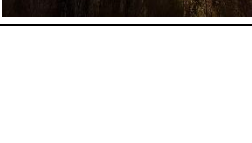
<b>Data:</b> 08-02-2024 <b>Horário:</b> 13:39h - 14:05h <b>Localização:</b> Santo António da Serra (32°42'54.6"N 16°50'34.6"W)				
<b>Take nº</b>	<b>Descrição</b>	<b>Ficheiro de câmara</b>	<b>Ficheiro de áudio</b>	<b>Movimento de câmara</b>
46		20240208_133942	ZOOM 0045	Fixo
47		20240208_134506	ZOOM 0046	Fixo+ Pan dir.
48		20240208_134755	ZOOM 0048	Fixo + Fixo+ Pan dir.+ Pan esq.








49		20240208_140223		Fixo
50		20240208_140320		Fixo

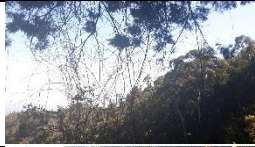

<b>Data:</b> 11-02-2024 <b>Horário:</b> 17:25h - 18:17h <b>Localização:</b> Santo António da Serra (32°43'28.4"N 16°49'00.9"W)				
<b>Take nº</b>	<b>Descrição</b>	<b>Ficheiro de câmara</b>	<b>Ficheiro de áudio</b>	<b>Movimento de câmara</b>
51		20240211_172559	ZOOM 0049	Fixo + Tilt asc. + Tilt desc. + Pan dir.
52		20240211_173429	ZOOM 0050	Fixo + Pan dir. + Pan esq. + Tilt asc. + Tilt desc.
53		20240211_175357	ZOOM 0051	Fixo
54		20240211_180620		Câmara à mão com Pan dir. + Pan esq.
55		20240211_180849		Câmara à mão com Pan dir. + Pan esq.
56		20240211_180940		Câmara à mão com Pan dir. + Pan esq.
57		20240211_181724		Fixo






<b>Data:</b> 14-02-2024 <b>Horário:</b> 11:33h -11:37h <b>Localização:</b> Camacha (32°42'46.5"N 16°51'45.6"W)				
<b>Take nº</b>	<b>Descrição</b>	<b>Ficheiro de câmara</b>	<b>Ficheiro de áudio</b>	<b>Movimento de câmara</b>
58		20240214_113335		Tilt asc. + tilt desc.
59		20240214_113429		Tilt asc. + tilt desc.
	Audio local		ZOOM 0052	

<b>Data:</b> 14-02-2024 <b>Horário:</b> 11:52h -12:25h <b>Localização:</b> Santo António da Serra (32°43'03.3"N 16°51'15.9"W)				
<b>Take nº</b>	<b>Descrição</b>	<b>Ficheiro de câmara</b>	<b>Ficheiro de áudio</b>	<b>Movimento de câmara</b>
60		20240214_115251	ZOOM 0053	Fixo + Tilt asc. + tilt desc.
61		20240214_115853	ZOOM 0054	Fixo
62		20240214_120402	ZOOM 0055	Fixo + Tilt asc. + Pan dir.
63		20240214_120812	ZOOM 0056	Plano Zenital: Pan esq.+ Pan dir.
64		20240214_121139	ZOOM 0057	Fixo + Tilt desc.
65		20240214_121511	ZOOM 0058	Fixo+ Tilt asc.
66		20240214_122230	ZOOM 0059	Fixo+ Tilt asc. (Plano contrapicado, onde a câmara gira 360º sobre o tripé)

<b>Data:</b> 17-02-2024 <b>Horário:</b> 16:23h -16:56h <b>Localização:</b> Camacha (32°43'03.6"N 16°51'39.3"W)				
<b>Take nº</b>	<b>Descrição</b>	<b>Ficheiro de câmara</b>	<b>Ficheiro de áudio</b>	<b>Movimento de câmara</b>
67		20240217_162330	ZOOM 0060	Fixo + Pan esq. + Pan dir.
68		20240217_162609	ZOOM 0061	Fixo + Pan esq. + Pan dir. + Pan esq. com Tilt asc. + Pan dir. com Tilt desc.
69		20240217_163022	ZOOM 0062	Fixo + Pan dir.
70		20240217_163335	ZOOM 0063	Fixo + Pan dir. + Pan esq.
71		20240217_163701	ZOOM 0064/ZOOM 0065	Pan dir. + Pan esq.
72		20240217_163958	ZOOM 0066	Fixo
73		20240217_164327	ZOOM 0067	Fixo + Pan dri. com Tilt asc. + Fixo
74		20240217_164819	ZOOM 0068	Fixo + Pan dir. + Pan esq + Fixo + Tilt asc.
75		20240217_165314	ZOOM 0069	Fixo + Tilt asc. com Pan dir. + Tilt desc. com Pan esq.




<b>Data:</b> 18-02-2024 <b>Horário:</b> 10:07h - 10:19h <b>Localização:</b> Santo António da Serra (32°43'03.0"N 16°50'47.9"W)				
<b>Take nº</b>	<b>Descrição</b>	<b>Ficheiro de câmara</b>	<b>Ficheiro de áudio</b>	<b>Movimento de câmara</b>
76		20240218_100707	ZOOM 0070	Fixo + Tilt desc.
77		20240218_100906	ZOOM 0071	Fixo
78		20240218_101844	ZOOM 0072	Fixo + Câmara à mão
79		20240218_102159		Pan esq. com Tilt desc.
80		20240218_102239	ZOOM 0073	Tilt asc. + Tilt des.
81		20240218_102459	ZOOM 0074	Tilt asc. + Tilt des.
82		20240218_102741	ZOOM 0075	Câmara à mão


<b>Data:</b> 18-02-2024 <b>Horário:</b> 15:22h - 15:53h <b>Localização:</b> Santa Cruz (32°42'03.0"N 16°49'10.8"W)				
<b>Take nº</b>	<b>Descrição</b>	<b>Ficheiro de câmara</b>	<b>Ficheiro de áudio</b>	<b>Movimento de câmara</b>
83		20240218_152247	ZOOM 0076	Pas esq. + Pan dir. + Tilt asc. + Pan dir + Pan esq.
84		20240218_152606	ZOOM 0077	Fixo + Tilt asc. + Tilt desc

85		20240218_152852	ZOOM 0078	Travel à frente+ Travel atrás + Tilt asc+ Pan dir.+ Pan esq.
86		20240218_153413	ZOOM 0079	Fixo + Pan dir. + Pan esq
87		20240218_154027	ZOOM 0080	Fixo + Câmara à mão ( Pan dir. + Pan esq.)
88		20240218_154230	ZOOM 0081	Fixo+ Travel à frente + Travel atrás
89		20240218_154715	ZOOM 0082	Fixo + Pas esq. + Pan dir. com Tilt asc.
90		20240218_155514_1	ZOOM 0083	Pano Zenital com Pan dir.+ Pan esq.
91		20240218_155922	ZOOM 0084	Fixo + Pan dir. + Tilt des. com Travel à frente e Pan esq.
92		20240218_160416	ZOOM 0085	Fixo + Pan esq. + Pan dir.
93		20240218_160602	ZOOM 0086	Fixo + Câmara à mão com Pan dir. + Pan esq. Tilt desc. + Tilt asc.
93		20240218_160805	ZOOM 0087	Pan esq. + Pan dir. + Tilt desc. com Travel à frente e Pan esq.
95		20240218_160956	ZOOM 0088	Câmara à mão
96		20240218_161221	ZOOM 0089	Pan dir. + Pan esq. Tilt asc. + Tilt des.


97		20240218_161458	ZOOM 0090	Pan dir. + Pan esq. Tilt asc. + Tilt des.
98		20240218_162218	ZOOM 0091	Fixo + Pan dir. + Pan esq. + Tilt asc. + Tilt des.
99		20240218_162453	ZOOM 0092	Fixo + Tilt asc. + Tilt des.
100		20240218_162610	ZOOM 0093	Câmara à mão
101		20v240218_162929	ZOOM 0094	Fixo
102		20240218_163149	ZOOM 0095	Tilt asc. com Travel à frente e Pan esq.+ Tilt desc. com Travel atrás e Pan dir.
103		20240218_163733	ZOOM 0096	Fixo + Fixo (diversos enquadramentos)
104		20240218_164221	ZOOM 0097	Fixo + Pan dir. + Pan esq.
105		20240218_164808	ZOOM 0098	Plano Contrapicado Fixo + Pan dir. + Pan esq. com Tilt asc.+ Pan dir. com Tilt desc.
106		20240218_165055	ZOOM 0099	Fixo





