CATÓLICA
ESCOLA DAS ARTES
PORTO

O MEDIEVAL CONTEMPORÂNEO:
NATUREZA COMO FONTE PRIMORDIAL

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

Miguel Leite da Silva Mesquita

Porto, setembro de 2022

CATÓLICA
ESCOLA DAS ARTES
PORTO

O MEDIEVAL CONTEMPORÂNEO: NATUREZA COMO FONTE PRIMORDIAL

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

Miguel Leite da Silva Mesquita

Trabalho efetuado sob a orientação de
Professor Doutor Daniel Ribas de Almeida

Porto, setembro de 2022

Dedicatória

Ao meu tio-avô Manuel Mesquita, pelo breve mas marcante momento de partilha. À tia-avó Camélia, pelo enorme carinho e ternura com que nos recebeu. À bisavó Natália, uma fonte de sabedoria e *frescura*. A toda a família Mesquita de Numão, São João da Pesqueira e Peso da Régua.

Sem vocês, e sem a generosa partilha das vossas perspetivas, este trabalho não seria possível, e por isso dedico-vos este testemunho de uma intensa, mas muito apaixonante etapa do meu percurso académico.

Agradecimentos

Gostaria de agradecer a toda a equipa que possibilitou a realização da curta *A noite e o rei*, que agora documento neste relatório, e numa nota individual ao meu produtor e amigo Diogo Pinto, pelo esforço incansável e por ter sido um braço direito em toda esta aventura. Ao meu orientador Daniel Ribas, pelo acompanhamento dedicado, interessado e compreensivo, e pela forte amizade e partilha ao longo de todo o meu percurso na Escola das Artes. Aos professores Carlos Ruiz e Diogo Costa Amarante, e à artista convidada Ana Vaz, pela tutoria e apoio ao longo do primeiro ano do ciclo de estudos. Aos meus pais, à minha avó e ao meu irmão pelo carinho e muito amor, que me suportou nos momentos de maior dificuldade. Ao Benjamim, ao Diogo, à Eva, à Francisca, à Joana, ao João, ao Lobo, às Luísas, à Maria e ao Vasco, por serem a minha família de cinema.

Um obrigado especial a todos.

Índice

Lista de figuras... ... ...pág.1

Resumo... ... ...pág.2

Abstract... ... ...pág.3

1. Introdução... ... ...pág.4

2. Objetivos e proposta iniciais... ... ...pág.6

2.1. O *filme medieval* enquanto registo tipificado no cinema nacional... ... ...pág.7

2.2. Metodologia e as lições do *filme medieval* português... ... ...pág.17

2.3. Natureza como fonte primordial: a mensagem ambiental no filme e na escrita do argumento... ... ...pág.19

3. Processo artístico... ... ...pág.24

3.1. Diário de rodagem... ... ...pág.24

3.1.1. Primeiro momento – *Trás-os-montes*... ... ...pág.24

3.1.2. Segundo momento – *Porto*... ... ...pág.31

3.1.3. Terceiro momento – *B-roll* e o regresso a Trás-os-montes... ...pág.35

3.2. O cinema enquanto pretexto de reconexão à *terra* e às *raízes* familiares.pág.37

3.3. Pós-produção... ... ...pág.38

4. Conclusão e reflexão crítica... ... ...pág.43

5. Fontes, bibliografia e filmografia... ... ...pág.45

6. Apêndices... ... ...pág.47

6.1. Equipa... ... ...pág.48

6.2. Elenco... ... ...pág.48

6.3. Cronograma... ... ...pág.49

6.4. Distribuição do orçamento... ... ...pág.54

6.5. Casting... ... ...pág.57

6.6. *Repérage*... ... ...pág.59

6.7. Testes de imagem... ... ...pág.63

6.8. Fotografias de cena... ... ...pág.65

6.9. Direção de arte... ... ...pág.70

6.10. Figurinos... ... ...pág.71

6.11. Folhas de serviço... ... ...pág.79

6.12. Planeamento... ... ...pág.85

6.13. Argumento... ... ...pág.105

Lista de figuras

Figura 1 – Fotograma de *Acto da Primavera* (1963), Manoel de Oliveira. pág.9

Figura 2 – Fotograma de *Acto da Primavera* (1963), Manoel de Oliveira. pág.10

Figura 3 – Fotograma de *Trás-os-Montes* (1976), António Reis e Margarida Cordeiro. pág.11

Figura 4 – Fotograma de *Veredas* (1978), João César Monteiro. pág.12

Figura 5 – Fotograma de *Veredas* (1978), João César Monteiro. pág.13

Figura 6 – Fotograma de *Veredas* (1978), João César Monteiro. pág.14

Figura 7 – Fotograma de *Silvestre* (1982), João César Monteiro. pág.15

Figura 8 – Fotograma de *Silvestre* (1982), João César Monteiro. pág.15

Figura 9 – Fotograma de *A noite e o rei*. pág.39

Figuras 10 e 11 – Fotograma de *A noite e o rei*, antes e depois da correção de cor e rotoscopia. pág.40

Figura 12 – Fotograma de *A noite e o rei*. pág.40

Figuras 13 e 14 – Fotogramas de *Jaime* (1974), António Reis. pág.41

Figuras 15 e 16 – Imagens originais integradas na montagem de *A noite e o rei*. pág.41

Resumo

Com o seguinte relatório, pretende-se expor e documentar as várias fases de desenvolvimento da curta metragem *A noite e o rei*, produzida no contexto de projeto final do Mestrado em Cinema da Escola das Artes, desenvolvendo em simultâneo uma análise crítica sobre as mesmas.

Adicionalmente, no confronto entre o produto final deste processo e as referências ensaístas, históricas e cinematográficas que o acompanharam, estabelece-se a base para a fundamentação teórica do projeto - que, nas suas várias etapas, se alicerçou nesta ideia de conexão das expressões multidisciplinares de diferentes autores contemporâneos, com um pensamento histórico e teológico ancestrais, na construção do que poderíamos chamar um "filme medieval contemporâneo".

Abre-se um campo de possibilidades para a problematização de questões quer contemporâneas, como a degradação do meio ambiente pelas estruturas sociais dominantes, quer cinematográficas, como as convenções e tropos de um cinema de género, na sua diluição na recriação de uma ambiência histórica na forma de um filme.

Palavras-chave: curta metragem; histórico; teológico; medieval; contemporâneo; ambiente; cinema de género.

Abstract

The following report aims to expose and document the various stages of development of the short film *The night and the King*, produced as the final project of the Escola das Artes' Master's Degree in Cinema, while simultaneously undertaking a critical analysis of the process.

Additionally, by confronting the final product with the essayistic, historical and cinematographic references that accompanied its making, a basis for its theoretical framing is established - knowing that, in its different stages, the project was grounded in the idea of connecting different contemporary authors and their multidisciplinary works, with a historical theological thought, in the construction of what we might call a "contemporary medieval film".

A field of possibilities for the problematization of contemporary questions (such as the degradation of the ecosystem by the social structures in charge) or even matters related to cinema (the tropes of certain film genres and how to build upon them) arises, with their dilution in the recreation of a historical ambience for the purposes of filmmaking.

Keywords: short film; historical; theological; medieval; contemporary; ecosystem; film genres.

1. Introdução

O *medieval*, na abrangência do seu uso banalizado e coloquial, refere-se a uma multitude de realidades e vivências, indefiníveis como um todo uniformizado, e que apenas têm em comum reportarem a um período de dez séculos, desde o fim da Antiguidade Clássica - com a queda do Império Romano Ocidental - até ao início da Idade Moderna - com a Expansão Europeia e o Renascimento. A própria origem etimológica do termo, da expressão latina "*medium aevum*" (em português "uma idade média") (Merriam-Webster, s.d.), demonstra a amplitude de uma argumentável não-situação histórica, meramente definida por aquilo que a antecedeu e se lhe seguiu.

Mesmo que um lugar-comum da historiografia ocidental, e paradigmático na prova de que a definição "espacial" do tempo histórico se vê sempre alicerçada em construções sociais e culturais do momento posterior - "(...) o diálogo entre a continuidade e a mudança é o principal esforço intelectual do historiador." (Barzun et al., 2022, Tradução) -, o *medieval* existe como campo de estudo, numa constante adaptação à perspetiva de quem sobre este se debruça ou sobre este pretende construir.

São múltiplas as culturas ancestrais situadas neste *medievo*, pelo que não poderia iniciar o seguinte relatório sem partir para a clarificação possível da sua forma de emprego ao longo do ensaio teórico do meu projeto. Trabalhar criativamente sobre o *medieval* é trabalhar sobre uma construção, um artifício e imaginário culturais, alicerçado, contudo em artefactos materiais e históricos reais, reminiscentes de uma ancestralidade, como já dito, não-situada, na luta contra o desgaste da passagem do tempo e das culturas.

Como não poderia deixar de o ser, o *medieval* em que me debruço é aquele que se baseia no legado ancestral - material e cultural - português (em particular, da Região Norte do país). Adicionalmente, considerando que a fundação do Reino de Portugal se dá no século XII, este legado reporta invariavelmente à Baixa Idade Média, que se fez notar diretamente na feitura do nosso filme pela invasão visual de elementos de arte e arquitetura românica e gótica. Estes, além de na sua natureza concreta serem oriundos desta realidade ancestral, também numa metafísica que é só sua transportaram a nossa equipa e o nosso filme para uma realidade que julgávamos inacessível, mas que em todos os que na feitura deste filme participaram foi evidente, tal como julgo que o é no resultado final do seu trabalho.

O ponto de partida do seguinte relatório de projeto passará, precisamente, pela definição daqueles que foram os objetivos iniciais do projeto que desenvolvi ao longo deste ciclo de estudos, identificando o pensamento teórico e cinematográfico que apoiou o meu processo criativo e intelectual neste exercício, baseado na ideia de *filme medieval*. Numa unidade circular, as considerações dos autores citados abrirão caminho à exposição do meu raciocínio próprio, e das considerações por mim tecidas no estudo das suas obras e trabalho teórico, apenas para novamente as retomar e daí elaborar novos comentários e derivações na minha interpretação, prolongando sucessivamente este esforço até que totalmente definidas as questões fulcrais ao processo criativo. Da explanação conceptual passar-se-á à depois a uma descrição do trabalho concreto associado ao desenvolvimento da curta metragem *A noite e o rei* - descrevendo as suas fases de produção -, culminando o relatório com um balanço em torno deste objeto final, e da forma como este cresceu e encontrou novos caminhos ao longo da sua feitura.

2. Objetivos e proposta iniciais

Trabalhar sobre a ideia do *filme medieval* sempre foi do meu interesse desde o início do meu percurso no Mestrado em Cinema. Talvez pelo cinema que consumira nesses meses iniciais, por um certo *fetiche visual* e cativação pelos seus tropos e estilo, pela sua multifacetada representação em diferentes expressões cinematográficas e enorme abrangência desta ideia de cinema, ou sumarizando as ideias anteriores, pelo enorme potencial criativo que esta escolha me permitiria. Como irei explorar no subcapítulo seguinte, o *medieval* é um motivo recorrente ao longo da história do cinema português, frequentemente revisitado ao longo das décadas em prol da exploração da tradição e folclore nacional no cruzamento da ficção com a antropologia visual. Vi assim neste registo cinematográfico tipificado um enorme potencial de desconstrução, podendo jogar com os seus elementos e motivos em meu favor.

Em finais de 2020, iniciaria este projeto com a forte convicção de que trataria a questão ambiental e os abusos perpetuados pelo homem na Natureza ao longo dos tempos, em função do desenvolvimento e suposta evolução das suas estruturas sociais. Queria refletir sobre os aparelhos e estruturas patriarcais que definiram a humanidade ao longo dos séculos, colocando-me numa perspetiva exterior ao humano, trabalhando sobre o mundo natural e animal, capturando olhares e impressões daqueles que não se conseguem fazer ouvir por si mesmos no quotidiano da contemporaneidade, e se veem reduzidos a um *background* silenciado pelo excesso cacofónico do progresso desmesurado do Homem.

Mas em abril de 2021, fruto de um episódio de saúde com implicações pessoais marcantes, viria a deslocar as minhas pretensões criativas para um outro território. Por ter vivido uma instância de grande debilidade física, de me sentir fraco dentro do meu próprio corpo, começaria a refletir sobre a falta de controlo que possuía sobre este. Vivi verdadeiramente uma instância de dissociação entre corpo e mente, o "eu" matéria e o "eu" abstrato, "*matter and mind"*, sentindo além disso que o primeiro se sobrepunha sobre e limitava o segundo. Tal manifestar-se-ia neste projeto, reconsiderando a perspetiva do filme, e o papel do humano neste. Apesar de continuar a desejar que não fosse este a guiar o filme e o seu curso narrativo, joguei com a ideia de ele poder ser o "espetador" do seu desdobramento. Um modelo narrativo não definido pela intervenção dos seus personagens, mas sim regido por forças naturais, que em muito ultrapassam a compreensão e controlo destes.

Entre os jogos de poder de uma Corte que não quer perder os seus privilégios, e o iminente golpe de uma Natureza invisível que procura tomar como seu o Reino, um soldado ferido em combate tropeçará nos corredores do Paço Real que em pouco se fará ruína. A quem quer que o habite, a sobrevivência será impossível, restando apenas ceder à possessão da Terra, que plantará raízes nas feridas do Soldado.

Esta primeira sinopse revela o desvio criativo exposto atrás, com a inserção desta personagem, o "Soldado". Adensava-se a crítica às estruturas humanas de poder, mostrando que o seu despojo de sentido ético e responsabilidade não se referia exclusivamente à Natureza e vida animal, mas inclusive aos indivíduos, cujo bem-estar é motivo de indiferença se estes forem proveitosos enquanto engrenagens do desenvolvimento e enriquecimento das elites.

2.1. O *filme medieva*l enquanto registo tipificado no cinema nacional

As décadas de 1960 e 1970 em Portugal foram um período inegavelmente marcado por "mutações radicais de ordem política" (Coelho, 1983, p. 7), com a transição do Estado Novo para a democracia. À complexidade do momento social vivido é inerente a também complexificação do discurso cinematográfico, com a emergência de novas "concepções de cinema como resistência antifascista ou como militância política, [na] passagem de uma situação de censura para uma situação de liberdade" (Coelho, 1983, p. 7). Da convulsão surgiria a chance de "[discussão] em torno de uma política cultural", "[iniciando-se] um processo de *reabilitação do cinema português*" (Coelho, 1983, pp. 7-8), em resposta direta ao registo antecedente, caracterizado pelo seu teor comercial voltado para um entretenimento breve e sem importância, e cinematograficamente limitado.

Desse contexto, um conjunto significativo de autores emergiria, procurando com o seu trabalho esta mesma reflexão sobre a identidade visual e cultural do país, aliando para isso os meios de uma prática documental prospectiva, quasi-observacional, a um olhar antropológico - nos termos do *cinéma verité* de Jean Rouch -, guiado por um ideal de "procura de uma realidade concreta" (Coelho, 1983, p. 71). Os seus esforços de recolha incidiriam sobre as comunidades excluídas da vivência industrial e urbana das grandes cidades, não uniformizadas pelo progresso continental, e menos expostas à preponderância massificada das grandes potências culturais. Isto por verem no seu

quotidiano uma maior proximidade às raízes culturais do país, e nas suas tradições e costumes o peso de uma memória e passado coletivo - de uma região, de uma comunidade, de um povo.

Contudo, como Eduardo Prado Coelho (1983) expõe na sua reflexão sobre este período, e em particular sobre o modelo de trabalho destes realizadores, este é um *modus* paradoxal:

> "Em determinado momento, um sector muito significativo dos trabalhadores de cinema decidiu intervir na recolha de toda uma memória cultural do nosso povo prestes a ser varrida pelos moldes uniformizantes da cultura de massas (…) largando a ficção para ir à procura de uma realidade concreta (…). Grande parte destes filmes aparece, no fundo, como feita de obras *de uma certa ficção*. Isto é, por um esforço pertinaz de abstracção, *eles fingem* que uma determinada realidade permanece inalterada, e procuram filmá-la na sua intangível pureza através do *recalcamento* de tudo aquilo que poderia perturbar a nitidez matinal do retrato. São obras, quase sempre admiráveis, que se alimentam de uma comum *ficção da cultura popular*." (Coelho, 1983, pp. 70-71).

A idealização do quotidiano rural e a manipulação dos elementos concretos da realidade capturada pelos autores, em função desta visão idealizada de uma vivência inalterada pelo tempo, leva efetivamente estas obras para o cruzamento do documentário antropológico com a ficção. Esta não era uma busca pela fidelidade, mas sim pela "verdade". E era na abstração e, de certo modo, no falseamento, que estes realizadores encontravam o caminho para o "verdadeiro". Recuperando uma entrevista conduzida por João César Monteiro a António Reis (sobre os quais me debruçarei de seguida) para a revista *Cinéfilo* (1974), aquando de uma questão sobre o uso de som direto ou recriado por Reis no seu projeto em curso - então chamado *Nordeste* -, o primeiro interrompe para "encaixar" a seguinte máxima de Novalis: "Quanto mais poético mais verdadeiro" (citado em Monteiro, 1974, p. 32). O trabalho destes autores, portanto, não era uma porta para a realidade concreta, mas sim para o que desejavam que ela fosse; ou mais ainda, para o que esta já teria sido, considerando a bagagem histórica, o peso por eles considerado em cada ação, em cada reflexo das vivências capturadas.

Contudo, conscientes da permeabilidade destes trabalhos a algum grau de *ficção*, alguns autores considerariam um potencial construtivo e criativo na diluição das fronteiras entre documentário e ficção, e por isso acentuá-la-iam. De forma algo curiosa,

uma das primeiras instâncias verificadas deste cruzamento disruptivo dos géneros cinematográficos, da desconstrução do expectável destes registos de cinema, parte de Manoel de Oliveira com o seu *Acto da Primavera* (1963), que surge quase uma década antes da convergência maior de nomes ligados ao "Novo Cinema" português neste modo de feitura cinematográfica, com a fundação do Centro Português de Cinema em 1970 (Cunha, 2014, p. 410) - e posteriormente com a sua iniciativa do Museu da Imagem e do Som (Cunha, 2014, p. 359) - enquanto propulsor maior da produção deste cinema.

> "(…) seguiu-se *Acto da Primavera*, versão cinematográfica do «Auto da Paixão» que o povo Curalha representa todos os anos, a céu descoberto, pela Semana Santa. (…) O tempo foi consolidando o seu valor e uma modernidade que na altura surpreendeu e foi mal compreendida. Na realidade, a construção do filme era singular. Utilizando o próprio texto do Auto e algumas das suas passagens principais, filmando nos locais onde decorre normalmente a representação, (…) servindo-se dos mesmos «actores» e respeitando a sua declamação, Manuel de Oliveira passa da realidade para a representação, sem soluções de continuidade, para depois transcender a própria representação." (Costa, 1978, pp. 108-109).

Figura 1 – Fotograma de *Acto da Primavera* (1963), Manoel de Oliveira.

A feitura de *Acto da Primavera* representa um verdadeiro momento charneira na filmografia nacional, pela assunção patente de um olhar antropológico na captura de uma encenação teatral para cinema, e pela manipulação e representação de um quotidiano por populares, não atores, em função de um curso narrativo. Exemplo de um novo registo nacional de *docuficção*, "significante e original, (…) renovado e de profundas raízes

portuguesas" (Costa, 1978, p. 111), que projetaria os moldes pelos quais uma emergente geração de cineastas se guiaria nas suas experiências cinematográficas. Mas mais que isso, é significativo pela forma como o medieval, por via das tradições ancestrais e necessariamente pelo texto, surge e se mostra, num assumido "hibridismo" e amálgama de diferentes formas de uma cultura medieva resistente num território e nos hábitos de um povo. Por via da recriação história, o autor dá o seu juízo nesta procura da definição de uma cultura e identidade visual nacional, focando-se em concreto neste período. Mas ao fazê-lo, não projeta senão a sua visão do "medieval português", construído pela agregação e um certo "falseamento" de diferentes signos culturais de resistência de um período que, na verdade, é tudo menos conexo. António Reis, que foi assistente de realização de Manoel de Oliveira, assume-o:

> "O filme - que é essencialmente românico - passa de românico a gótico, precisamente nessas fases mais de trombeta e mais eloquentes. Há, no **Acto de Primavera**, um hibridismo que é jogado nesse sentido." (Reis em Monteiro, 1974, p. 26).

Figura 2 – Fotograma de *Acto da Primavera* (1963), Manoel de Oliveira.

É precisamente a ideia de projeção, de configuração em filme dos resquícios de um passado em função de uma realidade que não existiu nesses termos, mas que é assim idealizada pelos seus autores, que caracteriza o medieval no cinema português. E como atrás referido, anos depois do seu *Acto da Primavera*, Oliveira deixa de ser esta "figura isolada (…) da nossa cinematografia", como o definia Alves Costa (1978, p. 111). Exponho o trabalho de António Reis - já citado - e de Margarida Cordeiro – que com ele

realizou três filmes -, considerando como caso paradigmático da sua obra o filme *Trás-os-Montes* (1976). À semelhança da restante produção nascida do "«movimento antropológico» do cinema português" (Coelho, 1983, p. 71), os autores trabalhavam sobre esta procura "da identidade e tradições de um povo e de uma região" (Neves, 2020, p. 360). Contudo, diferenciam-se pela exacerbação "das marcas de um passado milenar" no "tempo presente" (Neves, 2020, p. 360). Mais do que a aproximação de registos cinematográficos distintos - como exposto com Oliveira -, é o apagamento e diluição de fronteiras temporais concretas como *modus* de definição de um lugar, de uma cultura e de uma identidade. Citando novamente Eduardo Prado Coelho:

> "Um dos aspectos mais interessantes do filme de António Reis e Margarida Martins Cordeiro tem certamente a ver com as relações do espaço e do tempo. Estamos habituados a descobrir uma região *deslocando-nos no seu espaço*. Mas por vezes podemos tentar fazer a *história* dessa região — *deslocando-nos no seu tempo*. O que *Trás-os-Montes* realiza, com uma prodigiosa naturalidade, é *uma deslocação no espaço que é simultaneamente uma deslocação do tempo*. Por outras palavras, a geografia converte-se em memória: é toda uma imensa riqueza de símbolos, lendas, ritmos, que se vem inscrever — pastoralmente — sobre o corpo da terra." (Coelho, 1983, pp. 72-73).

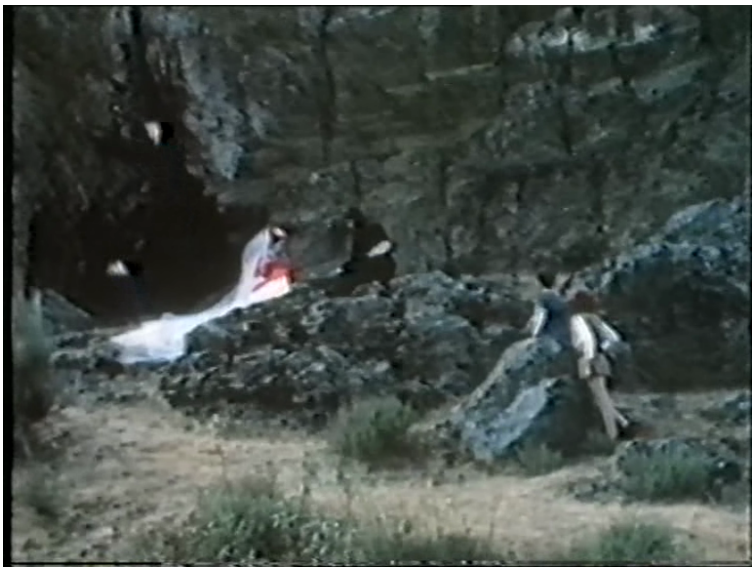


Figura 3 – Fotograma de *Trás-os-Montes* (1976), António Reis e Margarida Cordeiro.

O medieval surge na obra de Campos e Cordeiro sob a forma de lendas e mitos que se inscrevem na narrativa de forma natural, em coexistência com os elementos do contemporâneo, e sem a imposição de separações quer entre as duas temporalidades, quer

entre o "concreto" e a fantasia. É um trabalho de abstração notável, procurando a identificação de um povo por via do poético, seguindo a já citada máxima de Novalis. E como em Oliveira, há por via da configuração dos elementos ancestrais a projeção de uma realidade "(…) que já não existe, que nunca existiu, *impossível de existir* (…)" (Coelho, 1983, p. 72).

Sobre a construção do imaginário medieval português por via das histórias e lendas do romanceiro nacional, outro realizador contemporâneo ao período com um trabalho significativo é João César Monteiro. Após o 25 de abril, e um trajeto cinematográfico inicial "(…) deliberadamente [marginal] (…)", Monteiro "(…) opera [uma] viragem (…)" (Coelho, 1983, p. 80) na sua obra, explorando numa série de cinco filmes o imaginário dos contos populares portugueses e das tradições da oralidade. Conjunto assumidamente heterogéneo na forma, contexto de produção e inclusive duração, o autor tanto oscila num registo de *docuficção* ao estilo de Reis e Cordeiro, como de ficção afirmadamente narrativa (mesmo que operada em moldes experimentais). Aquela que inicia o conjunto é a longa metragem *Veredas* (1978), com produção principiada em "(…) 1975, pouco tempo depois da revolução de Abril (…)" (Teixeira, 2021, p. 8), sendo também a de traços mais próximos ao já referido movimento antropológico.

Figura 4 – Fotograma de *Veredas* (1978), João César Monteiro.

Estruturalmente composta de segmentos documentais entrecortados com instâncias narrativas, a operação de Monteiro não é tão delicada como a de Reis e Cordeiro na diluição das fronteiras dos registos e temporalidades; contudo, o autor não se abnega da

exposição da mesma ideia discursiva, de definição de uma identidade cultural por via de uma deslocação no tempo, mediada pelas tradições e resquícios ancestrais resistentes num território e num povo. Argumenta-se, contudo, que ao contrário de Reis e Cordeiro, e mesmo operando num espírito militante, a "viagem" temporal de Monteiro desliga *Veredas* do contexto social imediato, atribuindo à obra a residência numa certa intemporalidade constante. Apesar do salto entre o mito e o real, o passado e o presente, *Trás-os-Montes* tem uma mensagem muito clara sobre a região e sobre o problema da "(…) dinâmica migratória que há várias décadas se [fazia] sentir (…)" (Neves, 2020, p. 360). *Veredas* parece mais preocupado no estudo e materialização de um imaginário popular, tendo no meio o próprio fim. Há uma consciência da necessidade de conservação de uma cultura em desaparecimento, e da importância da operação cinematográfica para tal, mas a militância do autor é estritamente cultural e não social, como a de Reis e Cordeiro.

> "(…) este cinema aparece envolvido numa sintomática operação ideológica (…). Vocacionada para descobrir uma espécie de *essência do povo português*, concebida numa apertada rede de lendas, mitos e símbolos (…), esta estética de João César Monteiro colhe as vantagens de celebrar o povo em termos estético-míticos e conseguir ser progressista escamoteando inteiramente qualquer abordagem *em termos políticos* da realidade (…). Estamos assim perante um produto deliberadamente idealista, voltado para o inconsciente colectivo (…) e para a intemporalidade (…)" (Coelho, 1983, pp. 81-82).

Figura 5 – Fotograma de *Veredas* (1978), João César Monteiro.

Figura 6 – Fotograma de *Veredas* (1978), João César Monteiro.

O fabulário medieval encontra o seu espaço em *Veredas* pelo conto de Branca-Flor, e é também nas breves narrativas da oralidade que os filmes seguintes do referido conjunto se debruçam. *Os Dois Soldados* (1978), *O Amor das Três Romãs* (1979) e *A Mãe: O Rico e o Pobre* (1979), três curtas metragens produzidas para televisão, antecedem *Silvestre* (1982), longa metragem em que o medieval assume verdadeiro destaque e enfoque. Monteiro "(…) recorre a duas narrativas do *Romanceiro* («Donzela que vai à guerra» e «A mão do finado») e tenta articulá-las num único percurso narrativo (…)" (Coelho, 1983, p. 141), agora num registo formal estritamente de ficção, já distante do movimento antropológico em que o realizador principiou esta série de filmes. Apesar de mais convencional que as produções antecedentes no que à diegese diz respeito, esta é ainda uma obra com um pendor altamente idealista e militante, e a sua proposta formal também ela muito experimental, com "(…) sequências filmadas em cena de tipo teatral, com sequências concebidas para o recurso à projecção frontal e com outras realizadas em cenários reais (…)" (Coelho, 1983, p. 142). Centrado na história do fictício Silvestre, ou Sílvia, o filme "[joga] sem hesitações no campo de um inconsciente colectivo (…), simulando ir às raízes submersas da memória portuguesa (…)" (Coelho, 1983, pp. 140-141). Tudo a que *Silvestre* reporta não existe, nem nunca existiu, mas alimentado pelos signos de uma cultura resistente no imaginário coletivo, Monteiro engendra uma história que passa com credibilidade por mito do fabulário medieval português.

Iria até mais longe, argumentando que há uma intenção adicional do autor, demonstrada por vários dos elementos que emprega na sua construção cinematográfica. O uso de cenários falsos em estúdio, as falas e os personagens que são puras "(…)

simplificações arquetípicas (…)" (Coelho, 1983, p. 141), a representação dos atores ("[…] *uma representação de uma representação* […]"; Coelho, 1983, p. 141) … Monteiro denuncia pelos seus meios o próprio artifício cinematográfico e tudo o que lhe é estrutural (algo que o autor fará repetidamente ao longo da sua carreira), e ao fazê-lo,

Figura 7 – Fotograma de *Silvestre* (1982), João César Monteiro.

denuncia a natureza do mito, da fábula, da tradição oral, e por conseguinte, da essência da cultura nacional. O realizador reage a esta procura, a esta tendência de definição por via do cinema da cultura de um país no pós-revolução - na qual o próprio se inseriu -, argumentando efetivamente que tudo não passa de uma farsa. Aponta o dedo à projeção idealizante de uma cultura em mais de duas décadas de cinema nacional, mostrando que tudo a que este reporta não são senão construções culturais e sociais, alimentadas por resquícios concretos de um passado resistente no território e tradições, mas esvaziado de uma total legitimidade histórica e factual.

Figura 8 – Fotograma de *Silvestre* (1982), João César Monteiro.

Como visto, o momento da transição democrática em Portugal, considerando-o desde a década de 60 até ao início dos anos 80, foi o mais prolífero no que à representação do medieval no cinema português diz respeito. Tal se deve à exploração do período no meio anexa a uma feitura e produção cinematográficas de maior militância, em torno de discussões sobre política e identidade culturais. Deste registo de cinema, pode-se tirar várias lições sobre a metodologia dos autores que sobre ele se debruçaram, das quais desde já destaco uma certa ideia de *falseamento* - muitas vezes motivados pela procura de uma realidade concreta, os cineastas alinham numa romantização da mesma, e num alinhamento dos elementos concretos em função de visões idealizantes da cultura ancestral resistente no país -, a exploração das tradições, mitos da oralidade e signos resistentes do *medievo* no território e comunidades, a exploração do espaço através do tempo e, por último, a denúncia da artificialidade dos processos cinematográficos e da própria essência da cultura nacional. Foram estas mesmas ideias que procurei importar para o meu processo criativo, passando a explicar a sua influência no subcapítulo seguinte.

2.2. Metodologia e as lições do *filme medieval* português

Numa primeira fase de conceptualização do projeto, várias foram as preocupações e questões a surgir no meu processo criativo, sobretudo no que dizia respeito à forma de explorar o registo medieval. Procurava uma abordagem mais próxima do filme de época clássico, ou uma nova interpretação do registo em confronto com elementos contemporâneos? Que língua deveriam falar os personagens? O que vestiriam? Deveria trabalhar com atores profissionais ou não atores? Em que tipo de ambientes rodaria o filme? Considerando as atrás enumeradas lições do *filme medieval* português, parti para a clarificação das minhas intenções e resolução das várias dúvidas levantadas.

Possuía à partida várias certezas, assumindo de imediato o desejo de trabalhar uma ficção, e o discurso ambiental que o filme teria. À semelhança das minhas referências, trabalharia na manipulação dos signos da tradição folclórica, desta feita na sua transposição para uma discussão contemporânea, que diz respeito à interação destrutiva do Homem com a Natureza.

Em conversas com a artista tutora Ana Vaz nesta fase, considerei questões como a língua falada e a definição de uma temporalidade à narrativa. Ponderei inicialmente trabalhar sobre o galego-português falado em finais do século XV, numa tentativa de comentário à construção artificial de fronteiras entre povos e semânticas num território unido, e até à natureza bélica nas interações do Poder ao longo da história da nossa Península. Considerei inclusive trabalhar sobre um ano específico, para melhor definição da perspetiva dos personagens, tendo escolhido para isso o ano de 1498, considerado nacionalmente o momento transitório da Idade Média para o Renascimento, com o peso de comportar um gradual afastamento das mentalidades de um teocentrismo para um antropocentrismo. Tecia-se um comentário sobre a soberba dos indivíduos do Poder, voltados para um crescente individualismo e desligamento do Mundo.

Mas eventualmente, perceberia que esse não era o caminho que eu desejava percorrer, e que essa especificidade e identificação concreta dos elementos narrativos não servia os meus desígnios criativos. Talvez numa metodologia mais próxima ao já visto *Silvestre* (1982) de João César Monteiro, debruçar-me-ia sobre as tradições populares e da oralidade, mas sem obediência à fidelidade da sua forma. Encontraria nestes elementos a matéria, o barro que moldaria no meu processo de *falseamento* e redução. Os signos passariam a arquétipos de um inconsciente cultural coletivo. À partida, aparenta tratar-se

de uma proposta de limitação, mas creio que esta seria a forma de revestir a narrativa, este "conto" fabricado, da intemporalidade e universalidade própria do mito. Não reportando a nenhum episódio factual ou concreto, facilmente poderia ter origem num, sendo essa uma característica que eu valorizava.

Em relação ao tipo de ambientes em que rodaria o filme, desde cedo senti o desejo de gravar em locais reais, em particular as ruínas do Castelo de Numão, em Vila Nova de Foz Côa. A motivação pela escolha deste local em concreto partiu de fatores afetivos e familiares, por vários familiares residirem na sua imediação, e se tratar de um local que sempre associei ao imaginário sobre o qual agora me debruçava. Contudo, rapidamente percebi que o local, pelas suas características, não poderia comportar todas as rodagens, sendo necessária a identificação de um local adicional na sua proximidade.[1]

Considerando os ambientes reais em que gravaria o filme, a direção de arte e guarda-roupa teriam que funcionar em complemento destes. Procurei por isso contribuíssem para uma estética minimalista, em conjugação com as ruínas em que decorreriam as cenas, pontuando-as apenas com o necessário para o estabelecimento da ideia de medievo à ação e à narrativa. Muitos elementos de arte teriam também a utilidade anexa de apoio à iluminação, como candelabros ou lanternas para velas. Os figurinos seriam uma aproximação liberal ao medieval tardio, de proveniência original sobretudo voltada para o aluguer a companhias de teatro, e não necessariamente para cinema.

Por último, considerando o texto e a sua encenação, debati-me sobre que tipo de elenco seria o mais acertado para a sua execução. Equacionei trabalhar com não atores, juntando tanto amigos como populares da região onde filmaria. Contudo, pela complexidade crescente do texto na sua fase de escrita, que irei expor no seguinte subcapítulo, optei por trabalhar com atores profissionais - alguns dos quais com quem já havia colaborado no passado - e com alguns amigos, tendo-me proposto também a desempenhar um dos personagens, pela sua natureza pessoal.

[1] Nesta fase do projeto, não procurava trabalhar em cenários falsos ou em estúdio, desejando gravar o projeto estritamente em localizações reais. Contudo, por constrangimentos de produção, ver-me-ia forçado a fazer um compromisso criativo, tendo gravado algumas cenas em estúdio. Tal é exposto no subcapítulo 3.5.2.

2.3. Natureza como fonte primordial: a mensagem ambiental no filme e na escrita do argumento

"A Natureza é um templo cujos vivos pilares
Deixam, por vezes, sair palavras confusas (…)"
(Baudelaire, em Preto, 2019, p. 36).

Nos meses de pensamento e conceptualização deste projeto, diferentes referências e leituras inundaram a minha pesquisa. Por entre uma disparidade de autores e pensamentos, e na reflexão pessoal sobre o fundo ambiental deste projeto, encontraria uma curiosa conexão entre duas figuras improváveis. De realidades completamente distintas, e separadas por vários séculos, ambas refletiram com o seu trabalho e pensamento sobre o Criacionismo, naturalmente sob perspetivas diferentes aplicadas ao respetivo ramo de estudos. Refiro-me à Santa Hildegarda de Bingen, monja e teóloga dos séculos XI e XII, e Eugène Green, realizador franco-americano de cinema.

O pensamento da Santa Hildegarda diferencia-se da restante teologia medieval, desde já pela invulgar proveniência do mesmo - enquanto mulher na estrutura da Igreja na Idade Média, Hildegarda era já reverenciada em vida, tendo trocado correspondência com Papas, chefes de Estado, imperadores e outras figuras de relevo (Marder, 2021, pp. viii-ix) -, como também pela sua surpreendente perspetiva ambiental e natural sobre os Dogmas do catolicismo. Cativou-me particularmente o seu conceito de *viriditas*, semanticamente idêntico a "verdor", "frescura", ou "verdura" em português, mas numa perspetiva ontológica significante de algo mais. Com ressonâncias metafísicas no seu trabalho, este parece indicar aquilo que conecta o plano da razão e o plano do concreto, o espírito e a matéria, o domínio do Criador e o daquele que foi criado, mas numa perspetiva natural e vegetal, que se debruça sobre o mistério das plantas e da natureza, à semelhança de Goethe, seis séculos depois com a sua "A Metamorfose das Plantas" (Marder, 2021, p. ix).

Com a sua linguagem, Hildegarda embeleza a história da criação do Mundo como contada no livro do Génesis, adornando-a de uma linguagem poética, e deslocando-a para um universo inteiramente povoado pela Natureza enquanto expressão de um devir Superior.

> "In the beginning, all creation was verdant, / in the middle, flowers blossomed; / later, *viriditas* came down (…)" (Hildegarda, em Marder, 2021, p. 12; tradução de Marder).

De forma curiosa, a sua narrativa diverge da versão mais costumária e tradicionalista do Catolicismo, ao indicar que "no início tudo era verdejante", uma vez que a versão bíblica considera que no momento anterior à emergência das plantas, o Mundo era estéril e desprovido de vida (Marder, 2021, p. 12). Posteriormente, encerra esta visão em três partes com a "descida" de *viriditas*. Há uma confiança divina na humanidade com a partilha e receção dessa "frescura", uma metáfora para o Espírito Santo e para a partilha desse conhecimento ["(…) the workings of vitality in a human result in wisdom (*sapientia*) (…)" (Marder, 2021, p. 35)]. Michael Marder analisa a conceção "natural-espiritual" da Criação de Hildegarda, extraindo as seguintes conclusões:

> "The virginal verge, from which existence commences in the absence of an absolute principle (the one and only true genesis), is verdant. (…) Flowers are (…) the mediators and a midpoint on a downward slope ending with *ariditas* (…) With the flowers foreshadowing fruits, the Fall and the fall [-] the human betrayal of *viriditas* (…)" (Marder, 2021, p. 12).

Hildegarda considera uma "quebra", um "outono" na analogia entre a criação e as estações do ano, em função de uma traição do Homem para com o conhecimento que lhe foi partilhado. As flores e os eventuais frutos servem-lhe de prenúncio, no trajeto descendente que culmina em *ariditas*, a desertificação da terra que ameaça a sua frescura. Contudo, como nas estações que servem à parábola, há uma ideia de ciclo na visão de Hildegarda, com uma eventual primavera que tudo renovará:

> "The beginning recommences, time and again, anarchically, from the vegetal verge that, finite yet resilient, pushes against a spreading dryness. (…) Spring is pregnant with the future, (…) the promise of a new beginning. It announces the resurrection of nature and the replenishment of *viriditas*." (Marder, 2021, p. 13-14).

Por sua vez, Eugène Green ao teorizar sobre o cinema e "(…) [repensar] a genealogia do cinematógrafo no prisma da metafísica (…)" (Preto, 2019, p. 18), aproxima o cinema do "verbo", refletindo sobre o papel da palavra na perspetiva bíblica da criação do Mundo. Citando António Preto, no seu ensaio "A imagem da palavra" (2019), que principia o livro com o mesmo nome:

> "(…) o cinema é para Green "a palavra feita imagem". Dotada de um valor evocativo, senão mesmo criacionista e transfigurador, a palavra é entendida pelo cineasta no quadro da tradição cristã do verbo: ao mesmo tempo que instaura o mundo, a palavra compele à visão do mundo como floresta de signos e à perceção do filme como revelador dos sinais que se escondem sob a superfície de todas as coisas." (Preto, 2019, p. 37).

À semelhança de Hildegarda, Green alega também uma quebra no elo de ligação entre o Homem e o domínio do seu Criador, verificado na perda de um conhecimento que nos fora atribuído por ordem divina, a perda de uma *sapienza* transcendental que nos fora confiada. Contudo, o pensamento destas duas figuras diferencia-se na análise desta perda, sendo o trabalho da teóloga medieval mais limitado nesse sentido, tanto pelo foco e objetivo da sua escrita, como também pelo seu momento, em que o pensamento ocidental era marcadamente definido pela teologia e pelo peso social do Catolicismo.

Para a teóloga medieval, como vimos, o que propicia o estado de *ariditas* é, em termos algo latos, uma perda ou descrença na fé pelos homens, não se referindo a um momento social ou histórico em concreto, mas exclusivamente ao domínio da introspecção dos sujeitos. Green, naturalmente privilegiado pelo conhecimento do curso da história, debruça-se sobre o impacto e proliferação do racionalismo nas Idades Moderna e Contemporânea, e pelo seu impacto na linguagem e proliferação da palavra, com um eventual impacto na fé:

> "(…) Green insiste no facto de que toda a literatura ocidental estava, antes do século XVIII, destinada à oralidade (…). O triunfo do racionalismo terá (…) conduzido a uma univocidade funcional da linguagem, à total transparência dos vocábulos convertidos em meros instrumentos de notação e, portanto, à "morte da palavra", entendida outrora como lugar de encontro entre o humano e o sagrado." (Preto, 2019, pp. 37-38).

Green passará depois ao estudo da génese do cinema enquanto resposta a esta "crise da linguagem", argumentando que "(…) [a] redenção da palavra passaria (…) pela visualidade (…)" (Preto, 2019, p. 37), devolvendo ao homem contemporâneo um espaço de encontro com o "*verbo*" e, por sua vez, com o transcendental de que se havia alheado. Por isso mesmo, o realizador importa esta conceção para a sua linguagem cinematográfica, dando um destaque à linguagem oral - e fundamentalmente à palavra enunciada – na interpretação dos seus atores, capturando-a num estilo visual minimal,

que remove tudo o que é supérfluo e acessório à imagem em movimento, e permite atribuir novamente ao "*verbo*" uma materialidade e peso que ele havia perdido.

A próprio registo que Green força no seu elenco tem como objetivo a "(...) anulação dos efeitos retóricos (...)" e supérfluos da interpretação, pedindo aos seus atores "(...) para «falarem como se estivessem a falar para si próprios» (...) de uma forma ligeiramente desfasada relativamente à forma de todos os dias (...)" (Preto, 2019, p. 44).

Na perspetiva transcendentalista da oralidade de Green, encontro verosimilhanças e pontes que o ligam ao pensamento teológico de Hildegarda, sobretudo no que se refere à busca e partilha de um conhecimento divino e no meio para o alcançar. Na "descida" de *viriditas* da monja, o "*verbo*" do cineasta será talvez a chave para alcançar a *sapienza* transcendental agora tão distante dos Homens, mas que anteriormente nos fora confiada. Será a "palavra" assim um elemento de ligação entre o domínio do Criador e o do Homem, entre o plano da razão e o do concreto? Será a oralidade uma outra face "verdejante" do apregoado *viriditas*?

Tendo em conta as considerações anteriores, e baseando-me sobretudo no registo cinematográfico de Eugène Green, partiria para a escrita de um argumento[2] maioritariamente baseado na expressão oral que, mesmo incluindo segmentos baseados numa visualidade sensível e numa gramática visual não dialogal, via o seu curso narrativo avançar sobretudo por via do discurso dos personagens.

E enquanto que o pensamento de Green se faria notar no filme no seu registo formal, a conceção teológica-natural de Santa Hildegarda teria as suas implicações no próprio conteúdo do argumento, e na estruturação da narrativa. Da ideia de retorno de *viriditas* enquanto regeneração cíclica, movida por uma "Natureza" invisível, basear-me-ia para construir a trama do ressuscitar de um rei, desprovido da sua humanidade anterior e tomado por uma força intangível e natural, e que com ele traria o fim de uma dinastia de poder monárquico e a instauração de uma nova ordem.

Considerando o momento principiante do filme como demonstrativo do estado de *ariditas* proposto por Hildegarda, jogaria com a analogia da própria, das estações do ano como ciclos absolutos e constantes de regeneração, no diálogo do filme. Serve de exemplo a primeira linha de diálogo do argumento, indicativa disso mesmo, tal como da postura do seu orador, um bispo que deseja que a presente ordem se sustenha por mais tempo, e

[2] 6. Apêndices: 6.13. Argumento.

receia qualquer mudança que se avizinhe: "A beleza da rosa campestre que não morra, e a paz com ela. O Inverno poderá ser agora o nosso único arauto de uma nova Primavera."

Com "as flores a antecipar os frutos, o Outono (Fall) e a queda (fall)" (Marder, 2021, p. 12, Tradução), ao desejar a imortalidade da rosa, o personagem roga para que a progressão cíclica das estações do ano não prossiga o seu rumo natural, apesar de consciente da sua inevitabilidade. Contudo, este não tem consciência da iminência da regeneração e do regresso da "verdura", considerando que ainda poderá enfrentar todo um "Inverno" antes destas transformações drásticas (e, pela sua idade avançada, contará inclusive não ter que se confrontar com as mesmas em vida).

Todo o argumento vive da referência constante a esta conceção teológica-natural, mesmo que de forma indireta, como por exemplo, em momentos abstratos guiados por uma força invisível, correspondente à descida de *viriditas* (por exemplo, a cena 3), ou noutros em que se debate a natureza da mortalidade humana, e a forma como a força motriz do meio ambiente se alimenta desta na sua regeneração ("Por se engordar, engorda o Homem todas as criaturas, inconsciente que de seu peso, banquetearão as larvas"). São apenas alguns exemplos da forma como o pensamento desta figura histórica se fez notar no meu processo criativo, em algumas instâncias de modo consciente, e certamente noutras fruto de uma intuição imediata e subconsciente.

3. Processo artístico

3.1. Diário de rodagem

A aplicação de uma perspetiva abstrata, de ideias e *imagens fetiche*, a uma realidade prática e concreta, não é um processo fácil. O choque quase violento do desejado e do conseguido pode ser o que define a feitura de uma obra cinematográfica, dependendo do que deste confronto se retirar, ou nele se encontrar. É uma chance de aprendizagem, e acredito que tive a sorte de assim o assumir desde cedo na produção do meu projeto final.

A capacidade de na dificuldade encontrar um caminho, sem por isso rejeitar o erro, mas antes procurar nele uma alternativa, de modo a enformar o produto concreto de um trabalho sensível à realidade empírica e experimental que o rodeia, ofereceu-me conhecimentos de produção e realização de valor inestimável, e que em muito me fazem prezar todo este processo, por mais tumultuoso que se tenha demonstrado.

Numas rodagens que à partida já exigiam uma grande entrega e compromisso, pelo desafio de à tarefa de realizador, me propor também a produzir e a dar corpo a uma das personagens do filme, vimo-nos forçados a três momentos distintos de trabalho, dispersos ao longo de 4 meses. A dilatação deste processo no tempo, apesar de proveitosa no que à capacidade de reflexão sobre o material desenvolvido diz respeito, intensificaria em mim as suas implicações emocionais, exigindo um enorme esforço e uma devoção ainda maior para não se aceitar a inabilidade de conclusão do projeto, e a desistência do mesmo.

Tal não foi o caso, pelo que passo a expor diferentes momentos de produção do projeto, começando pela primeira janela de rodagens. Esta teve lugar em abril de 2022 em vários pontos de Trás-os-montes, após um ano letivo de conceptualização do projeto, e seis meses de pré-produção e preparação.

3.1.1. Primeiro momento - *Trás-os-montes*

A maioria dos obstáculos desta fase das rodagens resultaram de um apego emocional e à sensação estética de um local que à partida impunha bastantes dificuldades logísticas, que apesar de consideradas na *repérage* inicial, pareciam aceitáveis num compromisso com as intenções criativas do projeto. Naturalmente, não foi só da decisão

do local que originaram os problemas enfrentados neste momento, mas é inevitável a assunção de que uma outra escolha teria facilitado o processo de rodagem.

A primeira adversidade surgiria dias antes de partirmos para gravações. Já com lista de planos fechada, assim como o mapa de rodagem, um dos atores testaria positivo à doença *Covid-19*. Por imposição pessoal, nunca pretendi atribuir o seu papel a um outro ator, o que forçou à equipa a tomada de uma decisão: adiar o bloco de rodagens na sua totalidade, ou apenas uma parte, gravando-se naquele momento as cenas possíveis, com os atores disponíveis. Optaríamos pela segunda opção, reduzindo consideravelmente o número de cenas a gravar e, por conseguinte, o número de dias de trabalho concreto.

10 de abril (domingo)

Ao fim da tarde, o conjunto da equipa e dos atores seguiu para Trás-os-montes em caravana. Três viaturas, doze pessoas e o conjunto do material, elementos de arte e figurinos. Nesta loucura "*fitzcarraldiana*", tínhamos como destino Carrazeda de Ansiães, onde estabeleceríamos a nossa base nas casas de familiares de dois elementos da equipa.

Planeávamos chegar antes do jantar, dando a oportunidade à equipa de se assentar com tranquilidade, e possibilitando um primeiro momento de partilha e cumplicidade entre todos à mesa, garantindo tempo para o necessário repouso, antes do início efetivo dos trabalhos na manhã seguinte.

Porém, viríamos a enfrentar uma nova adversidade. Com pouco mais de meio percurso percorrido, um dos veículos da produção avariaria. Prontamente a questão foi resolvida, recorrendo-se aos mecanismos do seguro e ao táxi de apoio enviado, e ainda à repetição da rota por uma das restantes viaturas da produção, para assegurar o transporte de toda a equipa e do material em segurança para Carrazeda de Ansiães.

Apesar do pragmatismo na resolução deste novo obstáculo, e de termos conseguido minimizar as suas implicações, admito que a acumulação de imprevistos começou a traduzir-se em algum desgaste emocional. Ao receio natural que a ambição de um projeto como este comporta, e à exigência que se antevia para os dias de trabalho seguintes, acrescia agora algum temor, a ideia de que este difícil início pressagiava adversidades maiores no nosso caminho… A responsabilidade de encabeçar o projeto forçar-me-ia a uma certa contenção perante os meus colegas, um sentimento de dever por

assegurar a resiliência da equipa. Receava que se notassem no meu cansaço, que esta energia se poderia estender ao grupo.

Cabia agora ao departamento de produção a tarefa de reajustar o mapa de rodagens do dia seguinte em função do atraso que se verificou na nossa chegada, e o encontro de alternativas para suprir a falta de viaturas.

11 de abril (segunda-feira)

Começaríamos o dia mais tarde do que originalmente previsto, garantindo a todos tempo de repouso após o atraso verificado de véspera. De manhã, entre constantes chamadas, a equipa de produção combinava o encontro com uns locais que iriam ceder um gerador para as rodagens desse dia, procurando em simultâneo assegurar uma alternativa para o automóvel avariado. Enquanto isso, as equipas de imagem e som testavam o material e preparavam o seu transporte para o *set*, e eu, na função de realizador, aproveitava para discutir e ensaiar as cenas a gravar com os atores.

Depois do almoço, equipa e material foram levados para o Castelo de Ansiães. Na preparação da iluminação e da arte no espaço, recebemos a boa notícia da cedência de uma viatura comercial para transporte do nosso material, e que uma amiga da equipa se havia oferecido para a trazer desde o Porto, regressando de seguida à cidade de comboio. Pela primeira vez, tudo parecia fluir da forma desejada. Os problemas da véspera pareciam ultrapassados e os ânimos eram altos.

As primeiras imagens a gravar tratavam-se de *tableaux* dos atores isolados, sem quaisquer diálogos ou movimentos excessivos, mas que, pela sua natureza formal, exigiam um enorme cuidado composicional e de luz. No espaço em que gravaríamos - Igreja de São Salvador de Ansiães, uma igreja românica do séc. XIII com fontes de luz limitadas -, não dispondo de quaisquer pontos de eletricidade, ver-nos-íamos forçados a alimentar os nossos focos de iluminação artificial por via de um gerador. Tendo este sido emprestado por pessoas locais, não tivemos a oportunidade de o testar previamente, encontrando apenas segurança na palavra dos seus proprietários. Tal propiciaria apreensão nossa quando a máquina se revelou difícil de iniciar, impossibilitando a alimentação de toda a iluminação, já configurada. Com os atores caracterizados e a aguardar indicações, voltaríamos a ver-nos forçados a interromper a nossa atividade.

Rapidamente, o departamento de produção conseguiu que uma oficina móvel fosse ao nosso encontro, tendo-se mostrado disponível para o arranjo do gerador no imediato e de forma gratuita. Não obstante, e pela previsível demora no conserto do equipamento, a equipa de imagem decidiria por se avançar com a gravação das primeiras cenas, evitando o desaproveitamento do tempo ainda disponível. Usaríamos apenas os meios disponíveis, sendo estes focos de iluminação alimentados por bateria. Gravar-se-ia a cena, mas já no local ficaria com a sensação de que estas imagens, pelas suas limitações técnicas, dificilmente encontrariam espaço no produto final, podendo talvez ser aprimoradas na pós-produção.

À medida que o tempo passava, ainda sem gerador, aumentavam os receios sobre o eminente arrefecimento e perda de luz natural, o que em muito dificultaria o nosso trabalho. Felizmente, os técnicos da oficina seriam bem sucedidos, mas pelo momento tardio, não conseguimos atempadamente aquecer o *set*. Para conforto dos atores, procurámos aquecê-los com o recurso a mantas e casacos enquanto não gravávamos, mas com o gradual entardecer e o maior agravamento da temperatura, tal tornava-se cada vez mais difícil. Seria também por esta altura que chegaria até nós a viatura de substituição.

Interrompemos os trabalhos durante a hora de jantar, permitindo aos atores o regresso a casa, para se alimentarem e aquecerem com uma refeição quente. A restante equipa permaneceria em *set* a preparar a cena seguinte, fazendo a sua refeição no local enquanto se montava a iluminação e se faziam testes de câmara.

Com o regresso dos atores, começaríamos a gravar a última cena do dia. Apesar de uma geografia de cena pouco complexa, esta comportava bastantes diálogos, implicando um grande compromisso temporal com cada novo *take*. A nossa atividade iria atrasar-se além da 1h30 da manhã - hora prevista para término do dia - pela necessidade de repetição da ação, decorrente de alguma dificuldade do ator mais velho com o texto. Com o cansaço, vi diminuídas as minhas capacidades de direção *in loco*, assim como a capacidade performativa do elenco. Independentemente disso, capturaríamos o material necessário, terminando as gravações pelas 3h00, a arrumação do material pelas 3h30, e o trajeto até à nossa base pelas 4h00 da manhã.

Em reflexão ao fim dos trabalhos, senti que, apesar das várias adversidades logísticas, havíamos conseguido corresponder com os nossos objetivos. Mesmo com algumas dúvidas em relação à qualidade técnica das cenas da tarde, e do *acting* nas cenas da noite, por termos conseguido capturar todos os planos propostos para o dia, senti uma

pequena vitória. Contudo, agora sei que tal não passaria senão de um momento de autocomiseração, numa tentativa de suprir da memória todo o *stress* e dificuldades enfrentadas nas horas anteriores. Não obstante, ainda só tínhamos começado os trabalhos, e em breve se iniciaria um novo dia.

12 de abril (terça-feira)

Pelo adiamento de cenas pela indisponibilidade de um dos atores por motivos de saúde, como atrás referido, ficaríamos com um intervalo grande entre as gravações do primeiro e segundo dias. Tendo isso em consideração, na reestruturação do mapa de rodagem comprometemo-nos a um período de trabalho mais prolongado na noite deste dia, anulando-se a necessidade de repetir o trajeto de Carrazeda de Ansiães até Vila Nova de Foz Côa mais que uma vez. Trabalharíamos pela noite dentro, apontando a preparação das cenas para o final da tarde, e concluindo os trabalhos de manhã, com o nascer do Sol.

Na noite anterior, pela hora tardia a que saímos do Castelo de Ansiães, decidimos deixar a maioria do material no local, devidamente acondicionado e trancado num espaço restrito. Teríamos, portanto, que ainda regressar ao local, e concluir a retirada do material, antes de seguir viagem para Foz Côa. Enquanto o fazíamos, alguns elementos da equipa transportariam uma atriz de regresso ao Porto.

Neste dia, reuníamos condições especiais de trabalho, em parte pelo apoio garantido pela Câmara Municipal de Foz Côa. Na cidade, aguardava-nos uma carrinha de transporte cedida pelo município, que nos transportaria para um restaurante, para um jantar oferecido pela Câmara, e posteriormente até ao Castelo de Numão, onde trabalharíamos durante a noite. Em acompanhamento a esta carrinha, seguiria também a viatura comercial que chegara no dia anterior, com todo o nosso material.

Atrasar-nos-íamos na chegada a Foz Côa, pela demora na retirada do material do Castelo de Ansiães, o que comportaria também um pequeno atraso no jantar, e na chegada ao Castelo de Numão. Apesar de não ter sido um atraso excessivo, foi suficiente para iniciarmos os trabalhos já depois do pôr-do-Sol, o que dificultou a entrada do material e dos elementos da equipa que ainda não conheciam o local, pela ausência de luz.

Por recomendação das equipas de arte e imagem, alteraríamos um dos pontos do complexo amuralhado do Castelo de Numão, escolhido para uma das cenas na *repérage* inicial, por outro. Tal deveu-se à dimensão reduzida do espaço, algo que o material

fotográfico do espaço não transmitiu corretamente à equipa que não visitou o espaço. Rapidamente encontraríamos uma alternativa dentro do complexo, e começaríamos a preparar a primeira cena da noite.

Ao contrário da noite anterior, trabalhávamos ao ar livre, sendo o frio uma constante e inevitável. Apesar de agasalhados, por vezes tivemos de nos bater com situações de maior desconforto, sobretudo no que diz respeito ao elenco, que forçosamente teve que trabalhar caracterizado e em guarda-roupa quando em cena. Este momento marcaria também a primeira vez em que sairia de trás da câmara, para assumir o papel de ator.

A simultaneidade das tarefas de direção e de representação é, na verdade, inconcretizável no que diz respeito à completude de ambas as funções em cada momento. Por muito que se tente, num determinado momento ou se realiza, ou se é intérprete. E foi necessariamente essa a aprendizagem adquirida quando assumi o papel de ator pela primeira vez nestas rodagens. Conhecia bem o texto e as necessidades da cena para o meu personagem, não partindo esta dificuldade da tarefa em si individualmente. Mas a partir do momento em que me vi do outro lado da câmara, vi incapacitada toda e qualquer capacidade de direção tanto sobre o restante elenco, sobre a equipa, ou sobre qualquer outro ajuste necessário na produção imagética. Após cada *take*, era indispensável um momento de revisão, de modo a poder regressar à cadeira de realizador, e dar as direções necessárias *a posteriori*.

Percebi também de forma algo rápida o erro de tentar considerar ambas as funções em simultâneo, sobretudo pelo impacto notório no *acting*, que involuntariamente se torna mais programático e desprovido de interpretação. Identifiquei a necessidade de inclusão na equipa, num momento futuro, de alguém que me pudesse apoiar na tarefa de realização perante a minha indisponibilidade. Apesar de já dispor à altura de uma assistente de realização na equipa, não estávamos verdadeiramente coordenados em relação às necessidades de direção perante os atores, mas mais no que à coordenação da imagem dizia respeito (isto sem de algum modo colocar o trabalho desta em descrédito. Tal deveu-se ao perfil procurado na pré-produção para essa função, privilegiando-se demais necessidades que não as de interação com o elenco).

Retomando, preparámos a iluminação e a composição da cena relativamente rápido, assim como a caracterização de todos os atores. Prontos a gravar, não contávamos por nada encontrar mais adversidades - mas como se viu nos dias anteriores, estas podem

sempre surgir, e pelos motivos mais inesperados. Mesmo antes de gravar, identificámos um consumo anormal de combustível pelo gerador - que tinha sido consertado na véspera -, muito mais intenso que no dia anterior. Pela inexistência, à hora a que trabalhávamos, de estações de serviço na nossa proximidade, receávamos não conseguir captar todas as cenas planeadas com recurso a iluminação artificial antes de ficarmos sem gasolina. Este receio confirmar-se-ia pouco depois, ao sermos surpreendidos pela dificuldade do ator mais velho com o texto, mesmo com ensaios e discussões prévias sobre a cena. A cada novo *take*, víamos reduzir-se o nosso tempo útil de iluminação restante.

Nem todas as cenas a gravar requeriam iluminação elétrica, tendo as seguintes sido pensadas com recurso a fontes práticas de iluminação (como, por exemplo, velas) ou inclusive à iluminação natural do espaço, aproveitando-se o gradual renascer do Sol e as suas fases. Só a primeira cena da noite necessitava realmente de focos de iluminação artificial, pelo que o eventual consumo de todo o combustível não representava a interrupção total dos nossos trabalhos. Desta cena, decupada em dois momentos, acabaríamos por apenas gravar o primeiro plano - e todas as suas repetições -, com o seu último *take* a colocar um ponto final no uso do gerador nessa noite.

Continuaríamos o nosso trabalho com as restantes cenas, aproveitando o tempo não empregue na primeira cena para gravar planos adicionais de *B-roll*. Entretanto receberíamos um ator que ainda não se tinha juntado a nós, que se propôs a vir desde o Porto por meios autónomos, passando diretamente para a caracterização e para a gravação das suas cenas. As últimas cenas do dia não continham diálogos, passando sobretudo por quadros com ações muito contidas, na integração dos atores no meio envolvente, das ruínas medievais de Numão.

Pelas nove da manhã, concluíamos o dia, e por conseguinte, todo este bloco de rodagens realizado em Trás-os-montes. Novamente recebidos pela carrinha da Câmara Municipal, voltámos ao restaurante da véspera, para tomar o pequeno-almoço, e fazer uma pequena surpresa à nossa figurinista, que celebrava o seu 30º aniversário. Após a refeição regressaríamos a Carrazeda de Ansiães, e finalmente dormiríamos.

Após um arranque difícil no primeiro dia de trabalho, não encontraríamos facilidade neste dia seguinte, também ele muito intenso, como exposto. Mesmo não se tendo verificado nenhum percalço tão evidente como na véspera, a repetição dos problemas do gerador e a acumulação de atrasos deixaria uma equipa já sobrecarregada (pela exigência da proposta) bastante fatigada e com um sentimento generalizado de

alguma frustração. Não obstante, havíamos cumprido com o que nos propuséramos inicialmente, e qualquer reflexão sobre o material conseguido teria o seu lugar aquando da chegada ao Porto. O foco deveria passar pelo recobro do sono perdido, e posteriormente, por um regresso seguro a "casa".

13 e 14 de abril (quarta e quinta-feira)

Após a dormida, a equipa reuniu-se para um último jantar com todos. Em tertúlia, cada um partilhou a sua perspetiva individual sobre a dinâmica coletiva nos dias anteriores, refletindo sobre os pontos positivos e negativos da semana. Acredito que este momento de "confrontação", no sentido positivo do termo, foi muito útil, permitindo a todos encontrar paz a eventuais frustrações sentidas durante o trabalho, mas que souberam, com maturidade, conter até depois da sua conclusão. O apaziguamento permitiu encerrarmos esta aventura com uma moral positiva, e com o compromisso de que todos, sem exceção, se mostrariam disponíveis para um eventual retorno ao trabalho, para conclusão das cenas em falta que haviam sido adiadas.

No dia seguinte, voltaríamos ao Porto nas várias viaturas da equipa. Contudo, desta feita não em caravana, saindo cada viatura num momento diferente do dia.

3.1.2. Segundo momento - *Porto*

Com o regresso a "casa", e depois de uns dias de recobro, chegava o momento de retomar o trabalho. No confronto com as imagens captadas, e na tentativa de uma pré-montagem com o material conseguido, validaria algumas das sensações com que havia regressado de Trás-os-montes, no que a determinadas cenas diz respeito. Sentia a necessidade de, além de completar o trabalho com as cenas em falta, repensar e repetir algum do material já gravado.

Após análise do material das primeiras rodagens com o meu orientador, professor Daniel Ribas, e com o artista convidado João Braz, identificaria nas imagens alguns pontos a manter, e outros a evitar, aquando do regresso a *set*. Percebi que encontraria vantagens se me deslocasse para um outro território formal, composicional e de *acting* na criação das novas imagens. Encarei de novo o argumento com um olhar clínico e reduzi-o de algum excesso, que em nada acrescentava à intenção narrativa. Identifiquei também,

para apoio visual, novas referências cinematográficas com um tratamento formal mais contido do que as que trouxera anteriormente.

Pelas experiências da rodagem em Trás-os-montes, procurei também alargar a equipa de modo a repartir melhor as funções - considerando que, no momento anterior, houve quem assumisse mais do que uma função em simultâneo. E, de modo a corresponder com uma necessidade anteriormente exposta, encontrei um assistente de realização que me pudesse substituir nos meus momentos de indisponibilidade, integrando-o desde logo nesta nova fase do processo criativo.

Pela aprendizagem dos inconvenientes que uma rodagem num local de difícil acesso comporta, acabaria por fazer uma concessão criativa em detrimento da facilidade logística, e transferiria as rodagens para a cidade do Porto. De certo modo, o projeto havia regressado à pré-produção. Com a vantagem de conhecimento adquirido, e com uma melhor perceção das necessidades concretas à feitura do filme. Voltava à *repérage*, tentando a custo assegurar novas localizações que não destoassem com as utilizadas anteriormente. Acabaríamos por conseguir autorizações para gravar na Sé do Porto e no Jardim da Quinta da Prelada, adicionando a estes dois locais, o estúdio de televisão da Escola das Artes.

Com a nova e reforçada equipa, e com os atores, identificamos disponibilidades, e conseguimos finalmente encontrar um bloco compatível a todos em meados de julho. Recuperámos o guarda-roupa das anteriores rodagens, garantimos o empréstimo de uma carrinha comercial para transporte do material, e trabalhámos ao mais ínfimo detalhe a planificação das novas rodagens. Estávamos prontos a gravar.

16 de julho (sábado)

O dia começaria com a preparação do material para o seu transporte até ao *set*. Como referido, este seria feito com recurso a uma carrinha comercial que nos fora cedida, e assegurado por um assistente de produção exclusivamente dedicado à condução da viatura. Levantaríamos o veículo em Espinho de manhã, para às 16h30 estarmos no *campus* da Universidade Católica, onde todo o material técnico e elementos de direção de arte e figurinos estava depositado.

Este seria um dia muito preenchido. Gravaríamos na Sé do Porto pela noite dentro, mas pela dificuldade em dispor do local por mais do que um dia, por motivo de

autorizações junto da Diocese do Porto, a nossa produção comprometer-se-ia a várias horas de trabalho efetivo. Seriam 11 horas de rodagem no *décor*, 13 horas ao considerarmos a montagem e desmontagem do material no local. Por esse motivo, delineámos um mapa de rodagem que fosse "libertando" elementos da equipa à medida que já não eram necessários, garantindo a todos um horário adequado e que permitisse suficiente tempo de descanso até ao dia seguinte.

Às 17h30 chegávamos à Sé e iniciávamos a descarga do material no local, com o objetivo de às 19h30 gravarmos a primeira cena do dia. Pela localização central e de fácil acesso, combinámos com os vários atores o encontro no próprio local, recebendo-os à medida que a montagem se ia completando e se tornava necessária a sua caracterização. A primeira cena correspondia, na verdade, à repetição de uma outra já gravada em Trás-os-montes, mas que pelas limitações técnicas já expostas, não ficou bem conseguida. Contudo, deparar-nos-íamos com o primeiro percalço do dia, quando a atriz necessária para essa cena se atrasou consideravelmente na chegada, não retribuindo qualquer contacto telefónico. Com chegada prevista às 18h30, só chegaria pelas 20h30, ao que nos vimos forçados a não repetir a cena no novo *décor*, efetivamente excluindo-a do nosso mapa de trabalho. Por a cena seguinte, que exigia um grupo maior de atores, se ver também em risco dado ao atraso e à iminente falta de luz natural, apressámos a caracterização da atriz para a conseguir capturar e não ter prejuízos adicionais no trabalho delineado. Felizmente, conseguimos a sua gravação de forma atempada, partindo de seguida para um breve jantar de equipa, em *set*.

Este acabaria por ser o único percalço enfrentado neste dia. Pelo nosso esforço de planeamento e preparação destas novas rodagens ao detalhe, mesmo que por vezes implicando o apressamento da equipa e meios, tudo correria como planeado, e conseguiríamos terminar as gravações um pouco antes das 6h30 da manhã, hora definida para o fim dos trabalhos. Às 7h00, saímos da Sé com todo o material, depositando-o de seguida nas instalações da Escola das Artes. Aos poucos resistentes da equipa que se encarregaram da sua descarga, chagava o momento de descansar, para às 15h45 nos mostrarmos de novo presentes no trabalho.

Este dia, apesar de cansativo, seria pessoalmente muito gratificante. Sentia pela primeira vez que a nossa equipa tinha total controlo sobre a produção, e que tínhamos deixado todo o azar e faltas da primeira fase de rodagens em Trás-os-montes para trás das nossas costas. A nossa preparação havia sido minuciosa, e não estávamos entregues ao

acaso. Sabíamos bem o que queríamos, e como consegui-lo, e isso espelhava-se no resultado do nosso trabalho. Aguardava o dia seguinte com a confiança de que, desta vez, levaríamos tudo a bom porto e concluiríamos as rodagens deste projeto da melhor forma.

17 de julho (domingo)

Às 15h45, levantávamos o material e a carrinha de transporte na Escola das Artes. Sensivelmente uma hora depois, chegávamos à Quinta da Prelada, onde iríamos gravar durante o dia. Todo o bloco de gravações previsto correu sem percalços, e acabaríamos por sair do local às 21h00 - uma hora antes do previsto -, para regressarmos à Universidade Católica, onde gravaríamos no estúdio de televisão da Escola das Artes pela noite dentro.

Faríamos uma pausa para jantar de equipa, que aconteceu na esplanada da faculdade. Por alguma demora na chegada da comida, fomos aproveitando para preparar o material e configurar o estúdio, para que depois do jantar estivéssemos prontos para gravar. Assim, jantámos pelas 22h30, e às 23h30 recomeçávamos os trabalhos.

Infelizmente, dar-se-ia aqui o único percalço do dia, quando por acidente se quebrou um filtro de imagem. Este tinha sido alugado a uma empresa do Porto, pelo que não estava coberto pelo seguro de material da faculdade. O seu dano representou um custo avultado à nossa produção; contudo, procurámos que isso não nos afetasse no momento, e resumimos a gravação com recurso a um outro filtro, mesmo que com características diferentes.

Faríamos o *wrap* do dia às 03h00 da manhã, meia hora depois do previsto. Após isto, trataríamos ainda da arrumação do espaço e do material, ao que só pelas 04h30 da manhã é que terminaríamos o dia.

Este foi um dia com um ritmo mais espaçado que a véspera. Tal acabou por se revelar proveitoso, ao não exigir demasiado à equipa depois de um pico maior de esforço, e impedindo a acumulação de cansaço, o que poderia afetar o trabalho. Apesar do dano verificado no material alugado, e as implicações monetárias sobre a produção, o dia desenrolou-se sem questões de maior, tendo-se conseguido gravar tudo a que nos havíamos proposto, e efetivamente terminado as rodagens principais do filme.

3.1.3. Terceiro momento - *B-roll* e o regresso a Trás-os-montes

Após este segundo momento de rodagens, passaria por uma nova instância de análise das imagens captadas. Num material que continha mais momentos com a minha figura do outro lado da câmara, é normal alguma dificuldade ou choque quando confrontado com essas cenas e com a minha atuação. Contudo, mesmo com essa dificuldade, sentia agora um alívio que não tinha sido possível após as rodagens iniciais em Trás-os-montes.

Ainda na mesma semana das rodagens no Porto, compilaria um *Assembly cut* com todo o material selecionado de ambas as rodagens, num primeiro esforço de montagem. Neste momento, ficaria com a sensação de fundo de que algo ainda se ausentava nestas imagens, uma camada "natural" a que os objetivos do projeto se propunham, mas que não se via ainda devidamente representada.

Por ocasião de um compromisso com o meu irmão, tendo-nos proposto a revisitar a aldeia de Numão - onde filmámos em abril, e na qual possuo raízes familiares - durante o verão, aproveitaria para lá regressar acompanhado de um número reduzido de colaboradores, para gravar planos de *B-roll* adicionais para complementar a montagem.

30 de julho (sábado)

Seria um dia marcado pelo contacto familiar e pela reaproximação à terra, que elaboro de forma mais extensa no subcapítulo seguinte, que destaco pela descrição de implicações pessoais e certas motivações por detrás do projeto, decorrentes desta mesma partilha e procura de raízes genealógicas na aldeia de Numão.

Saímos do Porto pelas 11h, e o nosso trajeto passou por Amarante (onde fomos buscar um dos nossos colaboradores), Peso da Régua, e só depois Numão. Chegaríamos à aldeia pelas 16h30, aproveitando o Sol de final de tarde para os primeiros planos do dia. Gravaríamos sobretudo planos de detalhe e *establishing shots*, fazendo jus às variações de luz que se verificavam com o decorrer do tempo. Trabalharíamos até de noite, saindo de Numão ao final do dia, perto das 23h00 horas.

Havíamos gravado as imagens possíveis, e a partir destas tinha a consciência da resolução de algumas dificuldades verificadas na montagem. Concluíam-se definitivamente as rodagens do projeto, seguindo-se agora um extenso e dedicado período

de pós-produção do filme, em que às motivações e objetivos originais, se aliariam novas propostas e ideias decorrentes do diálogo e manipulação das imagens, num esforço pela construção de um objeto fílmico coerente. Mas sempre - e sobretudo - fiel à proposta da construção do filme medieval contemporâneo, e do jogo dialético entre Homem e Natureza.

3.2. O cinema enquanto pretexto de reconexão à *terra* e às *raízes* familiares

Declaro com honestidade que nutro por Numão um apego emocional algo abstrato. Apesar de lá possuir família, pela distância geográfica e dificuldade de acesso, dar-se-ia ao longo dos anos um afastamento entre o meu núcleo familiar e os nossos parentes da terra. Com a idade, senti a necessidade de reconexão com esta realidade, de renovação das nossas ligações e de estreitamento de laços. E o desejo de um certo tipo de cinema, embebido num imaginário que sempre associei a este lugar distante, inacessível, terá sido talvez a motivação maior por esta opção, por este projeto. Antes deste ano, tinha visitado Numão só três vezes, nos meus 22 anos de idade. Só este ano, visitaria a aldeia quatro vezes, contando com esta última ida descrita. Tive a possibilidade de conhecer melhor a minha bisavó Natália, a franqueza da sua pessoa e a sua surpreendente capacidade de memória, com 98 anos de idade. Pude também privar com o meu tio-avô Manuel, que viria a falecer durante este ano. Sem este projeto não teria tido a oportunidade de o rever, e de com ele me relacionar, numa abertura de enorme generosidade e interesse para com o meu projeto da sua parte. Conviveria também com muitos mais familiares, que apesar de pouco me conhecerem, se abririam à partilha e ao diálogo.

A mim, todos eles representam Numão, e Numão representa-os a eles. O desenvolvimento de um projeto cinematográfico que se debruçasse sobre a paisagem desta aldeia, nunca poderia deixar de ser uma homenagem a esta família, e à identificação destas raízes genealógicas. Por via do cinema, é a reconfirmação de uma herança que, por décadas de alienação e aculturação urbana, havia desaparecido do meu seio familiar próximo, mas que indubitavelmente nos define e por nós merece ser preservada.

Mais do que a procura e reflexão sobre uma identidade nacional - nos termos do cinema da antropologia definido no subcapítulo 2.1. -, trata-se da definição de uma identidade própria e pessoal, amalgamada nos signos e ruínas de uma cultura ancestral que se sustém e resiste nesse local. Poderá ser não mais que um sentimento, uma apreensão metafísica de um lugar, e a sua prova nem se traduza de forma evidente no resultado final de um projeto que lá se quis desenvolver. Mas o cinema, ao propiciar esta interação, é sem dúvida um meio, um canal, pelo qual esta autodefinição e reconexão se firma.

3.3. Pós-produção

Numa primeira fase de montagem, colaboraria novamente com o meu assistente de realização João Pinto, por considerar que se tratava do elemento da equipa mais alinhado com a minha visão criativa para o projeto. Numa primeira instância, vimos e ouvimos todo o material capturado nos vários momentos de rodagem, disposto pela ordem de cena numa *timeline*. Tal permitiu-nos escolher os nossos *takes* favoritos e chegar a um primeiro *rough cut* da curta, na sua estrutura mais fiel à do argumento.

Contudo, com cada nova repetição deste corte, sentia intensificar-se um desgaste do diálogo encenado, questionando a validade de muitos dos blocos de interação entre atores e de certos segmentos do filme. Apostaríamos por isso na redução e eliminação de certos trechos, aproximando o material escolhido da nossa visão e sentido de gosto. Mas naturalmente, quando se procura a redução num objeto que, estruturalmente, se tinha como fechado, surgem carências e faltas no esqueleto narrativo da obra, dificultando a sua apreensão e leitura de uma forma não intencionada.

Trabalhávamos num *modus* de tentativa e erro, eliminando elementos para depois se os voltar a usar, adicionando-se outros que eventualmente cairiam da montagem... Procurámos até recomeçar a nossa sequência desde o início, na esperança de que trabalhando na ordenação do material a partir "do zero", se pudessem encontrar soluções para as dificuldades estruturais do filme.

Eventualmente, perceberíamos que era necessário ser-se mais criativo no uso do material capturado para se chegar à visão que possuíamos do projeto. Por motivos de indisponibilidade, o João Pinto teve que se afastar deste processo, pelo que convidei outro colaborador, o Vasco Bäuerle, para me ajudar. Além de ser o diretor de fotografia do projeto, eu e o Vasco já havíamos colaborado na montagem da minha curta metragem anterior, *A nossa casa em chamas* (2021), pelo que havia familiaridade entre o modo de trabalho de ambos na linha de edição.

Sobre esta segunda fase de montagem, posso dizer que o contributo do Vasco foi incalculável. Considerando as minhas dúvidas em relação à estrutura do filme, ele soube importar a sua sensibilidade cinematográfica para o projeto, expondo-o a diferentes linguagens e a modos de pensar a imagem em movimento, sem nunca com isso ultrapassar a minha visão para a obra, ou deturpar a mesma. Pelo seu gosto por um certo cinema de género europeu (como o trabalho de Jean Rollin, entre o cinema autoral e o terror "série-

b"), conseguiu com a sua colaboração intensificar os momentos de mistério e terror atmosférico no material capturado, aliando a isso também uma perspetiva muito sua de um cinema sensorial, como é visível no seu próprio trabalho enquanto realizador.

Figura 9 – Fotograma de *A noite e o rei*.

Além disso, por reunir as capacidades técnicas para tal, o Vasco auxiliou-me no reaproveitamento de imagens e sequências que se havia removido do alinhamento do filme, através de técnicas como a rotoscopia - para remoção de objetos indesejados - e alguma manipulação digital suplementar da imagem. A isto, eu próprio intervim com uma técnica que aprecio, e que já utilizei anteriormente no meu trabalho, que é o *looping* da imagem – permitindo o prolongamento de certos segmentos de uma duração inferior à necessária, ou até mesmo para melhor aproveitamento de detalhes sensíveis na atuação dos atores, naturalmente, quando não existe diálogo.

Questionei-me, sobretudo considerando a exposição formal anterior em que justifico a opção inicial por um certo tipo e uso de diálogo, se a considerável remoção do mesmo não seria uma deturpação dos meus objetivos para o projeto, e se não estaria a ser infiel para com a minha visão. Após séria reflexão, perceberia que uma remoção de diálogo de uma cena nunca passa pela sua exclusão total. Inevitavelmente, a sua presença, mesmo que inaudível, notar-se-á, uma vez que passou pelo diálogo a introdução inicial dos atores às intenções de cena, e também é este que medeia a sua aproximação às necessidades dramatúrgicas de cada momento. O diálogo foi, de certo modo, a porta de entrada para a interpretação sensível dos atores.

Figuras 10 e 11 – Fotograma de *A noite e o rei*, antes e depois da correção de cor e rotoscopia.

Apesar de a correção de cor ser normalmente uma das últimas - senão mesmo a última – fases da feitura de um filme, dado que o responsável pelo processo seria também o Vasco Bäuerle, e pela sua colaboração próxima nesta fase, esta surgiria em coexistência com a própria montagem. Optámos por um uso criativo, e não naturalista, da cor, como ferramenta de acentuação da atmosfera misteriosa do filme, em certas instâncias noturna, noutras crepuscular. Neste último caso, tal passou sobretudo pela intensificação e exagero das poucas cenas diurnas, de modo a que a ação quase se desenrolasse numa penumbra constante, num anoitecer indefinido que se retoma e se extingue de forma cíclica.

Figura 12 – Fotograma de *A noite e o rei*.

Nesta fase, de modo a suprir as dificuldades criadas pela fuga à estrutura inicial do argumento, procurámos soluções criativas para a resolução de um dos blocos do filme, em que se dá o confronto entre o rei regressado e os personagens que povoam o Paço Real. Tendo como inspiração segmentos de *Jaime* (1974), curta metragem de António

Figuras 13 e 14 – Fotogramas de *Jaime* (1974), António Reis.

Reis, procurámos resolver a cena por via da sugestão, apresentando elementos de arte algo abstratos, mas sugestivos, e com um trabalho suplementar de desenho de som. Procurámos imagens em bases de dados e arquivos de livre acesso, mas tal esforço revelou-se infrutífero, por sentir que nenhuma peça fizesse sentido para o segmento que procurávamos criar. Foi então que decidi apostar em ferramentas de criação de imagens via inteligência artificial, e na tentativa e erro de descrições que fossem ao encontro da visualidade que procurava para a cena, finalmente consegui imagens que me satisfizessem, e que pudessem assim ser integradas na montagem do filme.

Figuras 15 e 16 – Imagens originais integradas na montagem de *A noite e o rei.*

Ainda antes de se passar para a mistura e desenho de som (a qual ficou a cargo do José Lobo), experimentaríamos inserir músicas em certos pontos do filme, indo de encontro com a ideia de definição de atmosfera que em nós imperava nesta fase do trabalho. Usaríamos uma música orquestral do compositor Angelo Badalamenti, *Night Streets / Sandy and Jeffrey*, para a qual ainda aguardamos pela cedência dos direitos de uso. Usámos também duas faixas de música ambiente e experimental dos músicos portuenses ATA OWWO + GUILLIO (*Chá Frio / Chá Quente* e *Faixa de Faísca*), os quais nos permitiram o seu uso na banda sonora do filme.

4. Conclusão e reflexão crítica

Na urgência de produzir nestes dois anos uma curta metragem, de forma simultânea ao estudo teórico e académico que se insere também no *curriculum* do Mestrado em Cinema, por vezes tornou-se difícil ter uma perspetiva de todo o processo que culmina neste momento. Todas as decisões, todas as incertezas, todas as dúvidas e todas as adaptações, as necessidades concretas do projeto que foram sendo correspondidas ao longo deste trajeto, tudo se reúne agora neste documento, cuja elaboração me permitiu uma reflexão global sobre o desenrolar desta produção, assim como um retorno às referências teóricas que alicerçaram a sua conceptualização.

Assume-se que esta foi uma trajetória com muitas contingências e imprevistos, e que muitas vezes, tanto eu como quem comigo colaborou, nos debatemos com obstáculos difíceis, devido aos quais nos vimos forçados a fazer compromissos criativos e técnicos, de modo a podermos levar este projeto avante. Contudo, realço que o confronto com situações como as que enfrentámos se traduziu, pessoalmente, numa enorme aprendizagem concreta sobre a produção de cinema, o que me deu respostas e soluções para potenciais desafios futuros, e assim me preparou para o prosseguimento do meu percurso na área.

Em relação ao produto final deste trabalho coletivo, apesar de em muitos aspetos diferir consideravelmente da idealização inicial que me fez perseguir a sua feitura, é um objeto cinematográfico que me satisfaz pessoalmente. Considero que a curta metragem continua a reunir a maioria das características fundamentais da sua proposta teórica e formal, e que pelo curso do seu desenvolvimento, se tornou num objeto único e muito particular, tendo-se alimentado e crescido do seu próprio processo de criação para se tornar na sua própria manifestação cinematográfica. Considero-o um bom reflexo da minha prática artística, correspondendo formalmente e a nível estilístico com os meus trabalhos anteriores e com aqueles que tenho vindo a desenvolver no momento atual.

Com a conclusão deste relatório e, por conseguinte, a conclusão da curta metragem *A noite e o rei*, encerro também um capítulo marcante no meu percurso académico, na eminência da finalização de um ciclo de estudos. Ciclo que surge em continuidade à Licenciatura em Som e Imagem, que também frequentei na Escola das Artes da Universidade Católica Portuguesa, pelo que termino uma passagem de cinco anos nesta instituição, e me preparo para enfrentar de forma autónoma a realidade

profissional, procurando em simultâneo prosseguir a trajetória artística e criativa que iniciei enquanto estudante de cinema nesta casa.

Como nota final, admito sentir necessidade de me distanciar do filme e do seu processo, para conseguir uma melhor apreensão do mesmo enquanto objeto com vida autónoma. Acredito que poderá encontrar espaço em festivais e na sala de cinema, pelo que me tentarei tornar também em espetador, acompanhando a curta no seu futuro trajeto, tentando-a consumir com um olhar desapegado da sua feitura.

5. Fontes, bibliografia e referências fílmicas

Bibliografia

Barzun, J., Herlihy, D., Mayne, R., Parker, N., Salmon, J., Peters, E., Champion, T., Stearns, P., Frassetto, M., Treasure, G., Aubin, H., Sørensen, M., Herrin, J., Weinstein, D., (2022). History of Europe. *Encyclopedia Britannica*. https://www.britannica.com/topic/history-of-Europe

Coelho, E. P. (1983). *Vinte anos de Cinema Português (1962-1982)*. Instituto de Cultura e Língua Portuguesa.

Costa, A. (1978). *Breve História do Cinema Português (1896-1962)*. Instituto de Cultura Portuguesa.

Cunha, P. (2009). O Museu da Imagem e do Som. *Catálogo Filminho 2009 – Festa do Cinema Galego e Português*, 80-85.

Cunha, P. (2014). *O Novo Cinema Português. Políticas Públicas e Modos de Produção (1949-1980)* [Tese de Doutoramento, Universidade de Coimbra]. https://doi.org/10316/27043

Marder, M. (2021). *Green Mass: The Ecological Theology of St. Hildegard of Bingen*. Stanford University Press.

Merriam-Webster. (s.d.). Medieval. Em *Merriam-Webster*. https:// https://www.merriam-webster.com/dictionary/medieval

Monteiro, J. C. (1974, 20-26 abril). "Jaime" de António Reis: o inesperado no cinema português. *Cinéfilo*, n.º 29, 22-32.

Neves, J. (2020). Trás-os-montes de António Reis e Margarida Cordeiro: uma visão poética das relações de um povo com a sua terra. Em M. A. M. López, et al. (Eds.), *Tierra, Derechos Humanos y desarrollo: supuestos y visiones desde África y América* (pp. 354-367). Egregius. https://doi.org/11441/94367

Preto, A. (Ed.). (2019). *Eugène Green: A imagem da palavra / L'image de la parole*. Fundação de Serralves.

Teixeira, D. (2021). *Veredas de João César Monteiro: da tradição oral ao cinema* [Dissertação de Mestrado, Universidade do Porto]. Repositório Aberto da

Universidade do Porto. https://repositorio-aberto.up.pt/bitstream/10216/137808/3/515140.1.pdf

Referências fílmicas

Borowczyk, W. (Realizador). (1971). *Blanche* [Longa metragem]. Abel & Charton, Télépresse Films.

Bresson, R. (Realizador). (1974). *Lancelot du Lac* [Longa metragem]. Gerico Sound, Laser Productions, Mara Films, Office de Radiodiffusion Télévision Française.

Green, E. (Realizador). (2003). *Le monde vivant* [Longa metragem]. Les Films du Fleuve.

Monteiro, J. C. (Realizador). (1978a). *Veredas* [Longa metragem]. RTP.

-- (Realizador). (1978b). *Os Dois Soldados* [Curta metragem]. RTP.

-- (Realizador). (1979a). *O Amor das Três Romãs* [Curta metragem]. RTP.

-- (Realizador). (1979b). *A Mãe: O Rico e o Pobre* [Curta metragem]. RTP.

-- (Realizador). (1982). *Silvestre* [Longa metragem]. V.O. Filmes.

Oliveira, M. (Realizador). (1963). *Acto da Primavera* [Longa metragem].

Reis, A. (Realizador). (1974). *Jaime* [Curta metragem]. Centro Português de Cinema.

Reis, A., Cordeiro, M. (Realizadores). (1976). *Trás-os-Montes* [Longa metragem]. Centro Português de Cinema.

6. Apêndices

6.1. Equipa

Miguel Mesquita (realização, produção, argumento, montagem).

Diogo Pinto (produção).

Gonçalo Eugénio Oliveira (produção executiva, apoio à escrita).

Benjamim Gomes (apoio à pré-produção).

Kyle Sousa (apoio à pré-produção).

João Mendes Pinto (assistente de realização, assistente de montagem).

Vasco Trabulo Bäuerle (direção de fotografia, montagem).

Luísa Alegre (assistente de fotografia).

Francisca Sá (gaffer, assistente de produção).

José Lobo (captação de som, mistura e desenho de som, assistente de produção).

Pedro Bacelar (captação de som, assistente de produção).

Eva Direito (direção de arte, maquilhagem).

Cristina Gil (figurinos, maquilhagem).

Carolina Neves (anotadora, assistente de produção).

Maria Miguel Pratas (anotadora, assistente de produção).

Leonardo Polita (assistente de produção).

Tomás Mesquita (assistente de produção).

Luísa Campino (assistente do departamento de arte).

Catarina Solheiro (assistência de guarda-roupa).

6.2. Elenco

André Marques (nobre).

Eva Direito (aia).

Júlio Cardoso (Bispo).

Matilde Bello (princesa).

Miguel Mesquita (soldado).

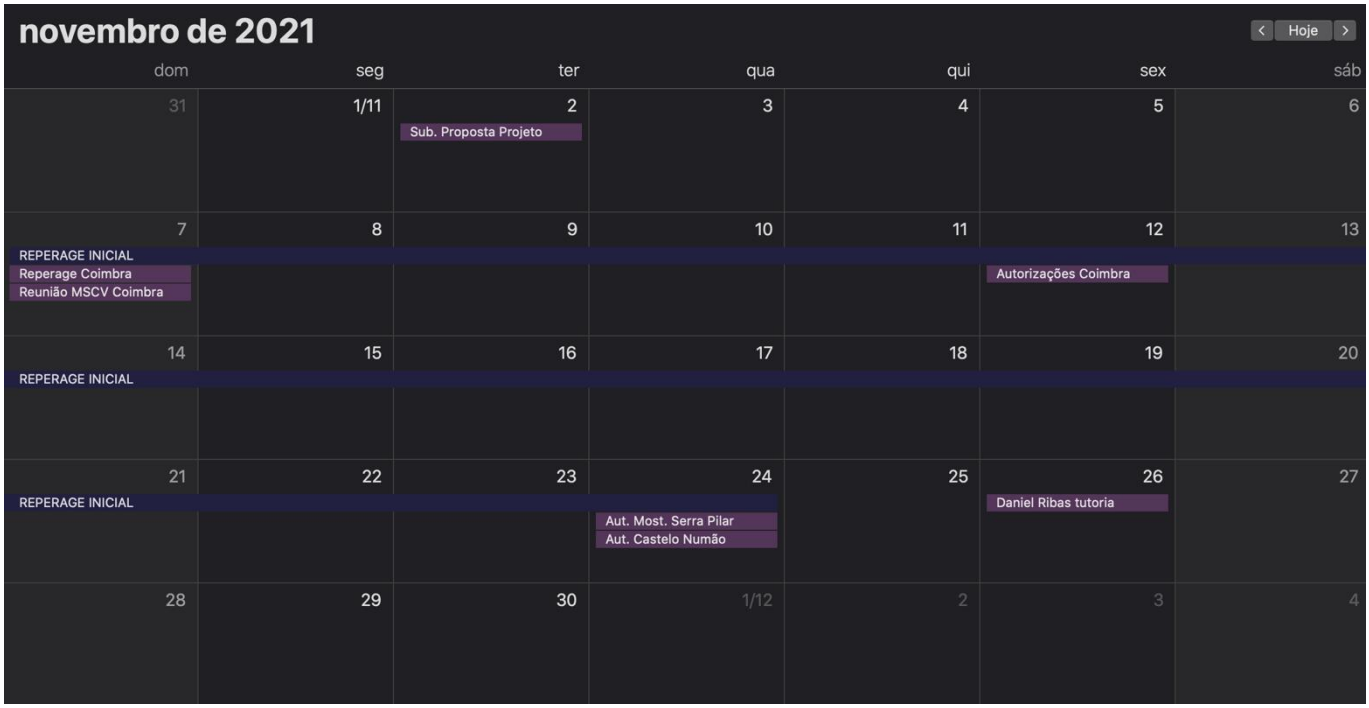
Pedro Damião (Rei).

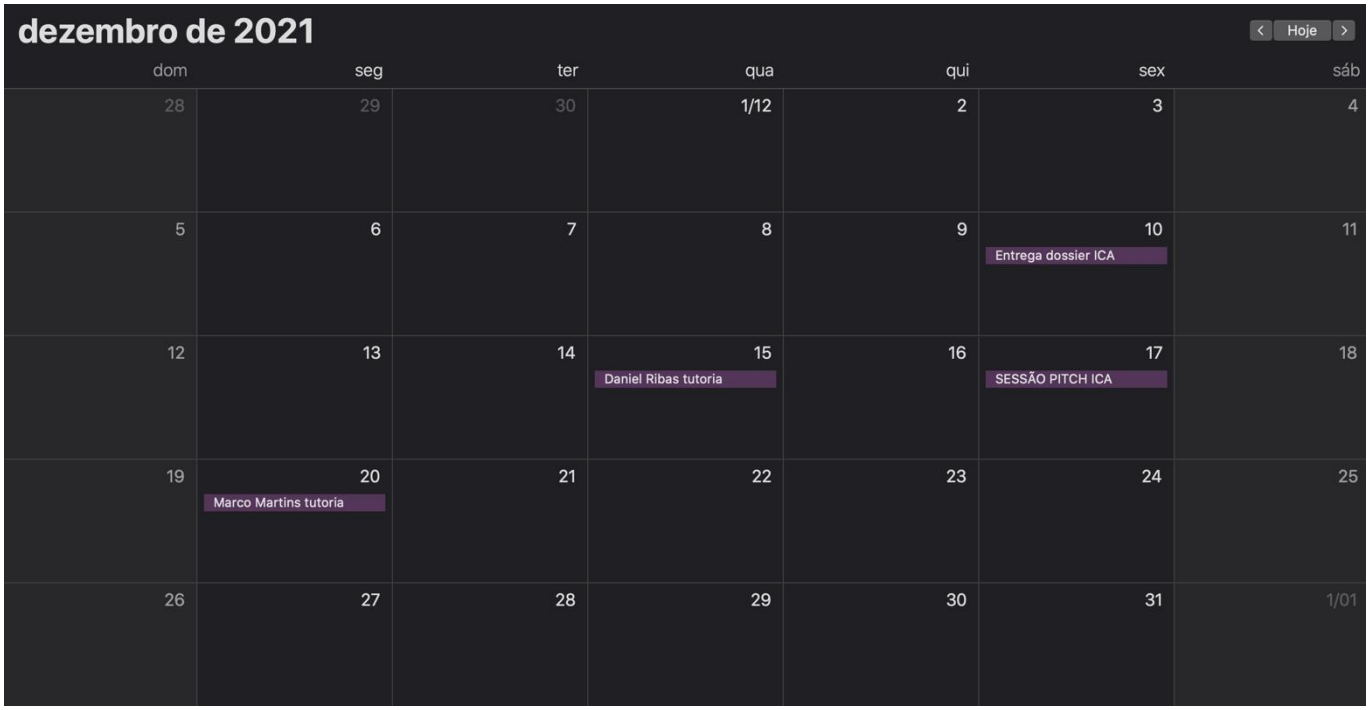
Susana Sá (Rainha).

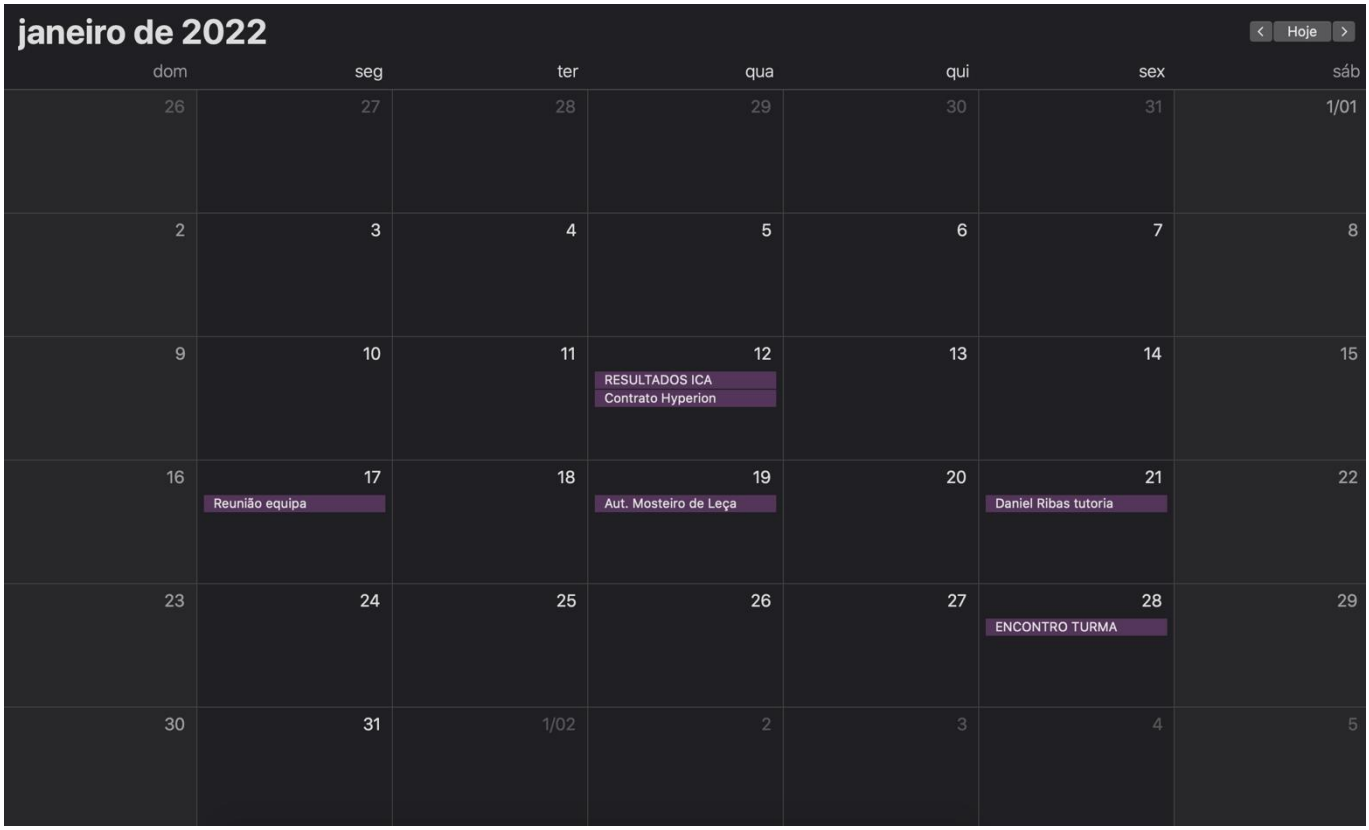
6.3. Cronograma

PRÉ-PRODUÇÃO

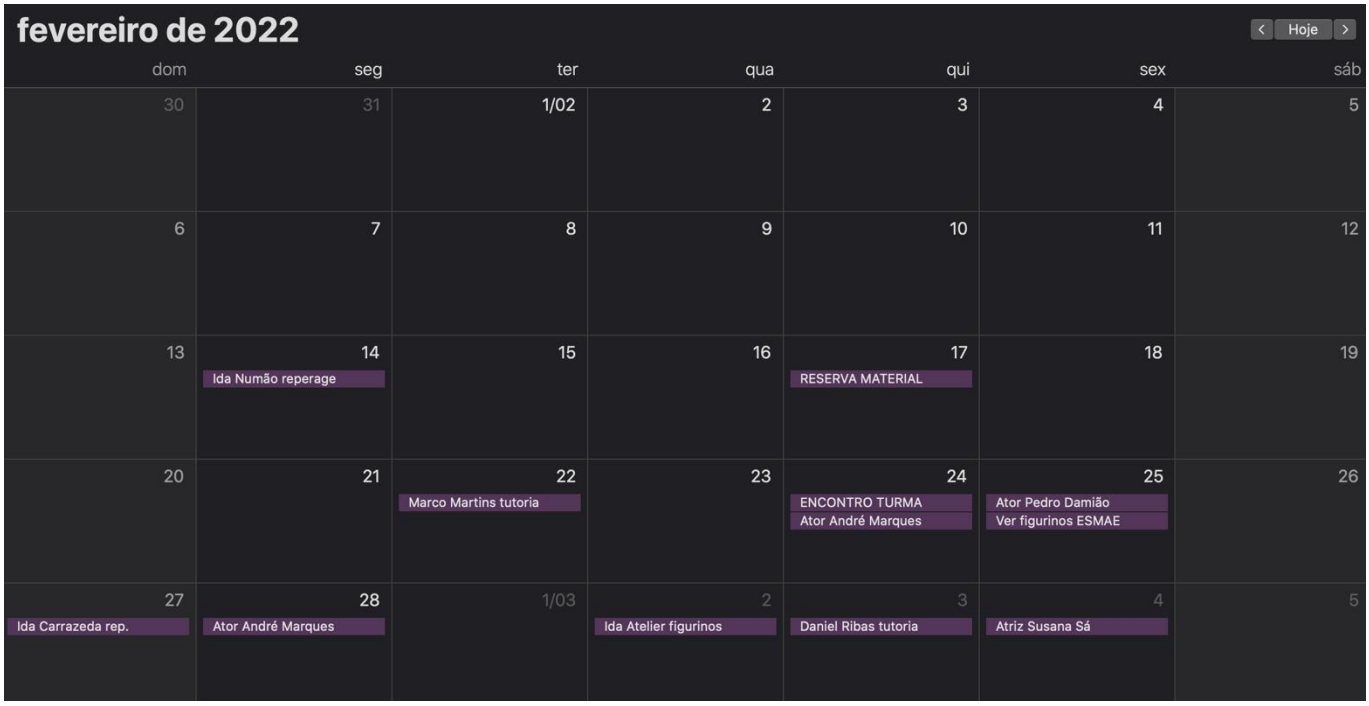
Primeiro draft, location scouting, autorizações, financiamento e definição de equipa.

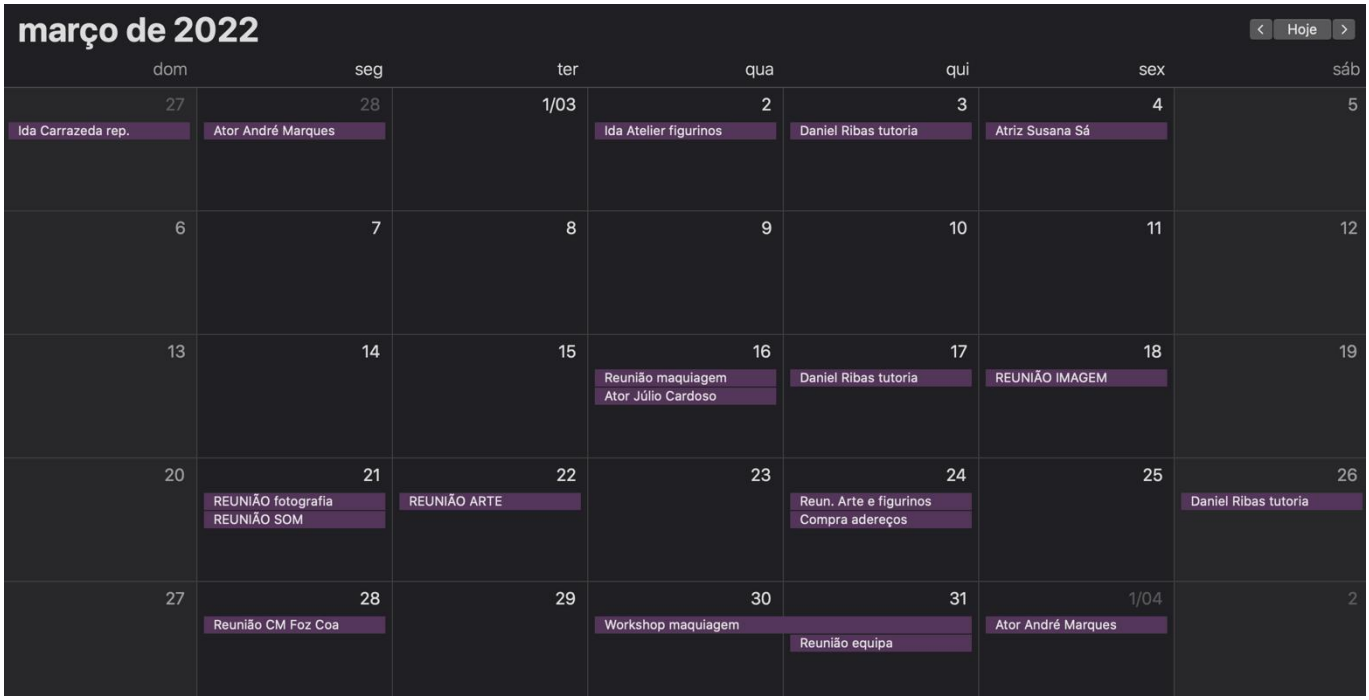






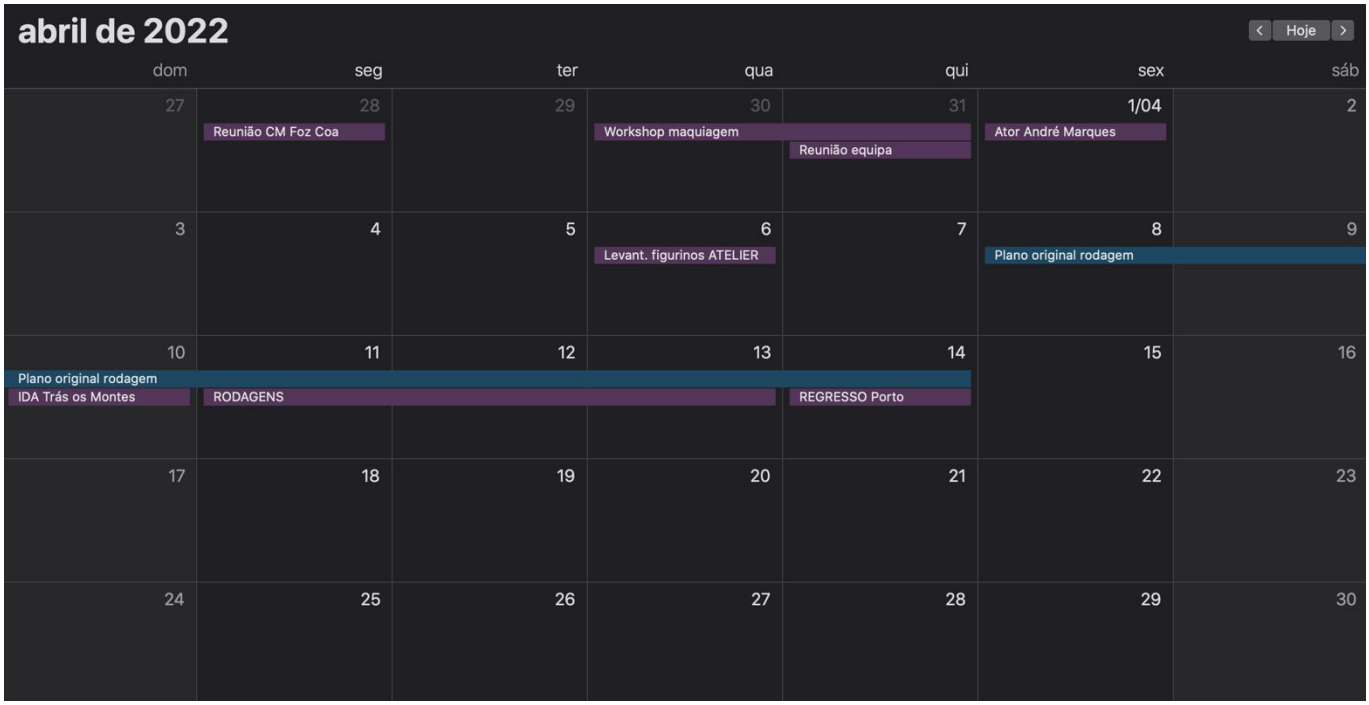
Fecho do argumento, repérage, últimas autorizações e apoios, casting e preparação com a equipa.





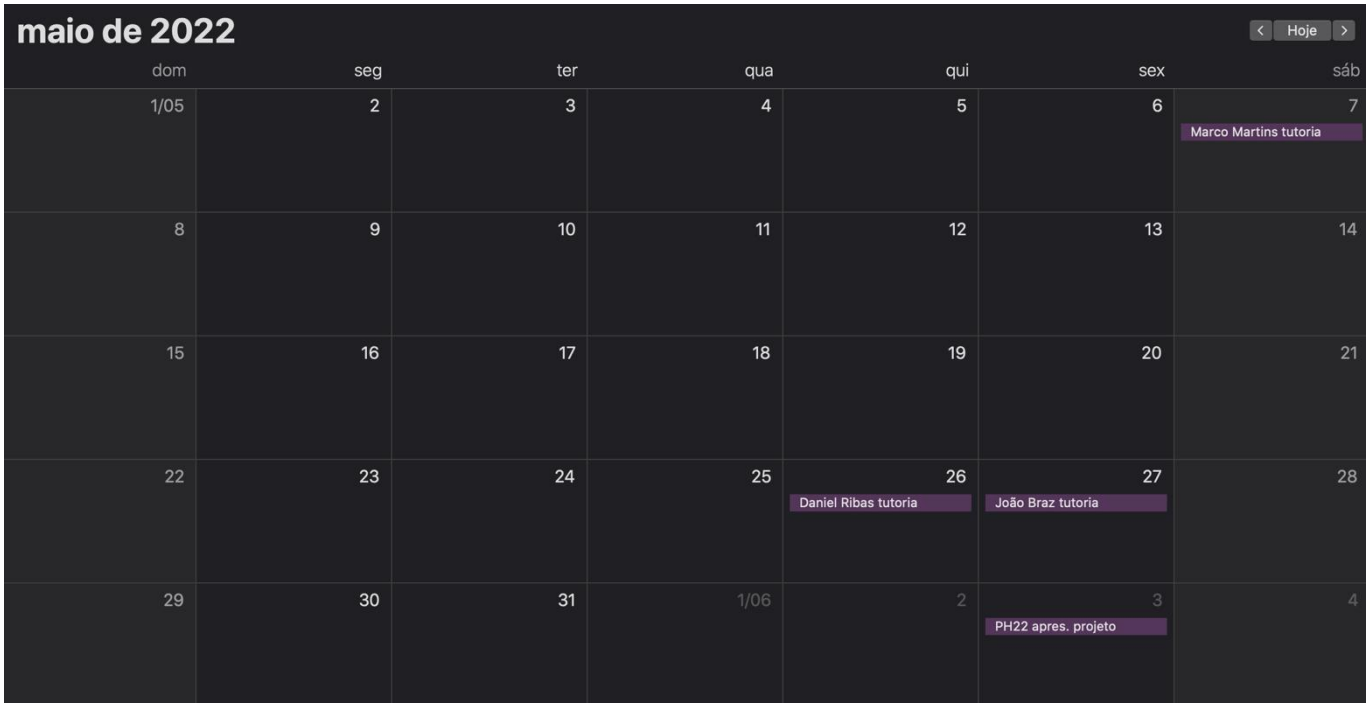
PRIMEIRAS RODAGENS

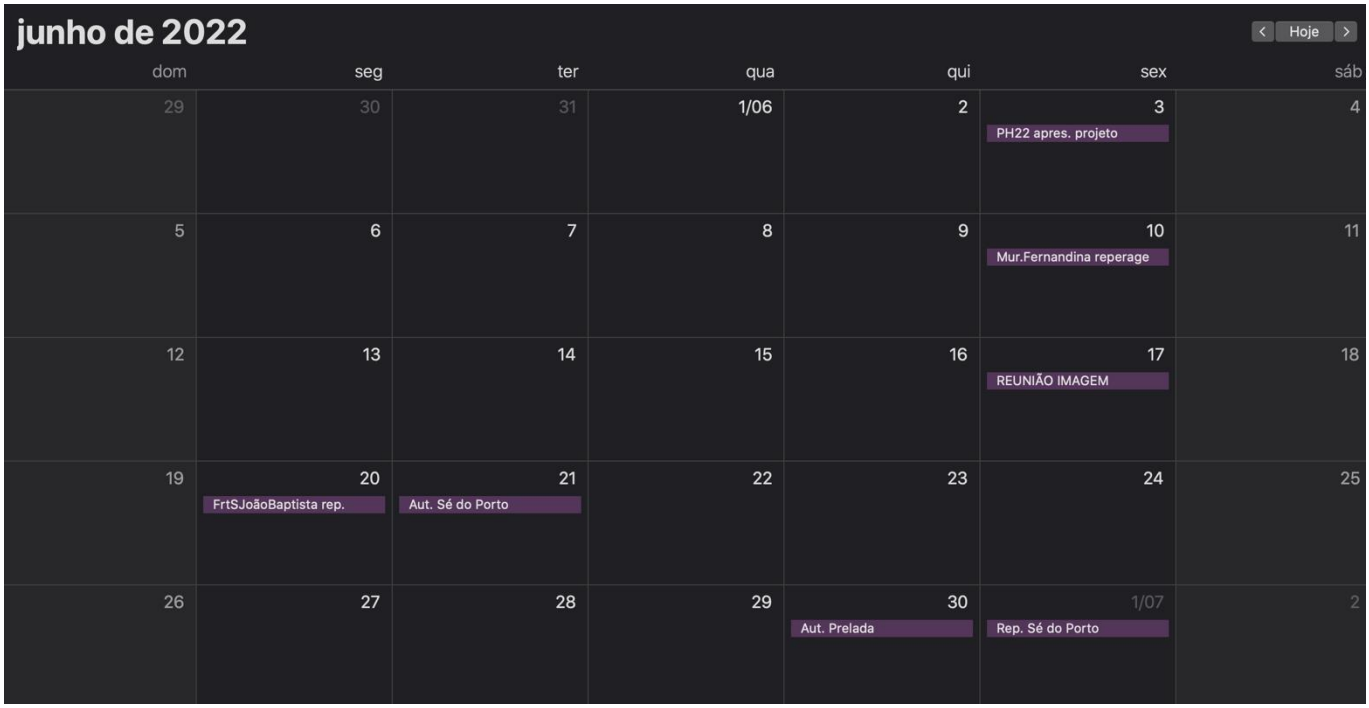
Carrazeda de Ansiães (Castelo de Ansiães) e Vila Nova de Foz Côa (Castelo de Numão).



PREPARAÇÃO DOS *RE-SHOOTS*

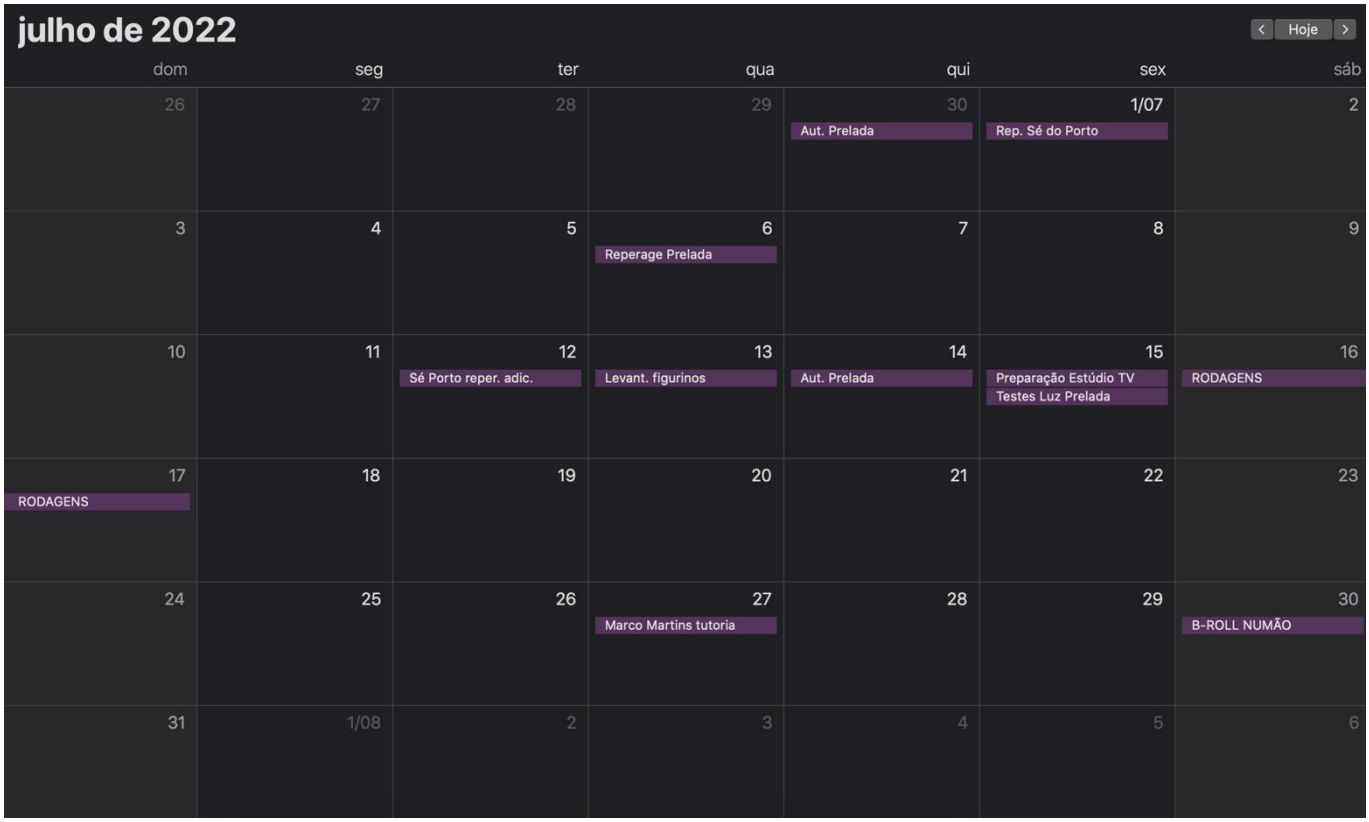
Visualização dos brutos, reescrita do argumento, reformulação da equipa, nova repérage e autorizações.





SEGUNDAS RODAGENS

Porto (Sé do Porto, Parque da Prelada, Estúdio de TV da Escola das Artes). Início da pós-produção. Gravação de B-Roll adicional.



6.4. Distribuição do orçamento

FUNDOS PROVENIENTES DO INSTITUTO DO CINEMA PORTUGUÊS E DA ESCOLA DAS ARTES - UCP

Categoria	Data	Entidade	Despesa	Descrição	Valor
Pagamento		n/a	Atriz - Susana Sá	150,00€/dia	300,00 €
Pagamento		n/a	Ator - Pedro Damião	100,00€/dia	200,00 €
Pagamento		n/a	Ator - André Marques	57,50€/dia	115,00 €
Alimentação	16/07/22	Continente		Catering	22,08 €
Alimentação		Pizzahut		Jantar da equipa	65,68 €
Alimentação				Jantar dos atores	13,60 €
Alimentação		Telepizza		Jantar da equipa	64,75 €
Alimentação	17/07/22	Continente		Catering	12,49 €
Alimentação	17/07/22	Galp		Catering	5,49 €
Alimentação	16/07/22	Continente		Catering	41,19 €
Alimentação	16/07/22	Galp		Catering	9,28 €
TOTAL					849,56 €

FUNDOS PESSOAIS

Categoria	Data	Entidade	Despesa	Descrição	Valor
Arte		n/a	Formação Maquiagem	Jéssica Beatriz	100,00 €
Arte		n/a	Material para arte	Eva Direito	58,00 €
Consumíveis		Ass. Recreativa de Perosinho	Máquina de fumo	Aluguer	10,00 €
Deslocações			Viagem Júlio Cardoso	Comboio	12,75 €
Alimentação		Amanhecer		Catering	7,18 €
Deslocações			Deslocação equipa	Comboio	11,80 €
Deslocações			Deslocação equipa	Comboio	11,20 €
Deslocações		Preto Pizza	Portagens	Portagens	39,20 €
Alimentação		Sinvesca - Carrazeda		Catering	3,21 €
Alimentação		Continente		Catering	23,67 €
Arte		Continente		Cola UHU	2,35 €
Arte		João Santana - Produções		Figurinos	369,00€
Consumíveis		Froiz		Pilhas	6,12 €
Consumíveis		Golpe Filmes	Aluguer 2 dias	Filtro	23,40 €
Consumíveis		Rota da China		Fita gaffer	2,50 €
Alimentação	30/07/22			Almoço	25,55 €
Deslocações	31/07/22	BP		Combustível	21,00 €
Alimentação	31/07/22	McDonalds	Jantar equipa	Jantar	13,90 €
TOTAL					740,83 €

FUNDOS PROVENIENTES DO COLETIVO – ASSOCIAÇÃO PARA A FORMAÇÃO E EDUCAÇÃO EM ARTE E CINEMA (COLETIVO HYPERION)

Categoria	Data	Entidade	Despesa	Descrição	Valor
Arte	01/04/22	Armazéns do Lima		Candelabros	42,00 €
Consumíveis	08/04/22	ONBIT		Discos HDD	67,80 €
Consumíveis	08/04/22	Feira dos Tecidos - Cedofeita		Sarja preta	17,85 €
Consumíveis	09/04/22	El Corte Inglès		Fita de pintor	1,99 €
Consumíveis	09/04/22	El Corte Inglès		Pasta 30 capas	3,95 €
Alimentação	10/04/22	Continente		Catering	25,20 €
Alimentação	10/04/22	BP Vila Real	Emergência	Jantar	32,40 €
Arte	10/04/22	Continente		Maquiagem	29,53 €
Consumíveis	10/04/22	Sílaba Inédita - Camp. S. João		Fotocópias	7,05 €
Consumíveis	10/04/22	Sílaba Inédita - El Corte Inglès		Fotocópias	10,38 €
Consumíveis	10/04/22	BP Vila Real	Emergência	Óleo carro	11,99 €
Alimentação	11/04/22	Amanhecer		Catering	14,67 €
Alimentação	11/04/22	Sinvesca - Carrazeda		Catering	45,34 €
Alimentação	11/04/22	Luis Morgado, Uni, Lda.		Jantar atores	4,00 €
Alimentação	12/04/22	Burger King		Almoço equipa	13,99 €
Alimentação	12/04/22	Sinvesca - Carrazeda		Catering	33,41 €
Alimentação	12/04/22	O Minhoto		Jantar atores	6,00 €
Alimentação	13/04/22	Sinvesca - Carrazeda		Catering	45,24 €
Deslocações	22/04/22	Quinitaxi, Uni, Lda.	Táxi Júlio Cardoso	Táxi	20,00 €
Deslocações	10/05/22	n/a	Honda	Mapa viatura	63,25 €
Deslocações	10/05/22	n/a	Citroën	Mapa viatura	236,00 €
Deslocações	10/05/22	n/a	Opel	Mapa viatura	164,59 €
Deslocações	14/07/22	Flixbus	Viagem André Marq.	Vinda	14,99 €
Deslocações	14/07/22	RNE - Rede Nacional de Exp.	Viagem André Marq.	Regresso	12,00 €
Consumíveis	22/07/22	Pantilt - Soluções Audiovisuais	Imprev. - Reparação	Filtro	455,10 €
Deslocações		n/a	Honda	Mapa viatura	16,60 €
Deslocações		n/a	Renault	Mapa viatura	35,05 €
Consumíveis		Chen Qian		Pilhas	14,00 €
Arte	12/05/22	João Santana - Produções		Guarda-roupa	430,50 €
TOTAL					1 874,87 €

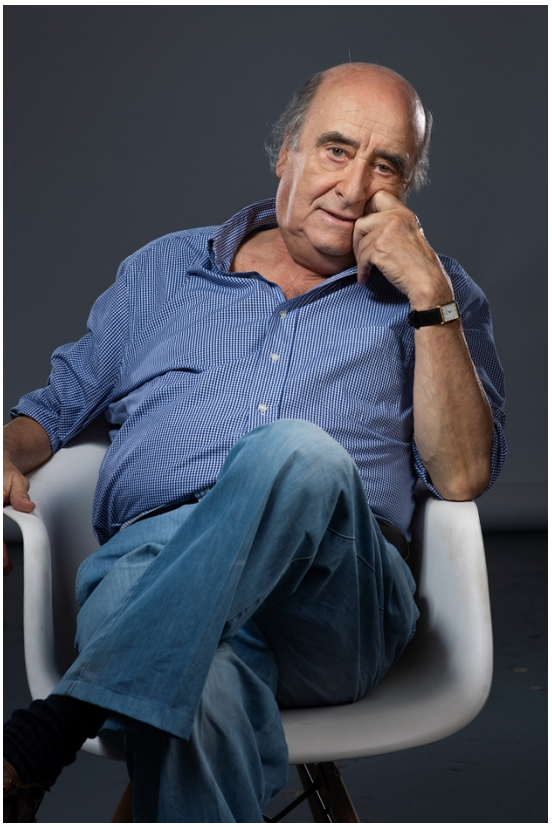
SOMATÓRIO DAS DESPESAS

Categoria		Despesa		Previsão	Valor real	Desvio
Above	Pagamentos	Elenco	Personagem - Rei	375,00 €	200,00 €	175,00 €
Above	Pagamentos	Elenco	Personagem - Rainha	250,00 €	300,00 €	-50,00 €
Above	Pagamentos	Elenco	Personagem - Bispo	375,00 €	0,00 €	375,00 €
Above	Pagamentos	Elenco	Personagem - Nobre	140,00 €	115,00 €	25,00 €
Above	Pagamentos	Elenco	Personagem - Aia	60,00 €	0,00 €	60,00 €
Below	Pagamentos	Equipa	Caracterização (Maquiagem)	100,00 €	100,00 €	0,00 €
Below	Deslocações	Total		250,00 €	658,43 €	-408,43 €
Below	Alojamento	Total		620,00 €	0,00 €	620,00 €
Below	Alimentação	Total		600,00 €	528,32 €	71,68 €
Below	Transporte	Materiais e equipamentos		100,00 €	0,00 €	100,00 €
Below	Arte	Mobiliário e adereços		200,00 €	131,88 €	68,12 €
Below	Arte	Animais		75,00 €	0,00 €	75,00 €
Below	Arte	Guarda-roupa		900,00 €	799,50 €	100,50 €
Below	Consumíveis	Total		55,00 €	177,03 €	-122,03 €
Below	Imprevistos	Total		200,00 €	455,10 €	-255,10 €
TOTAL				4 300,00 €	3 465,26 €	834,74 €

6.5. *Casting*

ANÚNCIO DE ABERTURA DE *CASTING*
PARA O PAPEL DO "REI" / " O MORTO

ELENCO



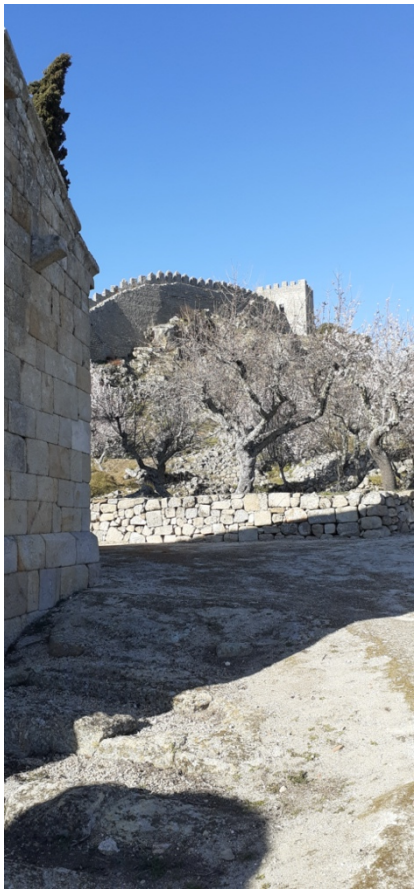
À esquerda, Pedro Damião (40 anos), o “Rei”. À direita, Júlio Cardoso (84 anos), o “Bispo”.

À esquerda, Susana Sá (48 anos), a “Rainha”. À direita, André Marques, o “Nobre”.

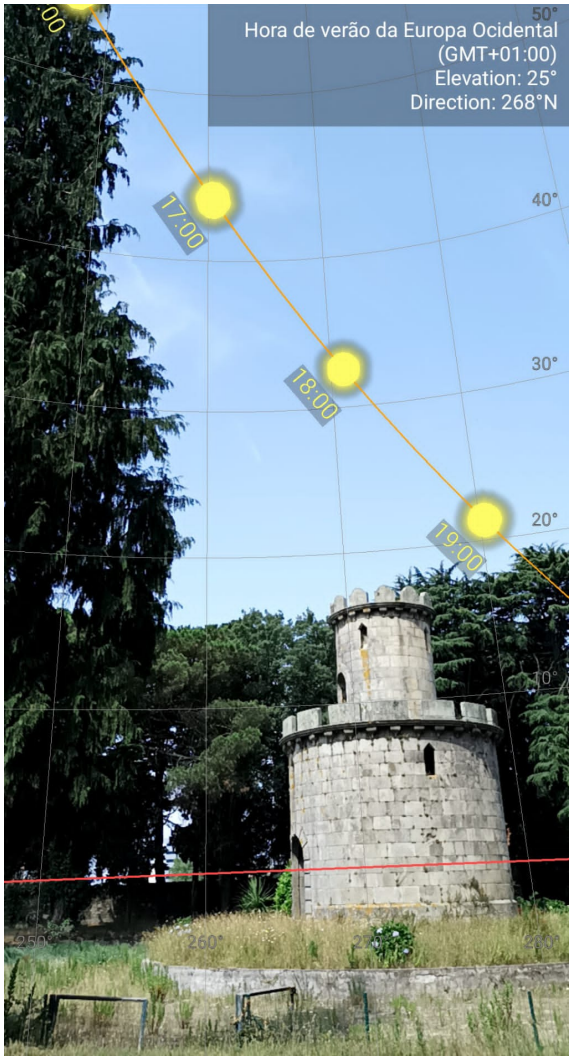
6.6. *Repérage*

CASTELO DE ANSIÃES

CASTELO DE NUMÃO



PARQUE DA PRELADA

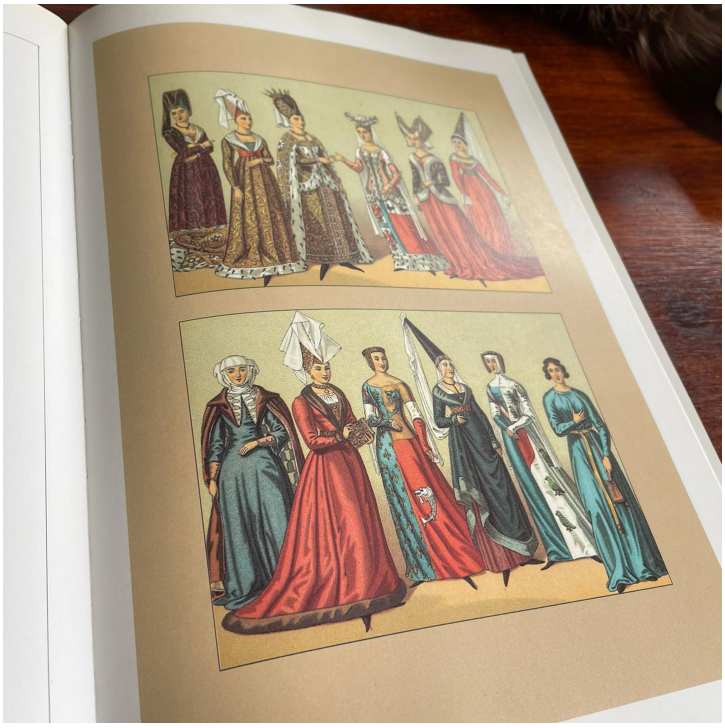


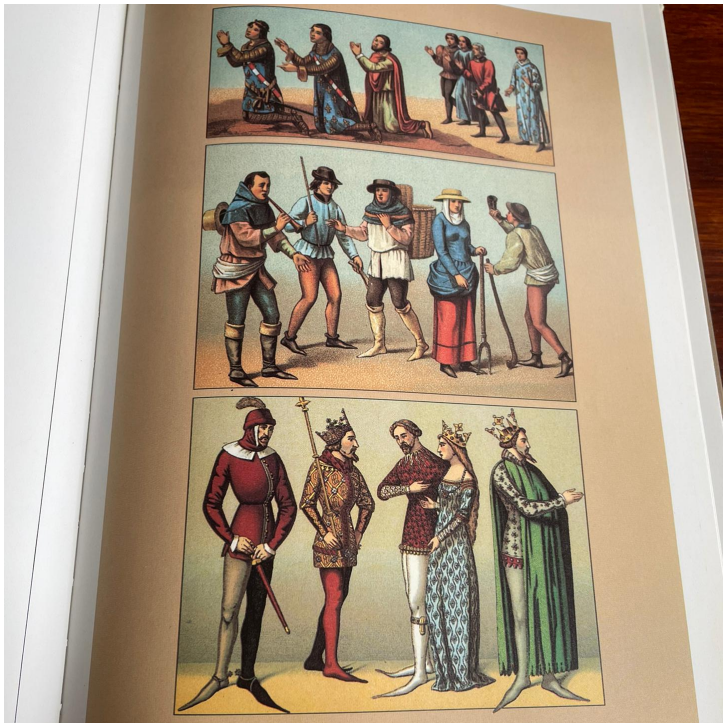
SÉ DO PORTO

6.7. Testes de imagem

6.8. Fotografias de cena

6.9. Direção de arte



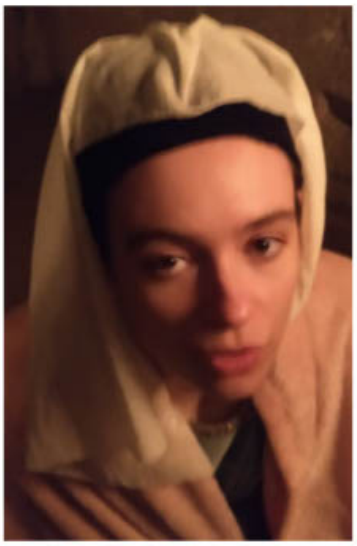


6.10. Figurinos

FICHA DE PERSONAGEM

A NOITE D'EL REI	
Personagem: **PRINCESA**	
Actor: Matilde	
Figurino nº **1P**	Cenas a usar: 7, 9, 10, 11, 12
Descrição	

- Vestido de veludo azul claro
- Toucado redondo preto com véu de algodão preto
- Polainas azuis de veludo



NOTAS: tirar brincos, pulseiras, anéis etc.

Cabelo apanhado e escondido.

FICHA DE PERSONAGEM

A NOITE D'EL REI	
Personagem: **AIA**	
Actor: Eva	
Figurino nº **1A**	Cenas a usar: 5, 7, 11, 12
Descrição	

- Vestido de linho azul
- Manto de veludo cinza
- Sabrinas/polainas pretas (da Eva)
- Cinto de cabedal castanho

FICHA DE PERSONAGEM

A NOITE D'EL REI	
Personagem: **REI/MORTO**	
Actor:	
Figurino nº **1M**	Cenas a usar: 11,14,15
Descrição	

- Túnica vermelha de algodão (6910)
- Gibão (casaco) camurça (3736)
- Meia-calça preta
- Botas de pele
- Manto brocado (5113)
- Fio com cruz

FICHA DE PERSONAGEM

A NOITE D'EL REI	
Personagem: **RAINHA**	
Actor: Susana	
Figurino nº **1R**	Cenas a usar: 7
Descrição	

- Vestido bourdeaux (6908)
- Manto brocado (3158)
- Toucado de linho
- Polainas vermelhas (ou bourdeaux – backup)
- Anel (da actriz)

FICHA DE PERSONAGEM

A NOITE D'EL REI	
Personagem: **RAINHA**	
Actor: Susana	
Figurino nº **2R**	Cenas a usar: 8, 11, 13, 14
Descrição	

- Vestido azul claro de linho
- Polainas (igual ao figurino 1R)

NOTA: O Miguel falou em eliminar este figurino. Se assim for, para estas cenas, utilizar o figurino 1R MAS sem o manto e sem o toucado (com cabelo entrançado).

FICHA DE PERSONAGEM

A NOITE D'EL REI	
Personagem: **BISPO**	
Actor: Júlio	
Figurino nº **1B**	Cenas a usar: 1,5,7,11,13,14
Descrição	

- Túnica castanha comprida
- Manto castanho (camurça) claro com forro escuro
- Polainas baixas de cabedal
- Crucifixo e anel
-

FICHA DE PERSONAGEM

A NOITE D'EL REI	
Personagem: **SOLDADO**	
Actor: Miguel	
Figurino nº **2S**	Cenas a usar: 5, 6, 7, 10, 11, 14
Descrição	

- Túnica de pano cru
- Calças de pano cru
- Colete cinzento (falta fotografia)
- Ligaduras ensanguentadas
- Boxers cor de pele (interior)
- Botas de pele

NOTA: há várias calças e túnicas. Experimentar as das imagens (da esmae), e avaliar se fica bem.

FICHA DE PERSONAGEM

A NOITE D'EL REI	
Personagem: **NOBRE**	
Actor: André	
Figurino nº **1N**	Cenas a usar: 1,8, 11, 12, 14
Descrição	

- Haincelin (túnica/gibão) (esmae)
- Túnica de algodão vermelha
- Manto azul (esmae)
- Botas de cano alto
- Cinto largo de cabedal (para a espada)

NOTA: à partida não precisa de collants, mas convém não se ver as pernas.

Há um outro gibão com forro de pelo (do atelier), mas é demasiado quente

6.11. Folhas de serviço

"A NOITE D'EL REI"

FOLHA SERVIÇO #1 | 10/ABRIL/2022 | Dia de rodagem #0

PRODUTORA
Escola das Artes
Rua de Diogo Botelho, 1327
4169-005, Porto, Portugal

Hyperion
Rua Magalhães Lima, 14, 3o esq
4705-178, Braga, Portugal

Contacto 1 Diogo Pinto
[redacted]
(1ª [redacted]

LOCAL
Escola das Artes
Carrazeda de Ansiães

ALOJAMENTO
Casa 1 - Rua Vítor Guilhar, 98
Casa 2 - Rua Justiniano Ferraz Araújo Costa, 175, 1º

CONTACTO
[redacted]

METEOROLOGIA
Enublado: 19°C
Nascer sol: 06:58 h
Pôr do sol:: 20:03 h

CATERING
Jantar: 21h00

HORA NO PONTO DE ENCONTRO

Realização	17h00
Câmara	17h00
Som	17h00
Direção Arte / Adereços	17h00
Guarda-roupa / Maquilhagem	17h00
Atores	17h00
Júlio Cardoso	18h30

PAF	N/A
Wrap Elenco:	N/A
Wrap Equipa:	N/A

CRONOGRAMA DIA #0

HORA	DESCRIÇÃO	LOCAL	EQUIPA
17h00	Chegada ao Ponto de Encontro	Escola das Artes Rua de Diogo Botelho, 1327 4169-005, Porto	Realização, Produção, Câmara, Som, Direção Arte, Guarda Roupa, Artística
17h15	Pickup Material	Sala Mestrado	Realização, Produção, Câmara, Som
17h45	Últimas Preparações	Escola das Artes	Realização, Produção, Câmara, Som, Direção Arte, Guarda Roupa, Artística
18h00	Saída Escola das Artes	Escola das Artes	Realização, Produção, Câmara, Som, Direção Arte, Guarda Roupa, Artística
18h15	Paragem para Abastecimento	GALP R. de Diogo Botelho 2049, 4150-268 Porto PRIO Rua Engenheiro Ferreira Dias 1104-1150 Zona Industrial, 4100-247	Realização, Produção, Câmara, Som, Direção Arte, Guarda Roupa, Artística
18h30	Pickup Júlio Cardoso	Jardim Botânico	Pedro Bacelar
19h30	Chegada Carrazeda de Ansiães	Rua Vítor Guilhar, 98 5140 Rua Justiniano Ferraz Araújo Costa, 175, 1o 5140	Realização, Produção, Câmara, Som, Direção Arte, Guarda Roupa, Artística
21h00	Jantar	Rua Vítor Guilhar, 98	Realização, Produção, Câmara, Som, Direção Arte, Guarda Roupa, Artística

CRONOGRAMA CONDUÇÃO				
CARRO	**CONDUTOR**	**PASSAGEIROS**	**PARTIDA**	**CHEGADA**
Citroen DS	José Lobo	Cristina Gil, Carolina Neves, Francisca Sá, Diogo Pinto	18h00	19h30
Honda Civic	Pedro Bacelar	Miguel Mesquita, Matilde Bello, Susana Sá, Júlio Cardoso	18h00	19h30
Opel Vectra	Eva Direito	Vasco Trabulo	18h00	19h30

INFO GERAL	
Estacionamento	Estacionamento no local
Informação sobre Alojamento	Contactos dos responsáveis: Casa 1 - Diogo Pinto (+351) 916 587 949 Casa 2 - Miguel Mesquita (+351) 930 683 450
Outras informações	**LEVAR SACOS CAMA + TOALHAS DE BANHO** **Pede-se que levem pouca bagagem e de preferência mochilas e sacos maleáveis**

"A NOITE D'EL REI"

FOLHA SERVIÇO #2 | 11/ABRIL/2022 | Dia de rodagem #1

PRODUTORA
Escola das Artes
Rua de Diogo Botelho, 1327
4169-005, Porto, Portugal

Hyperion
Rua Magalhães Lima, 14, 3o esq
4705-178, Braga, Portugal

Contacto 1 Diogo Pinto
[redacted]

LOCAL
Escola das Artes
Carrazeda de Ansiães

ALOJAMENTO
Casa 1 - Rua Vítor Guilhar, 98
Casa 2 - Rua Justiniano Ferraz Araújo Costa, 175, 1º

CONTACTO
[redacted]

METEOROLOGIA
Chuva: 11°C (6ºC à Noite)
Nascer sol: 06:57 h
Pôr do sol:: 20:04 h

CATERING
Peq. Almoço: 10h00
Almoço: 13h00
Jantar: 19h00

HORA NO SET

Realização	14h30
Câmara	14h30
Som	14h30
Direção Arte / Adereços	14h30
Guarda-roupa / Maquilhagem	14h30
Atores	14h45
PAF	15h45
Wrap Elenco:	01h30
Wrap Equipa:	01h30

CRONOGRAMA DIA #1

HORA	DESCRIÇÃO	LOCAL	EQUIPA TÉCNICA	EQUIPA ARTÍSTICA
11h30	Reunião Produção	Rua Justiniano Ferraz Araújo Costa, 175, 1o, 5140	Realização, Produção	N/A
12h00	Reunião Realização + Atores	Rua Justiniano Ferraz Araújo Costa, 175, 1o, 5140	Realização	Todos
13h00	Almoço	Rua Justiniano Ferraz Araújo Costa, 175, 1o, 5140	Realização, Produção, Câmara, Som, Direção Arte, Guarda Roupa	Todos
15h30	Cena 13	Castelo de Ansiães EM632 1, 5140-144 Câmara Ardente Corredor	Realização, Produção, Câmara, Som, Direção Arte, Guarda Roupa	Todos
19h00	Jantar	Rua Justiniano Ferraz Araújo Costa, 175, 1o, 5140	Realização, Produção, