



CATÓLICA
ESCOLA DAS ARTES

PORTO

UM JARDIM INTERIOR

Relatório de Projeto Final apresentado à Universidade Católica Portuguesa
para obtenção do grau de Mestre em Cinema

Sergio Barral Roo

Porto, Janeiro de 2022



CATÓLICA
ESCOLA DAS ARTES

PORTO

UM JARDIM INTERIOR

Relatório de Projeto Final apresentado à Universidade Católica Portuguesa
para obtenção do grau de Mestre em Cinema

Sergio Barral Roo

Trabalho efetuado sob a orientação de

Daniel Ribas

Porto, Janeiro de 2022

Dedicatória

À Pepita

Este trabalho não seria possível sem a minha avó Pepita, uma pessoa que consegue extrair os melhores sentimentos de todas aquelas pessoas que verdadeiramente os possuem. É ela o motivo pelo qual se realizou esta curta-metragem, quase a modo de homenagem mas que finalmente não se pode categorizar num só termo.

Peço que esta só seja a primeira pedra do nosso caminho neste jardim nomeado cinema.

Agradecimentos

A toda a gente que conformou a equipa quero agradecer a vontade colocada neste projeto e o que acrescentaram a esta experiência tão especial como é a criação.

À minha família por ser sempre um suporte essencial nos meus projetos, não sendo este uma exceção. Em especial às minhas primas Sofia e Valeria, uns seres maravilhosos que participaram sem chegar a sair na peça final, mas lembrando que o talento não é questão de idade.

Às pessoas dentro da escola que orientaram e deram uma mão para poder chegar técnica ou criativamente ao ponto desejado. Especialmente ao meu tutor Daniel Ribas e à orientadora externa Ana Vaz por serem pessoas excecionais e por representarem um grande apoio pedagógico.

Todas as pessoas que de maneira mais ou menos indireta ajudaram a mover isto adiante, obrigado. Não há cinema sem uma multidão, isso é um fato.

Índice

Lista de figuras.....	6
Glossário.....	8
Resumo.....	9
Abstract.....	9
1. Introdução.....	10
1.1.Objetivos e intenções.....	10
1.2.Sinopse.....	10
1.3.Informações técnicas.....	10
2. Pesquisa.....	11
2.1.Metodología.....	11
2.2.Tratamento estético e conceitual.....	11
2.3.Estudo filmográfico e as suas influencias.....	12
2.3.1. Peça percetual.....	12
2.3.2. Filmes influentes.....	13
3. Historia da Produção.....	18
3.1.Preprodução.....	18
3.1.1. Cronograma.....	18
3.1.2. Poça de conceitos.....	18
3.1.3. Processo do guião.....	19
3.1.4. Repérage.....	23
3.1.5. Storyboard.....	25
3.1.6. Escolhas técnicas.....	26
3.2.Produção.....	27
3.2.1. Diário de rodagem.....	27
3.3.Pósprodução.....	30
3.3.1. O material.....	30
3.3.2. Montagem.....	30
3.3.3. Correção de cor.....	36
3.3.4. Som.....	40

4. Conclusão.....	42
5. Bibliografia e outras referências.....	43
6. Apêndices.....	44

Lista de figuras

Figura 1 – Stills do filme <i>A Metamorfose dos Pássaros</i> (2020).....	14
Figura 2 – Stills do filme <i>O Crepúsculo dos Deuses</i> (1950).....	15
Figura 3 – Stills do filme <i>As Três Faces</i> (1965).....	15
Figura 4 – Stills do filme <i>Noite de Estréia</i> (1977).....	16
Figura 5 – Grafismo que apresenta o cronograma da produção da peça.....	18
Figura 6 – Grafismo sobre o mapa conceitual.....	19
Figura 7 – Sequência de fotografias na casa da avó.....	24
Figura 8 – Sequência de fotografias na casa antiga da avó.....	25
Figura 9 – Desenhos do <i>storyboard</i> que serviu de referência.....	26
Figura 10 – Cortes das pastas pertencentes a cada sequência do filme <i>Um Jardim Interior</i> ...	30
Figura 11 – Sequência de <i>stills</i> dos fragmentos descartados do filme <i>Um Jardim Interior</i>	32
Figura 12 – <i>Stills</i> das cenas do <i>travelling</i> e a da avó sentada no salão do filme <i>Um Jardim Interior</i>	32
Figura 13 – <i>Stills</i> da sequência do jardim durante a montagem do filme <i>Um Jardim Interior</i>	33
Figura 14 – <i>Still</i> da cena do camerino do filme <i>Um Jardim Interior</i>	33
Figura 15 – <i>Stills</i> da sequência da memória do filme <i>Um Jardim Interior</i>	33
Figura 16 – <i>Stills</i> da sequência da noite que finalmente foram excluídas do filme <i>Um Jardim Interior</i>	34
Figura 17 – <i>Stills</i> da sequência final que foram excluídas na montagem do filme <i>Um Jardim Interior</i>	34
Figura 18 – <i>Stills</i> das sequências finalmente excluídas da memória e da noite do filme <i>Um Jardim Interior</i>	35
Figura 19 – Sequência de <i>stills</i> por ordem cronológica da montagem do filme <i>Um Jardim Interior</i>	35
Figura 20 – Fotografias tomadas no laboratório Numax durante a correção de cor do filme <i>Um Jardim Interior</i>	37

Figura 21 – Fotografias no laboratório Numax durante a correção de cor do filme *Um Jardim Interior*..... 38

Figura 22 – *Stills* da sequência do camerino para comparar os resultados da correção de cor do filme *Um Jardim Interior*..... 38

Figura 23 – *Stills* da sequência do jardim para comparar os resultados da correção de cor do filme *Um Jardim Interior*..... 39

Figura 24 – Fotografia e *still* do mesmo plano onde se realizaram uma série de retoques com *tracking* durante a correção de cor do filme *Um Jardim Interior*..... 39

Glossário

Acting – ação de desempenhar um papel como ator ou atriz em filmes, novelas ou peças de teatro.

Foley – efeitos sonoros auxiliares que complementam o desenho de som na pós-produção de um filme.

Institutional Mode of Representation – termo da teoria do Cinema acunhado por Noël Burch em 1969, que faz referência ao modo de representação dominante desde 1914 numa produção cinematográfica, configurando o cinema clássico de Hollywood.

Loop – estrutura iterativa ou processo no qual o final se encontra ligado ao início.

Mise-en-scène – termo derivado do francês que faz referência ao ato de encenar o palco, o ambiente ou o platô de rodagem.

Repérage – termo derivado do francês que indica a ação técnica e artística de escolher e visitar as localizações onde serão realizadas as filmagens de uma produção.

Stills – uma imagem estática comum, em oposição a uma imagem em movimento; geralmente em referência a um fotograma extraído de um filme.

Storyboard – esboço sequencial em forma de série de ilustrações com o objetivo de pré-visualizar um filme ou produto audiovisual em movimento.

Travelling – processo técnico de filmagem audiovisual que consiste em obter o encadeamento contínuo dos planos, sem cortes, realizado pelo deslocamento da câmara.

World cinema – termo teórico no contexto do Cinema referido a produções cinematográficas externas ao cinema americano convencional e aos valores comerciais.

Resumo

O presente relatório é produto da realização da curta-metragem *Um Jardim Interior*, que foi desenvolvida dentro do âmbito académico como Projeto Final do Mestrado em Cinema.

A leitura deste documento permitirá entender o processo criativo e técnico que se deu durante o ano de produção desde a ideia inicial até o produto final. A perspectiva é impressa desde a visão do realizador e autor do filme, que esteve presente nas diferentes fases da produção para conseguir um resultado unificado.

Reitera-se ao longo do documento uma vontade, que é essencial para perceber o processo, na maneira de enfrentar-se à memória. Esta cria um sentido estético em base a referências cinematográficas e que ajudam a aproximar-se às diferentes realidades que se queiram documentar/ficionalizar.

Palavras Chave: Curta-metragem, Realização, Memória, Família, Amador, Câmara, Onírico, Procesual

Abstract

This essay aims to portrait the whole production process of the short film *Um Jardim Interior* (*An Inner Garden*), developed as the Final Project of the Master's Degree in Cinema.

This document allows the reader to understand the creative and technical process behind the entire year of production, from conception to execution. This perspective is narrated from the view of the filmmaker, who has been present in all the different stages of development to pursue a coherent result.

Throughout the document, the author expresses a concurrent will, crucial to understand the process, in which one confronts the concept of Memory. It builds an aesthetical sense based on cinematic references that help in getting close to the diverse realities to be documented.

Keywords: Short Film, Director, Memory, Family, Amateur, Camera, Oneiric, Procedural

1. Introdução

1.1. Objetivos e Intenções

Uma das principais vontades que me levaram a realizar este projeto foi a de produzir um objeto que tivesse uma boa qualidade em quanto a imagem e som, já que as minhas primeiras experiências constaram de narrativas experimentais e mais caseiras. Esta vontade juntou-se às forças renovadas depois da primeira etapa sob os condicionamentos da covid-19, que tinham ficado mermadas e precisavam dum impulso criativo e desafiante.

Dentro do contexto motivacional não cabe dúvida que, depois desta traumática vivência de enclaustramento, a criatividade merecia de um projeto à altura para sair, gravar e extrair uma história forte e vibrante. Quem chegaria a fazer crescer as minhas maiores expectativas e vontade seria a minha avó, Pepita, com quem já tinha experiências no âmbito criativo por estarmos sempre juntos e ela se emprestar para as ideias que surgiram ao longo dos anos. Esta vez eu queria desafiá-la também dentro do que é a interpretação, tentando novas maneiras de trabalhar em sintonia e ver até onde poderíamos chegar.

Esta decisão passará por diferentes etapas ao longo do processo de preparação e criação, o qual se verá impresso neste relatório vendo como as ideias iniciais flutuam para novos destinos onde finalmente ter quase uma identidade misturada pelos diferentes fatores que acompanham as intenções estéticas.

1.2. Sinopse

Uma equipa de filmagem chega à casa da avó do realizador com tempo limitado para produzir o filme e materializar o guião. Esta interrupção gera tensões entre os interesses da produção e os costumes diários da senhora da casa, afetando aos objetivos da rodagem e levantando emoções escondidas.

1.3. Informações técnicas

Género: Documentário / Ficção | Cor: Cor | Câmara: BlackMagic Pocket Cinema 6k

Duração: 13 minutos | Som: Surround 5.1. | Aspect Ratio: 16:9

Formato gravação: 2K | Códecs de exibição: DCP / Apple Pro Res 422 HQ

2. Pesquisa

2.1. Metodologia

Numa primeira tentativa de traçar uns objetivos definidos procurou-se uma motivação sobre a que estruturar o filme. Esta foi desenvolvendo-se com reflexão, iniciando a escrita de um esboço de guião que ajudasse a debater as ideias principais e poder delimitar o caminho que se queria percorrer com o projeto.

Desde o início já se sabia que parte da gravação se realizaria na casa da avó Pepita, mas não se sabia em que espaços concretos, nem se seria preciso de outros lugares. Mesmo assim existia uma tranquilidade respeito à localização pelo tipo de história que se queria contar, focada na identidade da avó Pepita, e das suas vivências na casa onde ela esteve grande parte da sua vida. Esta sensação de familiaridade, e a ideia de refletir sobre a sua vida dentro de espaços domésticos através da memória, é uma vontade que se vai manter durante todo o percurso.

Ao longo da preparação vai-se explorar uma parte documental quanto à leitura de livros sobre a vila onde ela nasceu, eventos que pudessem determinar a sua vida, os tipos de trabalho realizados no lugar, e de que maneira a sua família se colocava dentro do tecido social. A documentação da sua experiência na infância e adolescência alcançou-se mediante uma entrevista com ela. Esta parte ajudaria a preparar uma série de camadas que se pretendem inserir no guião, mas que depois durante a montagem se iriam diluindo pela forte influência dos acontecimentos na rodagem.

Estas variações que se inserem e afetam ao projeto de maneira profunda sem chegar a alterar a genética que o compõem é uma maneira de trabalhar contemporânea. Este tipo de procedimento surge pelas duas formas que coexistiram de trabalho no projeto: uma desde a distância no momento da escrita, e outro no lugar de rodagem com todas as suas consequências na pós-produção¹.

2.2. Tratamento estético e conceitual

A abordagem estética deste projeto transita entre o documentário e a ficção, com nuances de estilo melodramático. O próprio contexto da filmagem de uma filmagem e sua dinâmica no ambiente doméstico ecoam uma reflexão metacinemática que percorre vários caminhos a expor: o próprio dispositivo cinematográfico, os discursos textuais em vigor no cinema clássico que devem ser replicados na intra-história e o cinema híbrido atual em que o próprio projeto navega.

¹ Este tipo de trabalho “processual” está bem documentado na produção galega pelos investigadores Fernando Redondo e Xurxo González.

A escolha de uma equipa técnica reduzida a três pessoas, das quais duas delas fizeram parte da narrativa da curta-metragem, deve-se à criação de um ambiente intimista, calmo e próximo para facilitar a imersão no roteiro que possui um forte componente familiar.

Os espaços escolhidos em conjunto com a diretora de arte Alva Vidal, para além de serem comuns a todas as casas, pretendem emanar um ambiente doméstico e sensível que possibilite diferentes níveis de leitura. A localização é uma das camadas mais importantes da narrativa para a evolução psicológica da personagem principal, a avó Pepita, bem como para o espetador que, com pinceladas técnicas e de montagem, receberá informações filtradas e profundas da história a acontecer. Desde o início haverá o interesse em transformar espaços comuns, rompendo com a rotina doméstica, para colocar textos que ajudem a compreender os personagens com os seus pontos de encontro e divergências.

O objetivo estético de mover a narrativa entre o documentário e a ficção foi fortemente condicionado pelo trabalho técnico com a câmara, também mesmo em momentos específicos pela própria iluminação e, finalmente através da montagem. As escolhas feitas em conjunto com o diretor de fotografia, Vasco Trábulo, atendem aos movimentos da câmara, aos tipos de tomadas e à duração das cenas que servirão de ponte entre o olhar documental e o observacional com a evocação ficcional e cinematográfica do filme.

A seção dedicada ao guarda-roupa tem uma grande importância. No primeiro guião existia uma interligação que as roupas criavam entre as diferentes camadas temporais para carregar um significado especial para a memória em relação ao presente. O papel do vestuário tem uma relevância ao criar o diálogo com o espaço doméstico e o set de filmagens, pelo que esta parte estava bem diferenciada na protagonista Pepita. Ela leva umas roupas de cores mais escuras e brilhantes que captam a atenção do olho e concedem uma presença diferenciada com o resto de personagens e, à sua vez, dialoga com os espaços².

2.3. Estudo filmográfico e as suas influências

2.3.1. Peça percetual

Historicamente, existe uma luta aberta para definir a arte como artefato ilusionista ou bem como objeto que apresenta o real, sem máscaras. Este debate tem chegado ao cinema desde uma posição geopolítica, como bem explica Thomas Elsaesser na sua contribuição ao marco teórico do “*world cinema*”, mas que hoje esta tese inicial encontra um ecossistema diferente.

² O vestuário que foi feito para as cenas da memória não aparece no corte final a causa das decisões na pós-produção.

Os filmes deram com um giro ontológico no qual se queria distanciar da leitura matemática do objeto artístico, em instância o que se procura é apelar aos sentidos do espetador, e no cinema mesmo ao dos próprios personagens. Desta maneira a peça encarna a subjetividade que é diversa ao longo do globo, e permite entrar de uma maneira mais radical nas questões que se desejam tratar³.

É este o mar no qual navegam os novos cinemas gerando narrativas híbridas de género, formato tecnológico e demais que servem para nutrir a experiência à frente da tela. Assim, dá-se um cinema reconciliado com a magia da percepção da imagem para procurar um espaço entre truco e realidade; chega mesmo a ocupar grandes titulares como pode ser a diretora francesa Julie Ducournau ganhando a palma de ouro de Cannes com narrativas mixtas onde toca temas sociais⁴.

A aproximação deste projeto vai neste sentido no interesse de um documentário onde finalmente encontra a subjetividade como maneira de dirigir a narrativa. Para isso, é necessário deixar que entrem os sentidos, principalmente o auditivo, como maneira de acompanhar ao conflito central que seria realizar um filme com a avó. No entanto, a inclusão deste fator sensorial seria incompreensível sem o mencionado anteriormente, um marco teórico que reflete sobre este tipo de realidades cinematográficas e que habilita um diálogo viável entre objeto perceptual e espetador.

O feito de criar um distúrbio auditivo ao longo da curta-metragem em base ao desenho de som vai poder colocar várias questões que são relevantes mas que não se podiam verbalizar diretamente à câmara, e que desta maneira encontra uma via mais indireta e eficaz dentro da peça.

2.3.2. Filmes influentes

Há um número amplo de filmes que se assitiram durante o processo bem pela sua estética, pela narrativa ou mesmo pelo jogo de géneros que se realiza dentro da mesma peça. Alguns exemplos como a realizadora checa Vera Chytilová mostram a maneira que tem o cinema de apoderar-se da realidade e dos espaços para estabelecer a interpretação de uma maneira livre e sem limites, durante o qual a performance acontece de um jeito bastante intuitivo. Outro exemplo é o realizador argentino Eduardo Williams com *Beware* (2011) que deixa ver as

³ Ao falar de radical quer-se referenciar à raiz do assunto, que não por isso deve ser uma peça experimental.

⁴ Se bem Hito Steyerl no seu *Documentary Uncertainty* centra a questão no género documental, é relevante trazer a questão de como este tipo de cinemas onde a realidade encontra um ponto de fuga com a magia para dar com movimentos sociais e reflexões relevantes para a sociedade sem converter-se em um panfleto político, mesmo sendo as próprias peças objetos políticos.

hipóteses que existem dentro de uma curta para jogar com os recursos narrativos. Trabalha-se a temporalidade com o “loop”, a elipse e o plano-sequência, que desestruturam a visão do espectador e chegam a fazer disso uma peça audiovisual sensorial junto com o som.

Sem dúvida, existiram muitos filmes que em maior ou menor medida impactaram no processo deste trabalho, mas são os seguintes quatro os filmes destacados:

- *A Metamorfose dos Pássaros* (2020), de Catarina Vasconcelos

É o primeiro filme que serve para trabalhar a ideia de família e memória. Uma peça muito poética e visual onde os objetos e os retratos acostumam ir da mão, tudo com uma claridade na composição muito preciosista. O que mais atrai deste filme é a maneira na que se criam as relações entre o coletivo e os objetos, através da circulação dos segundos. Este jogo de cadeias é relevante para o nosso filme já que assistimos joalheria de outras gerações, reconstruímos peças de roupa, lemos cartas de décadas atrás, a própria peça é testemunha de um evento que passará à memória.



Figura 1 – Stills do filme *A Metamorfose dos Pássaros* (2020).

Este visionamento o que mais questiona no seu momento é como trazer a memória na nossa história. Não só a maneira, também a duração de essa memória e cómo vai emergendo ou desaparecendo nas cenas. Um desafio que começa a pensar-se em diferentes camadas visuais através dos tempos mortos e com a ajuda do desenho de som.

- *O Crepúsculo dos Deuses* (1950), de Billy Wilder

Um clássico como este traz numerosas imagens e planos que ajudam a pensar em como filmar o espaço, e em cómo dirigir em certas cenas à avó para criar uma maior expectativa na sua figura.



Figura 2 – Stills do filme *O Crepúsculo dos Deuses* (1950).

O que mais atraiu foi a figura da Norma Desmond como uma personagem que triunfou na época do cinema mudo e que agora, habitando nas ruínas de uma memória cheia de glória, planeaba a sua volta ao cinema sonoro, mas já tudo tinha mudado. A rima com esta projeção é que o sentir que o mundo do cinema já está fechado para estas duas mulheres, Norma e a avó Pepita. Em certo sentido, os melhores anos da avó já passaram, é impensável chegar a ver-te refletida em uma tela de cinema aos 76 anos.

- *As Três Faces* (1965), Michelangelo Antonioni; Mauro Bolognini; Franco Indovina

No momento no que já se dera a conversa sobre a figura de Soraya Esfandiary, e de conhecer a relação que a avó Pepita tinha com ela ao longo da sua vida, o seguinte passo foi ver o filme que realizou na Itália. É um filme de três partes com uma duração de 115 minutos dirigido por Michelangelo Antonioni, Mauro Bolognini e Franco Indovina (o seu futuro marido). Mas onde ficou parada a atenção é no primeiro episódio chamado ‘Il Provino’ onde a própria Soraya interpreta a ela mesma no momento de entrar em um set de rodagem e os periodistas estão a espera de que chegue para conseguir a exclusiva já que não é ainda oficial.



Figura 3 – Stills do filme *As Três Faces* (1965).

O feito de jogar com a própria pessoa como personagem toca diretamente com o guião que se estava a trabalhar. Isto transforma-se quase num encontro com o filme da Soraya que estava quase destinado a acontecer. Ao ver as imagens vemos muitos pontos em comum, e outros tantos que servem de inspiração para ver o que se pode fazer por rimar as histórias já que durante

este episódio a interpretação da Soraya não chega a existir, e se limita estritamente à preparação com os testes de câmara, de vestuário, luz, etcetera.

- Noite de Estréia (1977), de John Cassavetes

Um filme canônico como este do diretor norteamericano John Cassavetes tem uma capacidade de influenciar qualquer mente que se disponha a assistir o filme. Durante a leitura do livro “O trabalho do actor na obra de John Cassavetes”, da escritora e investigadora Filipa Rosário, aparece este filme como un exemplo paradigmático da desordem cassavetesiana.

Como bem mostra a escritora ao longo do livro, o cineasta contrapõe a maneira de trabalhar a interpretação nas suas peças ao que veria sendo o “*Institutional Mode of Representation*”, conceito desenvolvido por Noël Burch no 1969, um modelo dominante que estaria funcionando desde 1914 até os nossos dias. O que o caracteriza é a capacidade ilusionista que leva ao espectador a sentir a narrativa, os espaços e a personagem dentro de um mundo próprio real e tangible, mas que em verdade é uma construção.

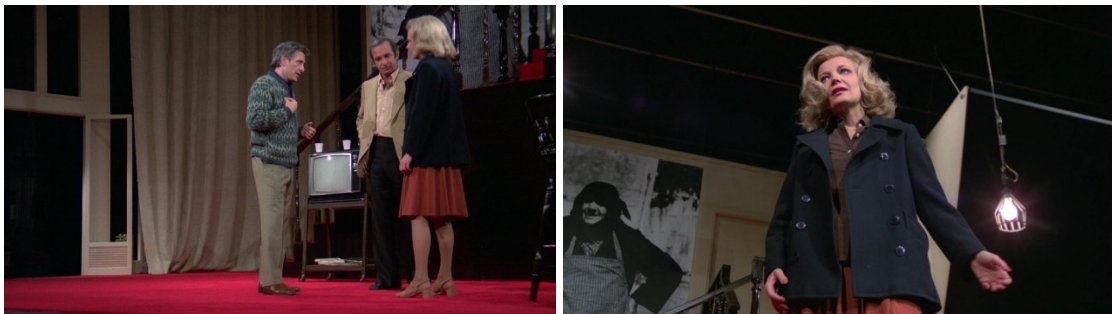


Figura 4 – Stills do filme *Noite de Estréia* (1977).

O que fai Cassavetes é quebrar com esta ilusão desde a interpretação dos atores, e a linguagem da câmara. Ele estudou no American Academy of Dramatic Arts que tinha uma profunda base anti-hollywodesca, do qual aprendeu e aplicou nos seus projetos.

Baixo esta abordagem o filme *Open Night* convérte-se em um set cheio de confusão onde a protagonista, Myrtle, interpretada por Gena Rowlands, fica trastocada depois de um evento traumático onde uma fã é atropelada por pedir-lhe uma assinatura. Desde esse momento ela tenta conectar com o papel dentro da peça *Second Woman* mas o único fio de onde tirar é a idade da personagem. Isto provoca momentos tensos dentro e fóra das funções, pegando na improvisação sem avisar ao resto da equipa, lançar decorado no meio da atuação ou mesmo quebrar a quarta parede fazendo emergir a dúvida do que é papel e o que é real.

Este exercício de interpretação também acontece dentro da própria experiência da Rowlands, é por isso que também faz sentido encontrar ao Cassavetes como diretor da cêna dentro da ficção.

É uma maneira de deixar aos actores nas mãos dos realizadores, e sempre na procura de mostrar o mais real de um mesmo como actor, para o qual o papel também tem que ter algo de onde um possa ter reflexo.

Este visionamento foi após a gravação e já com vários testes da montagem feitos, mas não tirou importância porque permitiu entender como outros realizadores, sendo Cassavetes o pai deste cinema independente, trabalharam as questões da interpretação de uma maneira íntima e arriscada como é colocar às pessoas frente às personagens para que saia a performance.

A interação que se produz baixo o método do Cassavetes também acontece dentro da curta-metragem da que trata este projeto, ao dar a Pepita o encontro com uma alteridade que existe dentro dela desde a adolescência, a Soraya Esfandiary. Esta conversa da-se desde a reflexão da avó com as suas memórias e aspirações de ser uma atriz no mundo do cinema, para poder interpretar uma figura com quem teve um desdobramento no olhar público.

3. História da produção

3.1. Pré-produção

3.1.1. Cronograma

Os tempos marcados ao longo do ano foram mais baixo o ritmo do trabalho que foi surgindo em base à pesquisa e às necessidades da história que uma organização prévia onde estavam todos os pasos estipulados. De qualquer jeito foi evoluindo com o tempo e encontramos atividades diferenciadas por cada mês já que aos poucos foi avançando.

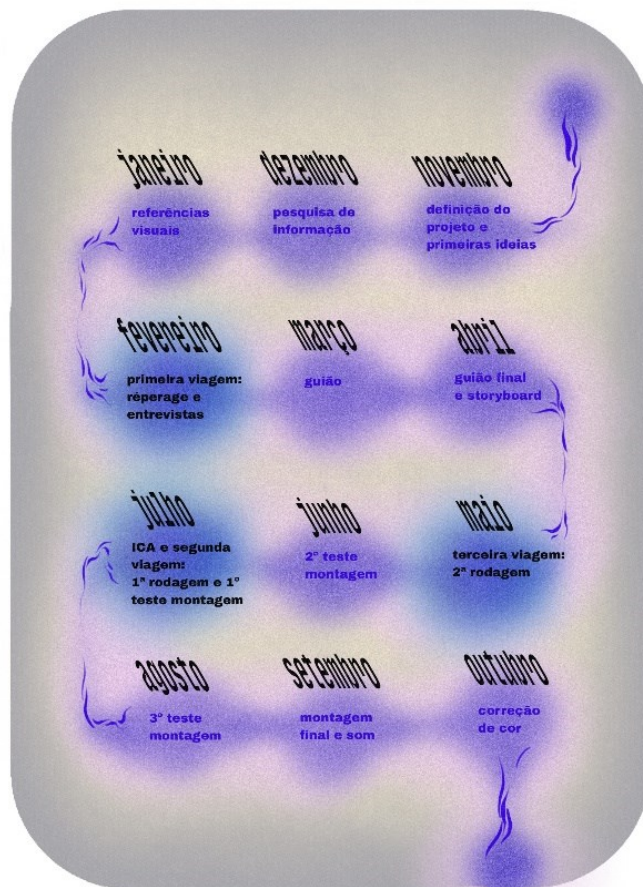


Figura 5 – Grafismo que apresenta o cronograma da produção da peça

3.1.2. Poça de conceitos

Desde o início foi muito complicado conseguir ideias que tivessem já um corpo, que se sentissem como uma família que ajudara a encontrar a história que queria contar. É por isso que

comecei a fazer anotações das palavras que apareciam com um significado importante para o meu processo mental.

Este produto final é uma soma de vários meses de pegar em palavras nos textos que se leram, nos filmes que se viram ou durante as conversas acontecidas tanto com o profesorado universitário, colegas e família. Para dar um resumo mais visual ligou-se o processo à desenhadora gráfica Alva Vida, para que pudesse condensar estes pensamentos de múltiplas maneiras e que se sentiram de uma maneira quase háptica⁵.



Figura 6 – Grafismo sobre o mapa conceitual

3.1.3. Processo do guião

No início do ano contava-se ainda com os vestígios do projeto anterior, apresentado o 7 de novembro na primeira reunião com a artista convidada Ana Vaz. Estando o filme incompleto, tentou proteger-se a nova proposta da sua contaminação para não ser atingida pelas inseguridades geradas.

⁵ Este tipo de grafismos são relevantes na hora de entender a abordagem sensorial que se realizou ao longo do projeto em todos os campos.

No entanto, era necessário definir os primeiros passos do novo projeto apresentando a ideia central e nomeando ao tutor encarregado de dirigir o processo.

Uma vez estabelecida a memória e a família como temas centrais, avança-se a um primeiro contato com o tutor escolhido Daniel Ribas. Neste primeiro encontro surgem questões que orbitam de uma maneira muito geral arredor do espaço familiar e doméstico centrado na figura da minha avó, com uma aproximação entre o etnográfico e o experimental. Esta reunião foi realizada o 16 de janeiro e, o intervalo dado nos dois meses desde novembro permitiu refletir sobre as intenções que se tinham para o projeto.

A primeira sinopse estava focada numa narrativa confusa onde a etapa de criança é essencial. A potencialidade do filme mostra-se como uma revelação cuja viagem sensorial se aproxima à infância, sugerindo ao espetador várias perguntas arredor do que seria um dia na sua memória.

O tutor interessou-se pela imersão nas ruínas da memória na casa familiar e nos espaços de trabalho da família, numa mistura entre documentário e ficção. Com esta linha recomendou uma série de filmes: *Ruínas* (2009) de Manuel Mozos e *Cavalo Dinheiro* (2014) de Pedro Costa, ademais de pegar nas referências dadas ao companheiro Vasco Bäuerle focadas no trabalho do Salaviza.

Estes filmes ajudam a encontrar pontos de ajuda para visualizar cenas com o componente observacional muito presente. Um dos pontos mais interessantes e que se sentiu relevante foi a imensidade dos espaços naturais e arquitetónicos, e como isto pode ser conjugado com a figura humana. Isto estabelecia ligação com a intenção de filmar a avó Pepita e os referentes da sua memória pessoal e familiar em casa.

A esta visualização deve-se adicionar um conjunto de trabalhos do diretor português Salaviza: as curtametragens *Cerro negro* (2012), *Arena* (2009) e *Rafa* (2012), que geraram uma necessária reflexão arredor do formato de curta. Encontrou-se um sentido nesta própria estrutura dramática que até o momento não tinha sido valorizada.

Na posterior reunião, o dia 21 de janeiro, o tutor recebe as novas impressões e dá uma observação respeito à maneira de tratar esta nova proposta e diferenciá-la da anterior. Esta referência pode chegar a ser mesmo ambígua mas serve para pensar a figura da avó desde essa visão mais clássica.

Nesta nova linha visualizou-se o filme *Crepúsculo dos Deuses* (1950) do realizador estadunidense Billy Wilder, um filme chave que fala da importância da idade dentro do mundo do cinema e de como estar isolada por questões sociais focadas na figura da mulher. Esta ideia

toca diretamente com a vontade da avó de chegar a ser estrela de cinema na sua adolescência mas que, por questões da vida, terminou por nem tentar. Agora, com esta proposta que lhe é chegada do seu neto para participar num projeto cinematográfico dá com esta reflexão do que é sentir-se fora de lugar, com a impossibilidade de pertencer a esse outro lado da câmara sem experiência e a iniciar-se com 76 anos.

Esta visualização revela diferentes cenários que existem já de por si em casa da avó, onde as fotografias de toda uma vida repartidas pelos móveis da casa, os espaços com carga grandiloquente como as escadas ou o tocador aportam uma visão de contraste entre o passado e o presente. Desta reflexão surge uma possível narrativa onde se misturaria o material filmado e encenado pela avó como personagem ficcional, com as imagens da própria rodagem e a sua mise en scène, onde finalmente a memória estouraria durante a performance emergendo a través do proprio *acting*.

Aqui surgem várias questões a tratar sobre quem poderia ser esta figura a interpretar pela minha avó, e a raiz disto também até que nível se misturaria a performance com a memória e o que é que a faria surgir durante esta rodagem.

Com estas ideias chega-se à seguinte reunião com a artista convidada Ana Vaz o dia 29 de Janeiro, na semana prévia a ir para a vila da avó para realizar a *reperáge* e a entrevista. Em relação a isto, Ana propõe uma abordagem onde tudo está condensado e se vai espalhando a partir de algo minimalista. Neste sentido recomenda o filme *Lembro mais dos corvos* (2018) de Gustavo Vinagre, onde tudo acontece arredor de uma entrevista na noite entre amigos e que tem toda acção da memória emanando desde um espaço central que é a cozinha.

Baixo esta premissa surge a opção de trabalhar com a pré-produção como um documento a aproveitar na montagem. Assim, a primeira viagem converte-se num possível recurso a utilizar, com o qual se partilharia a excitação e felícia do momento com os primeiros passos juntos.

Durante esta primeira viagem, na segunda semana de fevereiro, dedicou-se o tempo a documentar os espaços que estavam contemplados no guião, e fazer o maior achegamento à figura da minha avó através da entrevista e do visionamento de filmes e conversas juntos. Este encontro foi realizado entre o realizador/neto e a protagonista/avó para facilitar a intimidade nos primeiros passos do processo e não contaminar desde o início com outros agentes da produção. Neste sentido começa-se a negociar o espaço cinematográfico enquanto persona e personagem.

A entrevista permitiu uma inmersão na memória da avó muito maior da esperada. Colateralmente ao confinamento as lembranças chegaram à sua vida de uma maneira mais

recorrente, e por isso se descobriram coisas novas neste processo que, em verdade, já começara meses antes. As referências às dificuldades vividas desde criança são contínuas, e não cessaram depois de cumprir a maioria de idade quando passou a ser ama de casa ao iniciar o casamento, apagando qualquer aspiração pessoal para dedicar-se aos filhos.

De uma maneira orgânica surgiu o assunto de ela querer ser atriz quando era adolescente, e de como isso ficou afastado dos seus objetivos mesmo sendo sempre fã do cinema e das vidas pessoais das estrelas. Nos dias desta primeira viagem visionamos alguns filmes clássicos como *Mogambo* (1953) ou *O Crepúsculo dos Deuses*, e a falar sobre diferentes atrizes e personagens relevantes ligadas a este mundo de uma maneira ou outra, mas sem ressaltar nenhuma em especial.

Esta estadia ajudou a pensar numa possível estrutura onde o início do filme estaria apresentado pelas memórias da avó, para depois entrar nos tempos mortos da rodagem e outras partes encenadas. No entanto, isto mudaria ao longo dos meses e no meio das conversas, já que foi repetida nas reuniões com Ana Vaz a importância de não chegar com uma estrutura fechada, senão filmar e depois ver como as imagens poderiam combinar da melhor maneira possível.

Ainda com estas palavras presentes se chegou a realizar um guião de referência baseado nos interesses da realização e do que se recolheu na primeira viagem à vila. Este trabalho foi levado a cabo ao longo de março enquanto se assistiam diferentes filmes de potencial influência como os de Roy Andersson ou Kenzo Mizoguchi, realizadores que tinham muito assentado o sentido do tempo morto, um dos fatores importantes para esta peça.

A grande atualização chega o dia 1 de abril apresentando um guião mais completo junto com o storyline numa reunião com o tutor Daniel Ribas. No mês de março as conversas com a minha avó continuaram via telefónica, e uma das questões abertas era a de qual seria o papel que a minha avó interpretaria. Uma hipótese que foi ganhando força à medida que a avó dava mais informação foi a de Soraya I do Irão. Uma figura relevante dentro da história europeia por ter ascendência alemã por parte de mãe e que se casou com o último emperador da Pérsia, o shá Mohammad Reza Pahleví. O que mais destacava a avó Pepita era a triste história de terminar divorciada do sah por não ser fértil, e viver o resto da sua vida entre Paris e Marbella (onde ambas coincidiram numa discoteca), com o título de Sua Alteza Imperial, mas popularmente conhecida por ser a mulher dos olhos tristes. Neste sentido e acompanhando a sua vida pessoal a avó teve sempre uma afinidade na sua figura, sobretudo porque quando ela era adolescente e Soraya Esfandiary saía nas capas das revistas em Espanha, e a gente da vila costumava fazer piadas e referências pela semelhança de ambas mulheres.

Todos estes eventos tinham uma intensidade que levaram a colocar esta figura como a personagem a interpretar pela Pepita. Na tentativa de continuar a procurar referentes visuais procedeu-se a visualizar a peça cinematográfica na que se estreou Soraya, I tre Volti, dirigida por três realizadores diferentes do qual a primeira parte, dirigida por Michelangelo Antonioni, foi a mais sugerente para este projeto. Nesta primeira parte do filme encontram-se muitas semelhanças com o guião que estava pensado, em como se vê o *stage* de gravação, e se passa do documentário ao íntimo de uma maneira muito sensível. Estes mecanismos servem para continuar a aprofundar na relação entre a avó e a Soraya, mas também na própria narrativa da peça.

É desta forma como se preparam os papéis para uma gravação que vai acontecer na sua maioria nos dias de rodagem, com uma carga importante de improvisação tanto na equipa técnica como criativa, mas sempre com este processo prévio por trás deles.

3.1.4. Repérage

Uma vez que já se sabe onde vai acontecer a ação da curta, e juntado às necessidades do guião, chegar-se ao lugar para entrevistar e pensar bem o espaço da-se esta primeira viagem⁶.

Por um lado está a documentação visual que se realizou dentro do projeto, e que foi feita pelo realizador. A repérage dos espaços que estavam contemplados no guião está composta de diferentes imagens tiradas com um telemóvel. Isto permitiu uma viagem mais tranquila e com mobilidade para documentar os espaços. As fotografias estavam pensadas para mostrar os pontos de entrada de luz, a espacialização do interior e o exterior, e os materiais e cores que estavam presentes.

Este exercício permite definir melhor as possibilidades da estética geral do projeto, os problemas de logística que puderam aparecer ao levar equipamento pesado (como os focos ou o tripé), a disponibilidade eléctrica que não se dava na casa familiar e por isso tínhamos que medir bem o tempo com as baterias, e qualquer outro custo adicional que pudera surgir.

Nesta viagem ven-se os dois espaços marcados no boceto e realizou-se uma entrevista à minha avó para poder tocar algumas ideias mas desde a sua perspectiva, e também levar as impressões e pensamentos da avó de volta a Porto para poder continuar a escrever e aprofundar nas ideias, ou mesmo mudar as que fossem necessárias.

⁶ A entrevista com a avó encontra-se no Apêndice A.



Figura 7 – Sequência de fotografias na casa da avó.





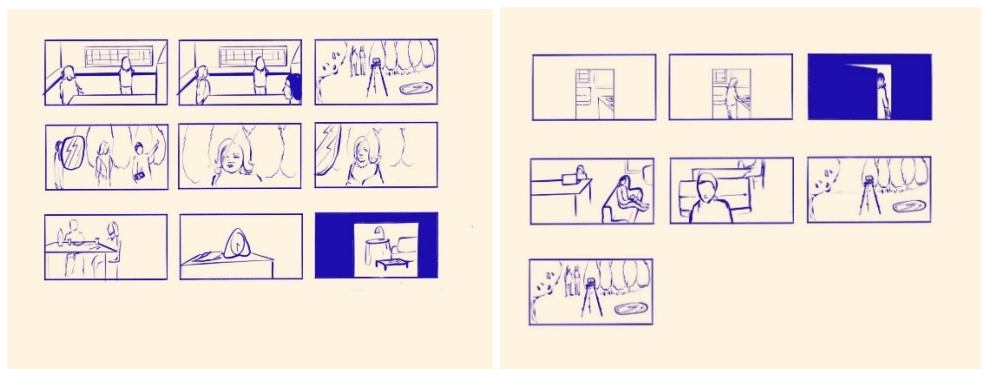
Figura 8 – Sequência de fotografias na casa antiga da avó

3.1.5. Storyboard

Na altura na que existia um guião completo onde estavam valorados varios cénarios e a dinâmica que a narrativa e o texto fílmico ía pegar. Para complementar este trabalho se encargou um storyboard, ou guião gráfico, que servisse para ver cómo colocar as personagens nos espaços e como seria o corte geral dos planos. Isto foi realizado a partir das fotografias tiradas na viagem de repérage.

O desenho resolveuse como algo soft, em uma soa cor simulando a tinta azul mas digitalmente, que permitisse compreender as cenas de maneira sequencial sem muito detalhe e que fosse agradável e fácil de ver. Foi importante a carga dramática das cenas para definir os desenhos para condensar os pontos fortes de cada momento para poder entender e ver cómo chegar até aí. Decidiu-se não colocar texto nem anotações dentro do storyboard para depois com o guião em papel ler e colocar o que fosse preciso como observações.

Este passo foi realizado mão a mão com a diretora de arte, e foi importante para a equipa no momento de perceber como o guião estava preparado para producir imagens com carga simbólica e com fluidez no storytelling.



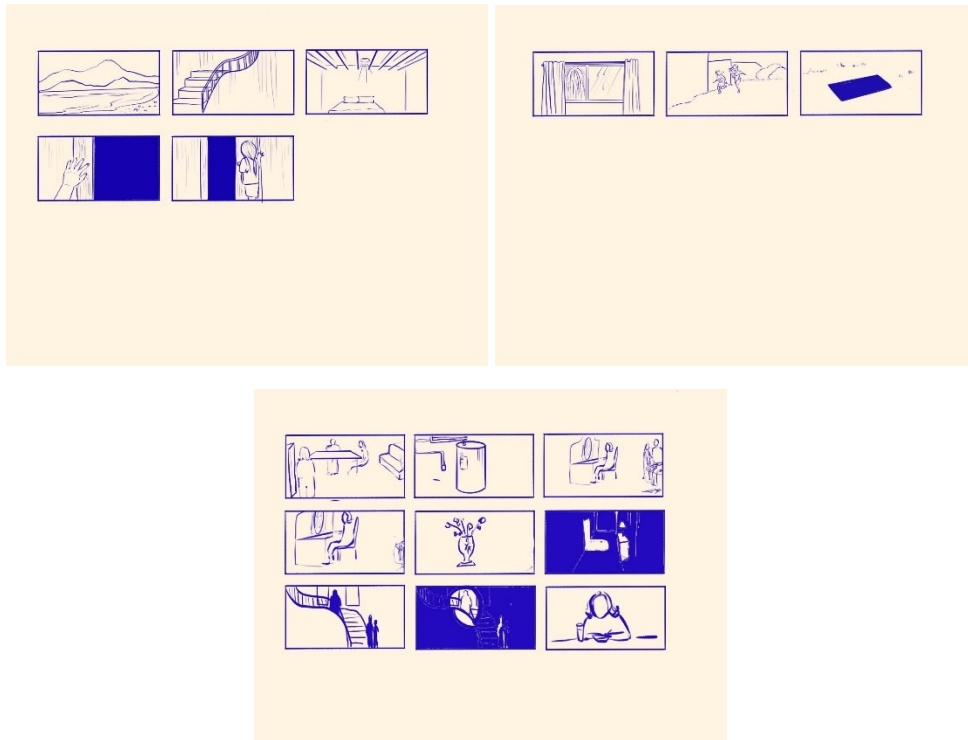


Figura 9 – Desenhos do *storyboard* que serviu de referência

3.1.6. Escolhas técnicas

A finais de abril começa a parte técnica a ser fechada entre o realizador e o diretor de fotografia. Enquanto ao equipamento esteve dividido entre imagem e som, tendo maior debate o primeiro já que não havia ninguém especializado em captação de som na equipa e as escolhas foram direccionadas pela experiência própria e os conselhos do encarregado de requisitar o equipamento, Pedro Oliveira.

No equipamento de imagem a primeira eleição foi a câmara, uma BlackMagic Cinema Camera Pocket 6k que tem uma portabilidade alta devido ao seu tamanho. O contra é a duração das suas baterias V-Mount está limitada a 20 – 30 minutos e só se dispõe de duas, mas como as gravações estavam previstas acontecer nas casas não se tivera em conta a desvantagem. Dentro da própria caixa da câmara vêm incluída uma lente 24 – 70mm com uma abertura de T2.8 o que seria ideal para as cenas exteriores onde se jogaria mais com a aproximação e o distanciamento do zoom, mas que não era ideal para certos retratos que estavam contemplados nos interiores, ademais da flexibilidade plástica que poderiam dar outras opções. Por isso, se pediu um kit de lentes Samyang que tinha uma variedade maior sendo: 14mm T.3.1 / 24mm T1.5 / 85mm T1.5. Nos elementos complementários escolhemos um tripé Sachtler para utilizar ao longo da gravação, só as memórias poderiam ter algum movimento mais livre de câmara ao ombro.

Para a iluminação dos sets precisamos de reservar só uma luz led pequena porque estávamos a contar com outra led que estava na casa da avó do realizador, assim reduzíamos o peso durante o transporte. Indispensável para a gravação de uma das cenas mais relevantes do guião que simulava a parte final de O Crepúsculo dos Deuses foi uma luz de 800W ao que se queria dar um efeito de foco redondo muito teatral que finalmente se conseguiu com papel alumínio.

Como elementos complementários para este trabalho de imagem foram o fotómetro, o qual serviu de imensa ajuda em todas as calibrações, e dois refletores (um prateado e outro dourado de um metro que ajudaram e mesmo se convertiram em protagonistas de alguma cena final do filme.

No referente ao som a escolha foi mais prática fazendo maior uso de uns microfones de lapela wireless que serviram para pegar no som das conversas com a maior seguridade e claridade possível, o que se sentiu quando se filmou no exterior com vento. A segunda opção complementaria que a equipa levou foi uma Zoom H6 para alimentar e salvar a informação que fosse captada com o microfone NT-3. Para este microfone se levou um tripé e uma perche onde o colocar nas diferentes gravações segundo as necessidades técnicas.

Como elementos extra se pediram panos pretos para controlar as entradas de luz nos diferentes sets, e luvas para manipular a luz de 800W porque o foco se aquecia rápido e poderia ferir a alguém da equipa, mas ao não existir unidades de ambas duas coisas foram conseguidas no lugar de gravação.

3.2. Produção

3.2.1. Diário de rodagem

A etapa de rodagem foi a fase na que realmente se chegou a perceber o que se podia fazer com a estrutura preparada nos meses anteriores, chegando mesmo a afetar ao guião apresentado anteriormente. Converteu-se num processo independente, com vida própria, ao qual a equipa tinha de se adaptar(ou deixar levar) para não ficar bloqueados⁷.

O seguinte registo é um resumo dos sentires e revelações durante os dias de gravação desde a perspectiva do realizador como fruto de conversas e dos próprios movimentos e tomada de decisões na rodagem.

⁷ Desde o início do projeto o conceito de “equipa” foi mutando e variando a sua presença (ou ausência), já que ao trabalhar com intérpretes não profissionais e da própria equipa, tudo misturado, foi determinante a aproximação realizada neste sentido. Por isso, na agenda estiveram este tipo de contatos ordenados por degraus sempre procurando a intimidade do momento.

#1 DIA

O 30 de abril saímos o diretor de fotografia junto comigo (o realizador) para Noia, a vila onde se dará a realização do filme. Ao passar a fronteira e chegar a Vigo ligo à minha avó, Pepita, para ver como está e informar de que já estamos na Espanha, já que na altura era necessário carregar uma autorização pelas restrições de mobilidade do Covid-19. Ao estar tudo bem ela sentia-se tranquila e emocionada, igual que nos dias anteriores nos que já tínhamos falado.

Ao chegar à casa da minha avó apresento o diretor de fotografia, Vasco, que nunca tinha estado lá. Depois de tomar um banho jantamos os três juntos, falamos um bocado do planeamento dos próximos dias e que no seguinte dia entrariamos mais a fundo.

#2 DIA

9:45 MANHÃ

Uma vez terminado o pequeno-almoço começamos a iluminação da cena **XX**. A dinâmica de trabalho é um pouco atribulada a causa de diferentes problemas de enquadramento em alguma cena, já que mesmo com o trabalho prévio aparecem novas interações entre as personagens do realizador e a assistente. Pouco a pouco trabalha-se com o diretor de fotografia a nova linguagem e o diálogo entre os planos para esta mudança do guião.

As problemáticas que não estão ponderadas no trabalho de pré-produção podem criar momentos de dúvida e *stress*, planeando questões complexas para resolver. No entanto, deve manter-se a calma e tentar resolver da maneira mais eficaz e breve possível.

Quando chega a atriz que interpreta a ajudante do realizador a eleição desenvolve-se bem.

13:00 ALMORÇO

Estabelecemos necessidades de produção. Alargador elétrico para tomada no exterior. Pilhas para o som. Guião final impresso. Cinta americana. Bustos manequim para perucas.

18:30 TARDE

Uma vez resolvidas estas problemáticas começamos a gravar no exterior. Na disposição pré-escolhida colocamos os elementos de gravação. O impulso deste set é a espontaneidade e as barreiras da minha avó para desenvolver-se entre o texto e a interpretação com a naturalidade. Esta fricção habilita un espaço para crear tensão entre a equipa. Finalmente a avó consegue aproximar-se a essa naturalidade desejada. Falta de som não gravado.

Uma vez terminada esta cena, movemos tudo ao interior da casa para gravar XX no quarto da avó. Enquanto fazemos a montagem e teste de luz, a conversa entre a companheira e a avó fluem arredor do tópico da Soraya depois de se divorciar do sha da Pérsia, a própria naturalidade permeia o filme e abre novas portas dentro do guião. O teste é um êxito.

21:30 NOITE

Jantar. Sobremesa entre o diretor de fotografia e o realizador. A conversa é crucial para desenvolver as questões levantadas durante o dia de rodagem. A relação entre a ajudante e o realizador = voice over é uma possibilidade.

A busca da luz, o vento a entrar na cena, a sinergia entra as personas implicadas. Todas son cruciais. Esa é a revelação do dia na conversa. Um ar que se respira. Criar tensão e permitir que as coisas influam no processo.

#3 DIA

A equipa precisava de descansar, o inicio da rodagem começaria um pouco mais tarde. As cenas a gravar eran salão, hall e camerino avó. A primeira ocuparia a última parte da manhã. Os planos já estavam marcados, pelo que non existiam inconvenientes por essa parte. O mais diferente foi o monólogo da ultima cena (improvisado) do NETO no sofá. Surgiu a hipótese de que fosse tudo voice over nesta cena. No hall surgem problemas com a fluidez da câmara. Travelling.

A preparação da cena do camerino no quarto das avó comeza ás 17:45. Enquanto a avó descansa. A gestão de luzes e de planos é crucial, e mesmo surge um problema com o queimar de uma lâmpada que se resolve com um pano branco.

A conversa gerada pela outra atriz flui arredor de se parecer à Soraya, a juventude, o feito de interpretar e termina na cima, indo embora a equipa do quarto. Ela não quer continuar a gravar.

21:30 JANTAR

Preparação do dia a seguir.

#4 DIA

MANHÃ E TARDE

Gravação com as meninas, a preparação gira à volta do vestuário e estilismo para tentar dar um referente próprio dos anos 50. No jardim elas se desenvolvem adequadamente e as gravações saem melhor do que estava à espera.

#5 DIA

20:00 NOITE

Na gravação final a diretora de arte e atriz Alva Vidal não está, tem que abandonar a rodagem por questões pessoais. Por sorte, não afeta às cenas que ficam por gravar nas escadas. Esta rodagem é intensa e chega ao clímax de uma maneira moi natural. A equipa fica contenta com a explosão durante estes últimos minutos de trabalho.

3.3. Pós-Produção

3.3.1. O material

Num primeiro momento de cara à montagem é necessário colocar todo o material nas diferentes pastas para poder trabalhar adequadamente. Em base ao guião de referência existem sete sequências que foram gravadas, de uma maneira linear que se colocaram segundo a aparição na escrita.

Uma vez colocados todos os vídeos num disco externo onde ficam divididos por pastas segundo a sequência que representam, a divisão passa à qualidade de cada toma já que há muitas que por defeito de imagem ou falha da interpretação devem ficar excluídos da seleção final. No geral, a qualidade do material é alta excetuando algumas tomas com pouca luz, e também algumas trepidações e zooms excessivos na imagem.

Em segundo lugar encontram-se os arquivos de áudio que tiveram uma seleção igual à dos vídeos. A divisão marcava-se entre os dois tipos de microfones utilizados (lapela e NT-3), que depois se dividiu entre as cenas mencionadas anteriormente. Enquanto à qualidade, o som teve umas complicações maiores devido a falhas técnicas com o cabo durante a gravação, e essa seleção será feita durante a própria montagem no momento da sincronização.

3.3.2. Montagem

No momento de começar esta fase da pós-produção os arquivos estão classificados nas pastas correspondentes para ter a maior claridade à hora pegar neles e trabalhar. O primeiro teste da montagem exporta-se o 14 de maio para a reunião nessa semana com Ana Vaz.

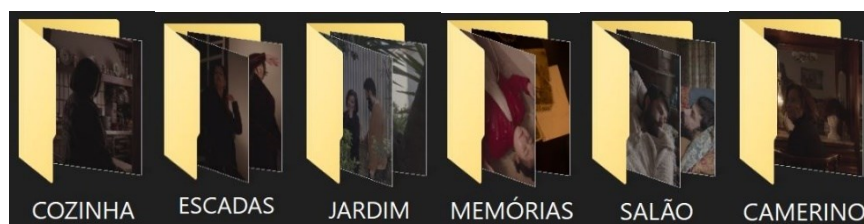


Figura 10 – Cortes das pastas pertencentes a cada sequência do filme *Um Jardim Interior*.

Este primeiro teste tinha uma duração de 20 minutos e não se experimentou o som gravado pelos microfones, só se utilizou o da câmara subindo a ganância para escutar os diálogos. Ao ser um dos primeiros testes, o guião se mantém íntegro dentro da montagem para perceber de que maneira dialogam as cenas e se chegam a funcionar de maneira contínua.

Durante a primeira reunião sobre a montagem da curta a convidada Ana Vaz ficou curiosa com as cenas gravadas no jardim. Achou potentes as gravações no exterior a causa da tensão que se criou no set de maneira natural e como acontecem as cenas que, em outras sequências não se sentem com esa força. Mesmo chega a sugerir de focar a história só no set do jardim para começar e finalizar dentro de essa energia. O suporte conceitual que teria para essa decisão era que a curta é uma história de como filmar à minha avó, uma pessoa não profissional que se coloca diante da câmara para o seu neto, e que, em consequência se descobrem imensas coisas, dentro das quais estaria o funcionamento do cinema trás da câmara: os tempos mortos, o esgoto, os erros, as conversas banais, e um largo etcétera.

Uma vez assimiladas as palavras da Ana Vaz, que estavam em sintonia com os meus interesses para o filme, refletiu-se sobre o ser filme para a avó Pepita, e não se queriam tirar certas imagens que têm imensa presença e uma projeção da avó Pepita que ela mesmo gostava de ver. É por isso que se entra num processo muito denso e dificultoso no qual se devem escolher as imagens que verdadeiramente funcionam, e quais não, para assim poder limpar a narrativa e chegar a um ponto no que funcionassem da maneira mais orgânica possível e mantendo esse espírito que não só atingia ao realizador, senão à protagonista.

A partir de este encontro incorpora-se à equipa de trabalho Raquel Ferreira para ajudar na parte da montagem. As reuniões acontecem na casa do realizador, já que é desde o seu escritório que se está a trabalhar esta fase da montagem na qual se deve começar a eliminar e focar a narrativa para ter uma linha narrativa o mais limpa possível.

O primeiro que se faz é tirar a sequência 1, 2 e 3 da cozinha e do salão para aproximar antes a ação e poder funcionar melhor entre sequências. Esta escolha estava baseada em que o início tirava tempo de desenvolvimento narrativo a outras sequências que tinham uma importância maior enquanto à representação das personagens e ao interesse do projeto, sendo estas tres primeiras só um contexto diegético do que está acontecer durante o tempo fílmico em casa da avó durante a fim-de-semana, sem acrescentar conteúdo suficiente para suportar a duração dentro do formato curta-metragem que se estava a desenvolver.



Figura 11 – Sequência de *stills* dos fragmentos excluídos do filme *Um Jardim Interior*.

Uma vez passado isto, o início muda para um *traveling* de achegamento ao objeto, umas fotografias da avó quando era mais jovem e que tinham uma luz clássica que lembram esse interesse pelo cinema. A continuação o frame é o da avó Pepita sentada à espera num interior, o salão, onde parece imersa no pensamento. Cá começam a escutar-se sons de fora, e passa-se ao jardim. Este início é calmo mais que logo entra na ação para ficar prendidos à história.



Figura 12 – *Stills* das cenas do *travelling* e a da avó sentada no salão do filme *Um Jardim Interior*.

Dentro da sequência do jardim se abre desde um ponto picado para ver a cena desde fora. E uma vez apresentado o espaço, o ponto de vista aproxima-se para ver como evolui o exercício da gravação. O que interessa é mostrar o esgotamento do realizador dentro do set para tentar tirar um plano que seja bom, mas este problema não é percebido no início pela assistente Alva nem pela protagonista, Pepita. Ao pouco a tensão chega do realizador a elas já que cada vez é mais seco nas direções que da, enquanto que elas mantêm afinidades e estão tranquilas e sem saber muito bem como reagir no cenário. Durante a montagem esta parte foi fácil de colocar, ainda que existiram várias dúvidas enquanto a reajustar os frames com zoom mais a necessidade de estabilizar algumas secções a causa das trepidações. Neste momento o som ainda não estava sincronizado pelo que se trabalhou mais o corte e a coêrencia entre planos.



Figura 13 – *Stills* da sequência do jardim durante a montagem do filme *Um Jardim Interior*.

No final da sequência falha o som e termina a tarde com umas imagens oníricas que nos levariam para qualquer outro sítio. Esta parte liga com o quarto da avó, no qual se daria uma conversa entre a assistente e a protagonista (que seria relevante para entender a relação entre Pepita e a figura de Soraya I do Irão). Esta parte foi colocada em blocos iniciais maiores para apresentar à avó num espaço de maquilhagem, muito cinematográfico onde a própria luz intimista invita a ser calmo o ambiente. O importante é levar a narrativa cara um momento de reflexão onde a protagonista fica sozinha no quarto a pensar na conversa.



Figura 14 – *Still* da cena do camerino do filme *Um Jardim Interior*.

A seguir, colocou-se um plano de umas fotografias onde aparecem a avó da Pepita e ela mais jovem, desta maneira se entraria numas memórias da infância onde tudo é mais mexido e com uma luz sobreexposta para dar uma sensação de esfuminho (e onde o som teria mais relevância a nível expositivo).



Figura 15 – *Stills* da sequência da memória do filme *Um Jardim interior*.

Uma vez terminado o sonho o realizador aparece acordado na cama, como se ele propriamente tivesse esa lembrança, e sairia da cama a causa de um ruído para encontrar a fonte do distúrbio nocturno. Esta montagem foi mais clássica enquanto à ação-reação, para facilitar a leitura do que estava a acontecer depois da memória que sempre foi um bloco dificultoso e que se destacou em várias reuniões por encontrar uma maneira que tivesse sentido dentro do filme.

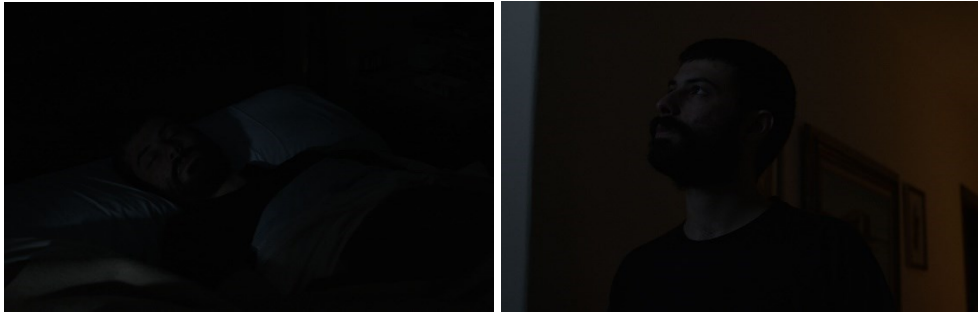


Figura 16 – *Stills* da sequência da noite que finalmente foram excluídas do filme *Um Jardim interior*.

A cena final que acontece nas escadas é na que mais consequência visual se vê dentro da montagem ao ter feito vários testes. O primeiro seria um plano-sequência da avó a dar o seu discurso desde as escadas, para o qual não se conseguiu o suporte necessário desde a linguagem cinematográfica. A pesar de ter sido uma cena com muita força interpretativa por parte de Pepita, os códigos construídos anteriormente não ligam com a maneira em que foi gravada a cena. É por isso que se recorre a vários cortes dentro da mesma cena mudando a distância focal, já que o primeiro dia das escadas se gravou com maior angular do que no segundo dia, e isso permitiu este jogo de cortes. Depois de várias revisões esta cena provoca numerosas dificuldades para que a narrativa funcione corretamente, se adicionariam umas cenas finais com vários espaços vazios da casa com equipamento da produção no meio, mas não chegou a funcionar.



Figura 17 – *Stills* da sequência final que foram excluídas na montagem do filme *Um Jardim Interior*.

Esta versão que foi de uma duração de 20 minutos apresentou-se no início do verão aos tutores, mas a parte final da memória com as escadas não chegava a ligar e depois de fazer vários testes

e mudando cortes e ordem de aparição da memória, e alguns outros planos, decidiu-se eliminar as cenas das memórias e das escadas.



Figura 18 – *Stills* das sequências finalmente excluídas da memória e da noite do filme *Um Jardim Interior*.

No passo destas mudanças o jardim ganha um protagonismo cada vez maior, é por isso que se trabalha a fundo na montagem desta parte para criar uma narrativa sólida onde se pôde realizar uma selecção de novas tomas que antes ficaram fora pela duração excessiva do filme. Esta fase abriu um novo espaço para trabalhar de uma maneira mais mágica o conjunto que ficava reduzido a uma introdução da casa da avó, o camarim como lugar de confiança entre a avó e a Alva, e finalmente o jardim como lugar mágico do cinema onde a comunicação não chega a funcionar da mesma maneira com as câmaras diante.



Figura 19 – Sequência de *stills* por ordem cronológica da montagem do filme *Um Jardim Interior*.

Com esta nova direcção na montagem começa-se a dar melhor sentido a cada toma, e permitindo também respirar a cada plano para poder desenvolverse adequadamente. A decisão de ir tirando

tomas para limpar o conceito desenvolvido ao longo dos meses dá como resultado uma limpeza maior na execução do que chegara a fazer-se em base ao guião.

3.3.3. Correção de cor

O encargo da correção de cor correu em mãos de um especialista que forma parte do colectivo Numax, em Santiago de Compostela. Este processo do tratamento da imagem foi efetuado entre o especialista e o realizador do filme, o qual serviu para chegar a conclusões importantes quanto à estética que se pretendia.

Se bem o produto que se tinha neste momento foi uma montagem fechada, esta fase ajudou a consolidá-lo como um objeto mais completo e funcional onde a luz e as cores terminaram por marcar o ambiente que estava atrás da seleção das tomas.

O primeiro passo depois de marcar as datas nas quais se realizaria o trabalho foi enviar uma referência em baixa qualidade da montagem final, e anotar os passos necessários para a exportação dos dados desde o Adobe Premiere Pro 2019 para o Davinci Resolve 16 através de um documento XML. Ademais de ser preciso levar um disco duro externo com as tomas originais que tinham de trabalhar-se no laboratório.

A dinâmica estava assentada em sete ou oito horas de trabalho com espaço para realizar o almoço. O primeiro dia dedicou-se a ver o material, assegurar a conformação do conteúdo na timeline e ir pincelando a estética das duas localizações onde esta mais variaba (que seriam o camarim e o jardim). O último dia era reservado para a projeção na sala de cinema de Numax para perceber se existia alguma irregularidade, e de as haver realizar as mudanças necessárias e projetar outra vez até que estivesse o resultado desejado. No plano inicial estavam ponderados entre quatro e cinco dias de trabalho, mas no primeiro dia quando a equipa se reuniu acordou que se podia completar em três dias.

No primeiro encontro fez-se um primeiro contato durante a manhã. Primeiro transferiram-se os vídeos para o computador do laboratório, o qual demorou duas horas, e depois comprovou-se que a timeline estivesse em ordem já que às vezes os conformados entre dois programas diferentes podem efetuar pequenas mudanças em fotogramas ou clipes.

Uma vez feitas as comprovações pegou-se na cena do camarim para procurar qual seria a luz e cor adequadas para a sequência. Um primeiro movimento que se costuma fazer é utilizar o Film Convert plugin que ajuda a colocar a cor e luz nativa da câmara com a que se filma, neste caso a BlackMagic Pocket Cinema 6k, em base aos dados logarítmicos que têm em comum. Mas como não chegou a convencer o resultado passou-se diretamente ao início onde se aplicaram uma série de nodos que seriam: NR (noise reduction) – Offset – Contrast – Cor/Sat.



Figura 20 – Fotografias tomadas no laboratório Numax durante a correção de cor do filme *Um Jardim Interior*.

Os nodos estavam especificados para este tipo de imagem já que cada objeto audiovisual tem umas necessidades diferentes. É importante destacar que o NR só se utilizaria numa imagem do camarim e na cena final da curta.

Durante esta primeira experiência aplicou-se um contraste alto e uma saturação baixa, e depois foi-se ajustando segundo se aplicavam e comparavam entre planos. Sendo assim que no final o contraste ainda ficou alto para manter um forte realismo com o tipo de cenificação que havia nas tomas, e a saturação subiu na pele da avó principalmente. Mais contra o final do primeiro dia começou-se um primeiro contato com a sequência do jardim onde se começou com a mesma configuração de nodos mas aplicando uns parâmetros diferentes já que se passava de uma cena de interior no atardecer à uma em exterior e com luz cambiante desde primeira hora da tarde até última do dia. No final o importante foi calibrar a exposição de luz e o contraste para ver que tom tinham as texturas em relação com a luz e ver de que maneira se podia dialogar com o anterior.

Em alguns casos foi necessário aplicar diferentes trackers já que existia material que por ser câmara em mão tinha uma trepidação muito forte. Este tipo de arranjos também tiravam bastante tempo a causa da dificuldade da imagem por ter referências para realizar bem a estabilização já que às vezes mesmo as personagens estavam de costas, ou no caso das tomas do jardim havia vento e criava imenso movimento dos objetos.

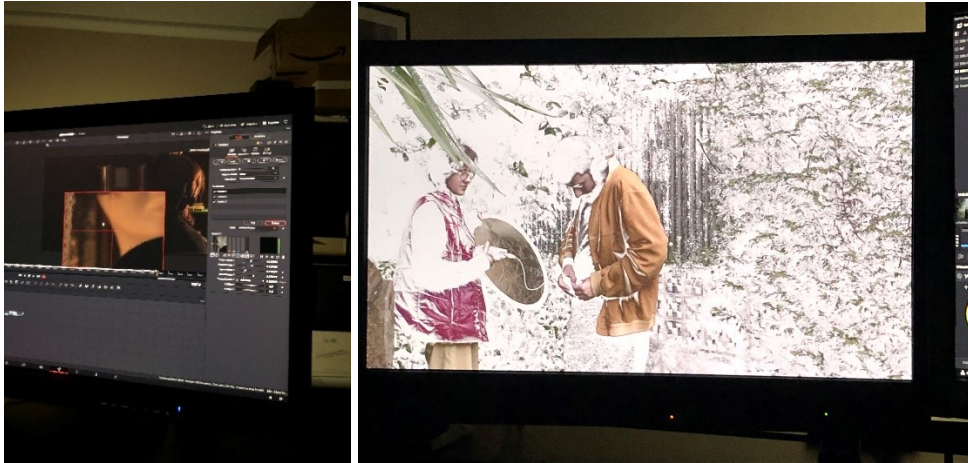


Figura 21 – Fotografias no laboratório Numax durante a correção de cor do filme *Um Jardim Interior*.

No segundo dia o primeiro que se fez foi re-visitar o material editado para poder experimentar a sensação de cor e luz com um bocado de distância. Este tipo de descansos são muito importantes por causa de passar horas e horas a ver o mesmo materia, e quando falamos de detalhes podem chegar a perder-se pelo cansaço óptico.

O interessante deste primeiro olhar foi ver que alguns retoques de cor ficaram mesmo bem, quando no primeiro dia existiam dúvidas de se suportariam o efeito com a passagem do tempo. Assim, um dos mais notórios foi colocar um azul claro na parede detrás da avó no camerino, com o fim de situar ao espetador na hora azul do dia. Este retoque tinha bastante saturação já que vínhamos de um amarelo com pouca luz, e a diferencia era forte, mas colocou-se natural neste revisão o qual nos ajudou a continuar para o espaço do jardim e trabalhar isso mais a fundo.



Figura 22 – *Stills* da sequência do camerino para comparar os resultados da correção de cor do filme *Um Jardim Interior*.

O jardim deu mais trabalho por ter maior tempo na timeline, mais tomas, e também a mudança de luz a causa das horas no exterior o qual não estava tão presente nas tomas em bruto mas era um sentido narrativo que queria ser-lhe dado.



Figura 23 – Stills da sequência do jardim para comparar os resultados da correção de cor do filme *Um Jardim Interior*.

Uma decisão que foi aparecendo depois de fazer uma correção em regra é a de colocar máscaras que ajudaram a criar sombras artificiais no jardim. Um exercício que já se fizera no camarim para o plano das jóias onde se queria enfatizar a caixa transparente e os objetos, e que agora se podia transportar às personagens dentro do jardim quase como um exercício próprio do Leonardo Simões para os filmes do Pedro Costa. Em base a esta escolha se conseguiu dar um ambiente especial ao jardim, uma magia que estava dentro da intenção da montagem mas que agora se passava à receção visual mais superficial.

Para as cenas auxiliares como poderiam ser a introdução e a ponte do camerino ao jardim dera-se um ambiente parecido às dominantes. Diferenciando talvez a cena final onde a noite se sente com maior força para dar fim à história.



Figura 24 – Fotografia e still do mesmo plano onde se realizaram uma série de retoques com *tracking* durante a correção de cor do filme *Um Jardim Interior*.

3.3.4. Som

Esta parte é a final de toda fase de pós-produção e foi a mais longa de todas. Numa parte inicial começou-se a trabalhar com um técnico de som que ajudou a compreender os arquivos que se tinham captado em cena, e também as complicações que isto tinha para a própria edição do som. Depois de várias reuniões e intercâmbio de ideias, a pessoa teve que sair do projeto por motivos pessoais, e isto levou à incorporação de um novo membro na equipa.

António Duarte seria a pessoa encarregada de levar a cabo o trabalho de som desde o início, escolhendo a opção de trabalhar tudo desde zero para conseguir dar a melhor versão possível.

Assim, ele encadeou várias fases que vêm ser parte do seu ritmo de trabalho e que variam segundo o tipo de projeto, mas que se dividiriam da seguinte maneira:

O primeiro passo é a organização dos diálogos em base às personagens dentro da curtametragem, o qual leva ao seguinte movimento que seria o tratamento no Dialogue Editing. Esta fase é focada na escolha dos sons que se podem trabalhar, seguido da limpeza com o plugin RX8.

Uma vez se têm os diálogos limpos e preparados para misturar, passa-se aos ambientes para analisar o tipo de sons que se têm captado durante a gravação e ver se faltam conteúdos. Neste caso é necessário ir às livrarias de áudio para tentar completar as partes que precisam de apoio, isto é, as cenas interiores onde se precisa de um ruído ambiente para que não exista completo silêncio, e as exteriores onde é necessário jogar com a natureza e o vento para acrescentar textura à imagem.

No seguinte movimento encontrariam-se detalhes maiores focados em cenas específicas onde é preciso sons muito concretos de brincos, passos, e outros sons que estão ligados à imagem de maneira muito presente. Neste momento também se deve comentar a hipótese dos *foley*, mas que neste caso não foi necessário, ainda que o normal é dar-se com orçamentos médios-grandes, já que se precisaria de contratar uma equipa extra para efetuar o trabalho.

Os anteriores passos que se deram neste bloco foram de preparação para o que seria mistura. Nesta fase é muito importante a divisão correta dos arquivos segundo a natureza deles, já que é crucial o trabalho de volumes e interligação dentro do projeto para que funcione corretamente tudo. Para isso, a divisão que se costuma trabalhar é de

- Pfx (production effects)
- Sfx (sound effects)

- Dialogos
- Ambientes
- Auxiliares (reverb e outros)

Uma vez está realizada a divisão no projeto passaria-se à equalização onde se trabalhariam as frequências e se jogaria com elas para que não se pisem uns sons com os outros e tudo esteja em harmonia durante o decorrer do filme⁸.

Finalmente realizar-se-ia o export que pode ser em 5.1 ou stéreo, que neste caso seria o 5.1 para cinema. E onde o *master* se exportaria em base à regulação europeia da lei R 128 EBU na que se estipula a medida dos -23 luffs como norma de projeção aplicada á televisão e entretenimento.

⁸ Nesta parte entraria também uma parte mais criativa para puxar pelos ambientes e efeitos sonoros. Aqui uma referência muito clara é a do trabalho de David Lynch enquanto ao som e o ambiente onírico que ele gera nos seus filmes.

4. Conclusão

O início da viagem tinha uma força baseada na vontade de encontrar um espaço novo para o cinema do realizar, um lugar onde não estivesse antes criando para poder sumergir-se num novo processo com o que poder encontrar vivências novas no cinema. Na recapitulação deste caminho pode-se afirmar que se conseguiu dar com uma experiência profissionalizada e criativa onde se enriqueceu não só ao realizador senão a toda a gente que conformou a equipa de trabalho.

Este projeto ajudou a projetar-se atrás e à frente da câmara; com a escritura da pré-produção e com a re-escritura da montagem. Uma série de circunstâncias adversas ligadas ao planeamento prévio à rodagem e à própria dificuldade da *mise-en-scène* com intérpretes amadores viu-se reforçado por uma capacidade adquirida pela equipa para esculpir o trabalho à medida que acontecia, conseguindo tirar o melhor de cada situação.

A escrita deste longo processo pretende expor as diferentes circunstâncias aparecidas em cada passo para dar a melhor compreensão do que se esconde atrás do produto final, que é uma curta-metragem complexa composta de diferentes camadas e variações que configuraram o que hoje em dia se pode assistir.

5. Bibliografia e outras referências

BIBLIOGRAFIA

Agrafoxo, X. (2019). *Historia de Noia*. A Coruña: Deputación da Coruña.

Agrafoxo, X. (2002). *Memorias do franquismo: a época do wolfram en Lousame e a corporación de Noia en Meirás*. A Coruña: Toxosoutos S.L.

Elsaesser, T. (2009). World Cinema: Realism, Evidence, Presence. In: Nagib L., Mello C. (Eds.), *Realism and the Audiovisual Media* (pp. 3 – 19). London: Palgrave Macmillan.

Redondo, F, & González, X. (2014). Lo procesual como marca de modernidad en el Novo Cinema Galego. In *Actas – VI Congreso Internacional Latina de Comunicación Audiovisual, Universidad de La Laguna, San Cristóbal de la Laguna*. Disponível em <http://novocinemagalego.info/documentos/>.

Rosário, F. (2017). *O trabalho do actor na obra de John Cassavetes*. Lisboa: Sistema Solar.

FILMOGRAFIA

Antonioni, M. (Realizador). (1965). *As Três Faces* [Filme].

Cassavetes, J. (Realizador). (1977). *Noite de Estréia* [Filme].

Chytilová, V. (Realizadora). (1970). *O fruto do paraíso*. [Filme]

Costa, P. (Realizador). (2014). *Cavalo Dinheiro* [Filme].

Ford, J. (Realizador). (1953). *Mogambo* [Filme].

Lynch, D. (Realizador). (2001). *Mulholland Drive* [Filme].

Mozos, M. (Realizador). (2009). *Ruínas* [Filme].

Salaviza, J. (Realizador). (2012). *Cerro negro* [Curta-metragem].

Salaviza, J. (Realizador). (2009). *Arena* [Curta-metragem].

Salaviza, J. (Realizador). (2012). *Rafa* [Curta-metragem].

Vasconcelos, C. (Realizadora). (2020). *A Metamorfose dos Pássaros* [Filme].

Vinagre, G. (Realizador). (2018). *Lembro mais dos corvos* [Filme].

Wilder, B. (Realizador). (1950). *O Crepúsculo dos Deuses* [Filme]

Williams, E. (2011). *Beware* [Curta-metragem]

6. Apêndices

APÊNDICE A

Entrevista com a avó

SERGIO

O que tenho aquí recollido é que nacestes no 44 como filha única até que tivestes un ano e dous meses, que tivestes un irmán que faleceu ao pouco de nacer.

Despois no 53, esto é cando tinhas 9 anos, naceu María. Despois naceu Susi e ao ano seguinte Pili.

Da Barquiña para Ordes, de Ordes para A Coruña. Despois voltastes á Barquiña que foi cando estivestes na Escola de Noia. Despois mudastes a Barro que entrastes á Escola Nacional

AVÓ

Fun antes á Escola Nacional xa.

SERGIO

Ah vale vale. E finalmente Noia que foi no 65 cando casastes. Ao centro da vila, non? Alquilao ou compraos?

AVÓ

Eso foi unha casa que fixo el.

SERGIO

Entón aos 11 anos deixastes a escola para coidar das irmás. E despois tocouche criar ás tuas fillas.

AVÓ

Si, foi primeiro o fillo, despois tamén tiven un aborto, e as duas fillas seguintes.

SERGIO

Con que anos tiveches o fillo primeiro?

AVÓ

Con 22. Caseime aos 21.

SERGIO

Ou sexa que naceu no 66.

AVÓ

Si.

SERGIO

Cando falabas onte do avó e do Rocío... Cando el estaba fóra escribía amorosamente.

AVÓ

Si, catro ou cinco páginas. Bueno... e despois chegaba e me descolocaba porque non era o que el escribía. Non éra unha persoa que dixera palabras bonitas, só entraba e saía. Eu era moi romántica, igual se fose máis cerebral... pero si.

SERGIO

Un pouco como sir khan

AVÓ

Por iso me recorda a el. Que é unha serie pero era unha cousa parecida. Aínda que o da serie está enamorado dela cousa que o teu avó non parecía. E recórdame moita esa época, aos anos 60 e 70.

SERGIO

Parécese no de cambiar de decisións rápido, non reaccionar dunha maneira coherente... e tenche aí na incertidume

AVÓ

Si porque el é incapaz de pedir perdón, de reconhecere que obrou mal. E ela ábrelle un pouco a mente. El é moi desconfiado, non se fia de nadie e non tivo moita infancia familiar.

SERGIO

Xa, como o avó que tampouco moita infancia non tivo.

AVÓ

Pois non, non moita.

E eu sempre dicía que o meu fin de semana comezaba en lunes. Porque cando el estaba na casa era estar á súa disposición na casa.

SERGIO

Pero iso cando non estaba na Mar.

AVÓ

Pero el navegou duas veces estando de casados.

SERGIO

Canto tempo estivo?

AVÓ

Cando o neno tinha un mes e voltou cando tinha dez

SERGIO

Vale, nove meses

AVÓ

Si, e da segunda vez non me lembro ben... sei que voltou cando o neno tinha 2 anos e medio que apareceu e dixo 'papa', así que o reconheceu, non? Igual botou 7 meses ou máis.

SERGIO

Ok

AVÓ

Porque da primeira vez que voltou cando o neno tinha 10 meses eu quedei embarazada e foi cando abortei. Entón tivo que marchar cando eu me recuperei e podía quedar ao cargo do comercio.

SERGIO

Hmm, ese foi o primeiro negocio?

AVÓ

Si, despois cando el voltou da segunda vez colleu o bar do pai... pero... non sei, tenho un lío coas fechas. Non sei cando o colleu... foi despois de ter a primeira filla.

SERGIO

E o teu pai tamén traballara no mar

AVÓ

Si

SERGIO

E botaba largas tempadas?

AVÓ

Non, meu pai ía pescar ao gran sol 14 días e se tinha 48 horas viña a casa, se eran 24 entón ía mamá a velo á coruña.

SERGIO

Vale

AVÓ

O que pasa é que papá como desembarcara, era moi malo de embarcar.

SERGIO

(risas) lémbra-me a Maggie que tamén para que vaia ao sótano hai que arrastra-la.

AVÓ

Claro, é que el era de oficio de terra, era curtidor pero ao casar con ela. A irmá da miña nai tamén casara e o marido, que era cativiño como a fame, os pais puxeron a este mariñeiro no posto do meu pai. Que era quenes recibían aos viaxantes para comprar o coiro.

SERGIO

Estábamos co traballo do teu pai

AVÓ

Según mamá que foi un flechazo, que el falar non falaba nada

SERGIO

Eu non o lembro falar moito

AVÓ

Eu tampouco era moi faladora de pequena. Dixérame un cando tinha 17 anos que se non fose por esos olhos que tenho...

SERGIO

Bueno, eso apréndese. Igual na casa se fala máis... varía

AVÓ

Meu pai era máis de observar. E a familia da minha nai todo o contrario aos Beltráns.

SERGIO

Entón, o teu pai estaba na empresa e o cambiaron por outro xenro.

AVÓ

Papa era o que recibía aos viaxantes e estaba como se fose o encargado.

SERGIO

E a empresa de quen era?

AVÓ

Do pai del. E como a irmá casou pois cambiouno polo xenro para darlle traballo.

SERGIO

E onde vivían daquelas?

AVÓ

Mama foi vivir cos sogros a Barro, cando el traballaba na curtiembre.

SERGIO

Ah, a casa esta? Onde fun o outro día.

AVÓ

Si. Pero houbo trifulca aí porque eran 4 irmáns.

SERGIO

E lo, onde durmían? Non hai cuartos

AVÓ

Había catro habitacións. Pilar a irmá sola. Os irmáns na mesma.

SERGIO

E ti viviches nesa casa. Cal era o teu?

AVÓ

O meu era o que non era o grande, así como subes á dereita.

SERGIO

Pero non é á dereita

AVÓ

Si. Antes non había galería. Era un pasillo só que chegaba ao baño.

E despois na outra, a primeira ao subir era a da minha avoa. Eu durmía cunha irmá e outra tinhaa una das minhas irmás.

SERGIO

Ah! A túa avoa tamén viviu con vós

AVÓ

Si, a minha abuela deulle un ictus cando tinha eu... 15 ou 16 anos.

SERGIO

E outra persoa máis que tinhas que coidar ti suponho.

AVÓ

Si, había que ponherlle a cuña, darlle de comer na boca. A ver partiríase o traballo que non creo que eu fose un brazo de mar, pero sí, tocaba bastante.

SERGIO

E ela estaba todo o tempo na casa

AVÓ

Si, e interesábase por saber con quen estiven e eso, e por senhas. E eu contáballe. Despois recuperouse.

SERGIO

Hai quen recupera todo de novo

AVÓ

Ela recuperou a fala e movíase e todo. E durou catro anos despois diso.

SERGIO

Pero cantos anos durou?

AVÓ

Morreu da minha idade. Con 76. E vesme agora á súa mesma idade e parezo a sua filla.

SERGIO

Porque ti botas cremas, e outras cousas.

AVÓ

E vistes doutra maneira

SERGIO

E cortas o pelo

AVÓ

Ela tinha moi pouco pelo, si. Tinha a raia ao medio e, peinabaa moito eu, e facíalle un moñito atrás.

SERGIO

Entón o teu pai trabalhou no mar para outra xente que xa non era da familia?

AVÓ

El embarcou nun que lle chamaban o Pepito Hermoso, era de vela e despois puxérono a motor. Era da familia. E mais tarde foi para A Coruña de mariñeiro. E alá sí que lle fixeron trastadas porque el non era home de agua.

SERGIO

Ay! Si, iso sempre foi así... ao novato...

AVÓ

Algo lle puxeron no suelo que na cuberta do barco resbalou e foi ao mar e a mesma ola o voltou ao barco

SERGIO

Estás de coña

AVÓ

Así... non sei o que foi que dicían ponlle esto para andar polo barco, que foi como uns zocos de madeira en vez de botas.

SERGIO

Pois vaia broma

AVÓ

El tivo que pasalo moi mal navegando

SERGIO

Xa te digo... se xa non quería ir. E ti? Pasabas moito tempo sen el.

AVÓ

Si claro

SERGIO

Qué pensabas cando el non estaba?

AVÓ

Non me lembro. Eu era feliz ao meu, cas veciñas...

SERGIO

Ah moi ben

AVÓ

Cando foi para A Coruña había un transporte, non sei se o coñeces o Jaime que ía con mamá

SERGIO

Era un coche o Jaime?

AVÓ

Si, para transporte. Ao estar en ordes meu pai vía a ordenes a vernos, facía o recorrido todos os días. Lémbrome que despois cando el vinha de traballar traía un pescado que sobraba que era como sobresueldo e dáballo a mama. Eu cando tinha 4 ou 5 anos era moi sesuda, e cando me mandaba a por carne dicíame que pedira o peso e despois xa pasaba ela ao dia seguinte, e ela vixiábame dende a ventana.

SERGIO

Porque nese momento non tinha

AVÓ

Claro, tinha que esperar pola pota que traía papa. E en órdenes había moita xente que estaba de pulmón na época porque os mandaban aí.

SERGIO

Pf, imaxino...

AVÓ

E había unha chica que me lembro dela moi alta e rubia, e claro a ela molestáballe porque me collía da man e tamén tinha tuberculosis e morrera. Entón, sentábamonos aí no chan cando me levaba a unha pradera, eran uns prados enormes para respirar aire puro.

SERGIO

E o resto do día que facías? Ías pasear, quedabas no piso...

AVÓ

Nada. Mama non viveu nun piso viveu nunha casa onde lle alugaron unha habitación con cociña e dereito a baño. Eu tenho moitos recordos da alimentación, de tomar unha leite moi densa con yema porque o pulmón se curaba con boa alimentación. E esa señora da casa que alugaba era unha rica de interior porque tinha tenda, funeraria...

SERGIO

Funeraria?

AVÓ

Unha funeraria que xogábamos... mira recordo que xogábamos ao escondite con ela dentro dos nichos porque tinha unha filla de 14 anos, e eu tinha 5. E mira había unha foto na que estaba regordeta e tinha un vestido de crespón branco, como sedoso, e un chaquetón roxo cun botón. E tinha unha carterita de charol roxa. Esa foto desapareceu. Pero tenho unha foto parecida, aínda que sen cara porque o meu pai xusto a doblou pola cara.

SERGIO

Ahh, claro. Que mala sorte. Entón a tua infancia non ten cara hehe

AVÓ

E é a única que tenho de pequena con 5 anos

SERGIO

Pero intúese a cara, as orellas e así?

AVÓ

Voucha traer a foto.

SERGIO

E a roupa era coa que xogabas por aí?

AVÓ

Ese vestido era máis de domingo. E lémbrome de ter unha chaqueta roxa e picoume aquí dentro unha cousa e saquei a chaqueta e picoume unha araña. Deso acórdome! E porque me acordo dese detalle?

APÊNDICE B

A equipa

Direção de fotografia

Vasco Trabulo Bäuerle

ATIVIDADE PROFISSIONAL

Realizador

AUSPÍCIO (2019) | 27º Curtas Vila do Conde

POENTE (2020 - in postproduction) | 18º IndieLisboa - IFF

PARALYMPIA (2021 - in postproduction)

ARMOUR (2021 – in production)

Diretor de fotografia

OPALINA, *Tatiana Monteiro (2019)*

CROSS, *Miguel Mesquita (2019)*

A NOSSA CASA EM CHAMAS, *Miguel Mesquita (2020 – in postproduction)*

HYSTERIA, *Lúisa Campino (2021 – in production)*

ÉDEN, *Diogo Pinto (2021 – in production)*

OUTRA PELÍCULA, *Sérgio Roo (2021 – in production)*

FORMAÇÃO

Licenciatura em Som e Imagem pela Escola das Artes - Universidade Católica do Porto (2016 – 2019)

Residente em MDOC – Frontal Shot Film Residency (2018)

Curso de verão “Arte e cinema” (2018 – 2019)

Residente em DocsKingdom (2019)

Mestrado em Cinema pela Universidade Católica do Porto (2019 – atualidade)

Direção de arte

Alva Vidal

ATIVIDADE PROFISSIONAL

Direção de Design e Media

Divina Teresa The Veggie Company (2013 – 2020)

Menta Rosa SL (2019 – 2020)

PR Embaixadora de Marca

Kat Von D Beauty

PUBLICAÇÕES

A NARROW WINDOW THROUGH DISTRESS (2021) | Original Magazine

IDENTITY (2021) | Working Artist Magazine

FORMAÇÃO

Certificado profissionalizante em fotografia pela ZONA5 Escola de Arte Fotográfico (2011 – 2014)

Licenciatura em Engenharia e Multimédia, menção em Comunicação Visual pela Universitat Oberta de Catalunya (2015 – atualidade)

COMPETÊNCIAS DIGITAIS

Domínio íntegro de Adobe Creative Cloud (Photoshop, Illustrator, InDesign, After Effects, Premiere)

Domínio íntegro de Animation and Digital Graphics (Blender, ProCreate, Forger)

Confecção de Vestiário Especial

Sergio Marey

ATIVIDADE PROFISSIONAL

Desenhador

MARÍA BARROS

MAREY by Sergio Marey

Diretor criativo

MAREY by Sergio Marey

Vestiário

ADEUS - Desfile Feira de Artesanía Castroverde (2018)

ADEUS – Desfile Barcelona (2018)

ADEUS – Desfile Deeric Fashion Week Romania (2018)

PESTANAS POSTIZAS curtametragem (2018) | Queer Porto

VERMUTH – Performance Madrid Fashion Week (2019)

ESPANTALLO – Desfile online (2021)

FORMAÇÃO

Certificado em Desenho de Moda pela Escola Goymar (2014 - 2018)

Curso em Desenho Informatizado (2016)

Pos-graduação em Desenho de bolsas pela IED Madrid (2018 – 2019)

Desenho de som

António Duarte

ATIVIDADE PROFISSIONAL

Sound Designer

A MIM, NUNCA, *Ana Brás, Pedro Gomes* (2021)

U PISCI A MARE, *Elena Carini* (2019 – 2020)

CHI SALVERA LE SPINE, *Beatrice Sancinelli* (2019)

Edição de som

O ÍDOLO – SAMSUNG (2021)

SÉRIA ESPERANÇA – OPTO/SIC (2020-2021)

DIGITAL MIX, LDA (2020)

FORMAÇÃO

Licenciatura em Ciência e Tecnologias do Som pela Universidade Lusófona de Humanidades e Tecnologias – Lisboa (2017 – 2021)

Certificado de Usuário de AVID pela Universidade Lusófona de Humanidades e Tecnologias – Lisboa (2021)

Mestrado em Desenho de Som pela Escola das Artes - Universidade Católica do Porto (2021 – atualidade)

APÊNDICE C

Guião

A equipa de rodagem chega à casa da avó de um dos participantes (o realizador) com pouca previsão para levar a cabo o projeto. Esta irrupção em casa da senhora provoca certas tensões entre a vida quotidiana e os ritmos já assentes e as necessidades da gravações.

Obertura / música melodramática

Durante el amanecer observamos desde el exterior una casa, mientras hay una sombra que va abriendo las diferentes contraventanas.

#DIA1

MANHÃ – INTERIOR - COZINHA

A Avó quer ir ao mercado comprar a comida para os próximos dias.

O neto que quer realizar o filme prefere pedir umas pizzas ou qualquer coisa rápida e começar a gravar, já que só tem 4 dias para toda a gravação.

AVÓ

Pronto, vou sair então e venho agora

NETO

Mas, avó, não podemos pedir qualquer coisa e poupar tempo? Eu realmente é o que prefiro.

AVÓ

Não, quero ir ao mercado ver o peixe e pegar algumas coisas que precisamos.

Tu gostas do peixe? – pergunta à rapariga que acompanha ao neto na gravação.

RAPARIGA

Sim, gosto, obrigada.

AVÓ

Vale, vou e venho agora.

pega na saca da compra e sai da casa

////

MANHÃ / INT / SALÃO

Depois de que a avó vai ao mercado, os dois membros da equipe ficam em casa pensando em como realizar o projeto e refletindo sobre os primeiros freios que encontram.

O neto está deitado em um sofá como se fosse o divã na sala da psicóloga, enquanto a companheira está atrás dele na mesa.

NETO

Fds, estou dos nervos, já nem sei se vai dar tempo a gravar tudo...

RAPARIGA

Não é a melhor situação mas temos hipótese

NETO

Tinha que ter vindo antes para preparar melhor as coisas, não vamos conseguir gravar à primeira, secalhar temos que repensar alguma parte do guião para a entrevista

RAPARIGA

Penso que devemos fazer primeiro um teste com a tua avó e ver como ela responde. Queres ver os pontos do guião?

NETO

Vamos lá fora ver o espaço para gravar, quero imaginar antes como vai decorrer

TARDE / EXT / JARDIM

Só se vêem imagens do jardim com o equipamento pronto para filmar:
refletor no chão, câmara no tripé...

\\\\\\

#DIA2

TARDE/ INT / COZINHA

A avó está a manter conversa com a mulher que faz a limpeza em casa. Para tentar despachar, o neto vai chamá-la já que está a perder na conversa tempo de mais.

NETO

Avó, sff vem para poder começar que agora que a luz está mesmo ideal.

AVÓ

Vou agora então, um minuto.

EXT / JARDIM

No mesmo lugar onde estavam o dia anterior as coisas preparadas para a gravação. Vão tentar filmar á avó interpretando á Soraya I de Irã.

NETO

Avó, focus, céntrate. Este em realidade é um papel fácil para ti ok?

AVÓ

Ri e olha para a rapariga com incredulidade

NETO

De verdade... se já te chamavam de sempre na vila Soraya e tudo

AVÓ

Mira para a rapariga.

Isso é verdade. Andava pela vila e uma amiga daquela época me parou e disse-me “olha, vai ao kiosco que apareces na capa do magazine “Hola”. E claro, era a Soraya de Irán.

RAPARIGA

Não acredito!

AVÓ

Ela era belíssima, mas claro também teve uma vida difícil

NETO

Então, bem podes fazer isto agora, é só um exercício simples. Tens que pensar um bocado na sua vida, em como se pode mover uma pessoa com esse glamour que tu também tiveste na tua própria experiência... com tudo o que fizeste, as viagens ao rocío, Marbella... tudo isso. É essa vibe.

AVÓ

Vamos ver... então que é o que tenho que dizer...

[diálogo a descobrir ainda]

Há no final uma imagem da avó a ficar pensativa depois da primeira tentativa de gravação. Nesse momento um zoom in coloca a avó em primeiro plano com um efeito mágico do refletor na face dela.

NOITE // INT/COZINHA

Estão sentados o neto e a rapariga depois do jantar e uma longa conversa sobre o projeto. São as 3 am. Decidem ir dormir. Ao passar pelo hall indo para o quarto a adormecer percebem que a luz está acesa na sala. Há umas fotografias na mesa, mas parece que não há ninguém.

*ENTRA-SE NUMA MEMÓRIA DA AVÓ ONDE ESTÁ ELA DE PEQUENA A JOGAR COM
UMA AMIGA EM UM JARDIM. FINALMENTE CAI NUM BURACO, COMO SE FOSSE UM
NICHOS*

////

#DIA3

MANHA /INT //COZINHA

Entra a avó na cozinha um pouco exausta enquanto o neto e a rapariga estão a
tomar o pequeno almoço.

AVÓ

Ay! Que mal dormi esta noite

NETO

E como não vais dormir mal, se ficaste no sofá até às tantas.

AVÓ

Fiquei no sofá ? A velha vai-se...

NETO

Sim, levamos-te ao quarto arredor das 3-4

AVÓ

Pois não me lembro... devem ser as pastilhas para dormir que me fazem
esquecer mesmo antes de dormir

NETO

Sim, não te preocupes come qq coisa e preparamos a gravação de hoje.

AVÓ

Ay! Vou comer algo

TARDE / INT / QUARTO AVÓ

Escolhendo diferentes peças de roupa e perucas para mudar a estética da avó.

RAPARIGA

Esta prenda é muito fixe, penso que pode ir bem para a cena de fóra.

Neste momento em que estão a testar diferentes roupas para mudar a persona da avó em personagem fica pensativa, e revela essa possibilidade do que algum dia quis ser, sente essa liberdade de interpretar diferentes personagens mas não sente que ela já possa fazer isso. Sente um vazio, o encontro com o tempo perdido.

Ela pede para que a deixem sozinha, que vai tomar um duche.

Aparece uma imagem icónica de um floreiro a cair e quebrar em formato digital

NOITE /INT / SALÃO

Ouvem-se ruídos na cozinha mas tudo está apagado. Ninguém percebe o que está a acontecer. Neto e rapariga vão até à cozinha ver o que se passa. Luz acesa mas não há ninguém. Eles caminham e encontram uma sombra nas escadarias.

Acenden a luz de filmar. Um foco recorta a figura da avó.

AVÓ

Apaga isso, não quero filmar! Já te disse que não quero.

NETO

Avó que é o que fazes? Vai dormir, não vamos filmar agora. É tarde.

AVÓ

Claro que é tarde. Eu já não vou filmar nenhuma história. Já vivi o meu filme,
foi o que me tocou.

NETO

Avó isto não tem a ver com o projeto, não mistures, está tranquila

o neto tenta subir uns poucos degraus

AVÓ

Não te aproximes! Tu e a tua pequena câmara que levas aí contigo. Achas que
com isso vais chegar a Hollywood? Não vais! E eu também não !

NETO

Mas...

*continua subir degraus *

AVÓ

Eu irei a Benidorm passar os meus invernos, isso é o que me resta. E bailar...
tchá tchá tchá...

E nenhum homem vai dizer-me o que fazer, nem diante nem fora da câmara...
assim deixa-me tranquila

NETO

Mas isto é só uma ficção! De que tu és a Soraya a falar dos projetos passados. E
não te queria incomodar avó...

AVÓ

Ay... se a voltasse ver em Marbella a Soraya... muito tínhamos que falar esses
olhinhos tristes e os meus...

Não há filme neto! A rodagem terminou!

vai para o quarto

neto olha a rapariga na escuridão

////

#DIA4

MANHÃ /

Várias locações onde se filmou e se tinha que filmar aparecem desertas. A avó aparece na cozinha almoçando e com um tacho ao lume.

FIM