<b>Data:</b> 15-03-2024 <b>Horário:</b> 15:26h - 16:13h <b>Localização:</b> Santo António da Serra (32°43'03.3"N 16°51'15.9"W)				
<b>Take nº</b>	<b>Descrição</b>	<b>Ficheiro de câmara</b>	<b>Ficheiro de áudio</b>	<b>Movimento de câmara</b>
107		20240315_152603	ZOOM 0100	Tilt asc. + Tilt desc.
108		20240315_153421	ZOOM 0101	Tilt asc. + Tilt desc.
109		20240315_153901	ZOOM 0102	Tilt asc. + Tilt desc.
110		20240315_154430	ZOOM 0103	Tilt asc. + Tilt desc.
111		20240315_155205	ZOOM 0104	Tilt asc. + Tilt desc.
112		20240315_155357	ZOOM 0105	Fixo+ Pan dir. com Tilt asc. + Pan esq. com Tilt desc.
113		20240315_160038	ZOOM 0106	Tilt asc. + Tilt desc.
114		20240315_160510	ZOOM 0107	Tilt asc. + Tilt desc.
115		20240315_161055	ZOOM 0108	Tilt asc. + Tilt desc.


<b>Data:</b> 17-03-2024 <b>Horário:</b> 15:26h - 15:43h <b>Localização:</b> Camacha (32°43'03.6"N 16°51'39.3"W)				
<b>Take nº</b>	<b>Descrição</b>	<b>Ficheiro de câmara</b>	<b>Ficheiro de áudio</b>	<b>Movimento de câmara</b>
116		20240317_152630	ZOOM 0109	Tilt asc. + Tilt desc.
117		20240317_153231	ZOOM 0110	Tilt asc. + Tilt desc.
118		20240317_154048	ZOOM 0111	Tilt asc. + Tilt desc. + Tilt asc. com Travel atrás + Tilt desc. com Travel à frente


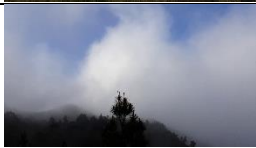



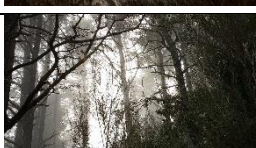

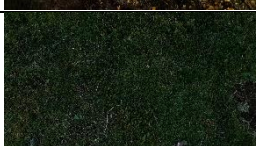




<b>Data:</b> 18-03-2024 <b>Horário:</b> 14:31h - 14:34h <b>Localização:</b> Santa Cruz (32°41'55.6"N 16°48'45.1"W)				
<b>Take nº</b>	<b>Descrição</b>	<b>Nº Ficheiro de Câmara</b>	<b>Ficheiro de áudio</b>	<b>Movimento de câmara</b>
119		20240318_143116	ZOOM 0112	Tilt asc. + Tilt desc.



<b>Data:</b> 18-03-2024 <b>Horário:</b> 14:39h - 15:54h <b>Localização:</b> Santa Cruz (32°42'14.9"N 16°49'00.2"W)				
<b>Take nº</b>	<b>Descrição</b>	<b>Ficheiro de câmara</b>	<b>Ficheiro de áudio</b>	<b>Movimento de câmara</b>
120		20240318_143904	ZOOM 0113	Tilt asc. + Tilt desc.
121		20240318_144308	ZOOM 0114	Tilt asc. + Tilt desc.
122		20240318_144705	ZOOM 0115	Tilt asc. + Tilt desc.



123		20240318_155224	ZOOM 0116	Tilt asc. + Tilt desc.
-----	---	-----------------	-----------	------------------------


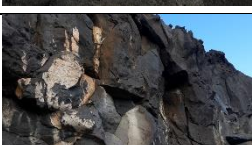

<b>Data:</b> 18-03-2024 <b>Horário:</b> 16:20h – 16:29h <b>Localização:</b> Santa Cruz (32°41'18.3"N 16°47'12.2"W)				
<b>Take nº</b>	<b>Descrição</b>	<b>Ficheiro de câmara</b>	<b>Ficheiro de áudio</b>	<b>Movimento de câmara</b>
124		20240318_162013	ZOOM 0117	Tilt asc. + Tilt desc.
125		20240318_162223	ZOOM 0118	Tilt asc. + Tilt desc.
126		20240318_162739	ZOOM 0119	Tilt asc. + Tilt desc.
127		20240318_162944	ZOOM 0120	Travel atrás com Pan dir. e Tilt asc.
128		20240318_163438		Câmara à mão
129		20240318_163652		Travel atrás com Tilt asc. + Travel à frente com Tilt desc.
130		20240318_163805		Tilt asc. + Tilt desc.




<b>Data:</b> 18-03-2024 <b>Horário:</b> 17:27h - 18:25h <b>Localização:</b> Camacha (32°43'03.6"N 16°51'39.3"W)				
<b>Take nº</b>	<b>Descrição</b>	<b>Ficheiro de câmara</b>	<b>Ficheiro de áudio</b>	<b>Movimento de câmara</b>
131		20240318_172727	ZOOM 0121	Tilt asc. + Tilt desc.




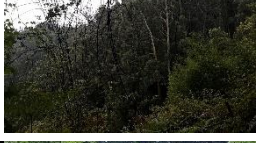

132		20240318_172938	ZOOM 0122	Tilt asc. + Tilt desc.
133		20240318_173119	ZOOM 0123	Tilt asc. + Tilt desc.
134		20240318_173849	ZOOM 0124	Tilt asc. + Tilt desc.
135		20240318_174250	ZOOM 0125	Tilt asc. + Tilt desc.
136		20240318_174645	ZOOM 0126	Travel atrás com Tilt asc. + Travel à frente com Tilt desc.
137		20240318_175305	ZOOM 0127	Tilt asc. + Tilt desc.
138		20240318_175513	ZOOM 0128	Tilt asc. + Tilt desc.
139		20240318_175726	ZOOM 0129	Tilt asc. + Tilt desc.
140		20240318_180137	ZOOM 0130	Tilt asc. + Tilt desc.
141		20240318_180434		Câmara à mão
142		20240318_180722		Câmara à mão
143		20240318_180844		Tilt asc. + Tilt desc.








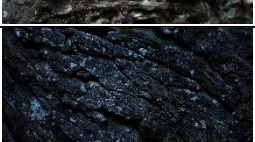

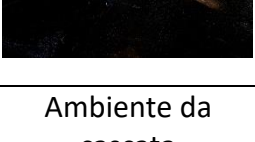
144		20240318_181251		Fixo + Tilt asc. + Tilt desc. + Câmara à mão
145		20240318_181913		Fixo
	Ambiente do miradouro: Pedras Salgadas		ZOOM 0131	

<b>Data:</b> 18-03-2024 <b>Horário:</b> 18:33h - 18:42h <b>Localização:</b> Camacha (32°43'04.9"N 16°52'07.7"W)				
Take nº	Descrição	Ficheiro de câmara	Ficheiro de áudio	Movimento de câmara
146		20240318_183333	ZOOM 0132	Tilt asc. + Tilt desc.
147		20240318_183834	ZOOM 0133	Fixo + Travel atrás com Tilt asc. + Travel à frente com Tilt desc.

<b>Data:</b> 19-03-2024 <b>Horário:</b> 15:59h - 16:10h <b>Localização:</b> Santa Cruz (32°41'07.5"N 16°47'34.7"W)				
Take nº	Descrição	Ficheiro de câmara	Ficheiro de áudio	Movimento de câmara
148		20240319_155938	ZOOM 0134	Fixo + Pan esq. com Tilt asc. + Pan dir. com Tilt desc.
149		20240319_160242	ZOOM 0135	Tilt asc. + Tilt desc.
150		20240319_160542	ZOOM 0136	Fixo + Travel atrás com Tilt asc. + Travel à frente com Tilt desc.
	Ambiente do mar		ZOOM 0137	

<b>Data:</b> 19-03-2024 <b>Horário:</b> 16:28h - 16:50h <b>Localização:</b> Funchal (32°43'08.4"N 16°56'24.0"W)				
<b>Take nº</b>	<b>Descrição</b>	<b>Ficheiro de câmara</b>	<b>Ficheiro de áudio</b>	<b>Movimento de câmara</b>
151		20240319_162802	ZOOM 0138	Tilt asc. + Tilt desc.
152		20240319_163244	ZOOM 0139	Fixo + Travel atrás com Tilt asc. + Travel à frente com Tilt desc..
153		20240319_164310	ZOOM 0140	Tilt asc. + Tilt desc.
	Ambiente do Caminho Florestal das Serras Setor António		ZOOM 0141	

<b>Data:</b> 21-03-2024 <b>Horário:</b> 12:53h - 14:20h <b>Localização:</b> Santa Cruz (32°42'03.0"N 16°49'10.8"W)				
<b>Take nº</b>	<b>Descrição</b>	<b>Ficheiro de câmara</b>	<b>Ficheiro de áudio</b>	<b>Movimento de câmara</b>
154		20240321_125330	ZOOM 0142	Travel atrás com Tilt asc. + Travel à frente com Tilt desc.
155		20240321_125800	ZOOM 0143	Tilt asc. + Tilt desc.
156		20240321_130244	ZOOM 0144	Tilt asc. + Tilt desc.
157		20240321_130652	ZOOM 0145	Travel à frente com Tilt desc. + Travel atrás com Til asc.
158		20240321_131213	ZOOM 0146	Tilt asc. + Tilt desc.

159		20240321_131645	ZOOM 0147	Tilt asc. + Tilt desc.
160		20240321_132318	ZOOM 0148	Tilt asc. + Tilt desc.
161		20240321_132750	ZOOM 0149	Tilt asc. + Tilt desc.
162		20240321_133226	ZOOM 0150	Tilt asc. + Tilt desc.
163		20240321_133632	ZOOM 0151	Tilt asc. + Tilt desc.
164		20240321_134043	ZOOM 0152	Tilt asc. + Tilt desc.
165		20240321_134735	ZOOM 0153	Tilt asc. + Tilt desc.
166		20240321_135259	ZOOM 0154	Tilt asc. + Tilt desc.
167		20240321_140758	ZOOM 0155	Tilt asc. + Tilt desc. + Tilt asc. com Pan esq. + Tilt desc. com Pan dir.
	Ambiente da cascata		ZOOM 0156	
168		20240321_141748		Tilt asc. + Tilt desc. + Tilt asc. com Pan esq. + Tilt desc. com Pan dir.
	Ambiente da Levada Nova		ZOOM 0157	

<b>Data:</b> 23-04-2024 <b>Horário:</b> 15:55h-16:18h <b>Localização:</b> Santa Cruz (32°41'18.3"N 16°47'12.2"W)				
<b>Take nº</b>	<b>Descrição</b>	<b>Ficheiro de câmara</b>	<b>Ficheiro de áudio</b>	<b>Movimento de câmara</b>
172		20240423_155849		Câmara à mão
173		20240423_160422		Câmara à mão
174		20240423_161312		Câmara à mão

<b>Data:</b> <b>Horário:</b> <b>Localização:</b>				
<b>Take nº</b>	<b>Descrição</b>	<b>Ficheiro de câmara</b>	<b>Ficheiro de áudio</b>	<b>Movimento de câmara</b>
	Ambiente da Quinta da Junta		ZOOM 0159	
	Ambiente da Quinta da Junta		ZOOM 0160	
	Ambiente da Quinta da Junta		ZOOM 0161	
	Ambiente aquático		ZOOM 0162	

## ***Link de acesso ao filme***

[https://drive.google.com/file/d/1aNvmwLdpsPef7vmH2Iw74obLkeivAsN/view?usp=drive\\_link](https://drive.google.com/file/d/1aNvmwLdpsPef7vmH2Iw74obLkeivAsN/view?usp=drive_link)

Caso o *link* não funcione, é favor contactar [ajbymarujo@gmail.com](mailto:ajbymarujo@gmail.com)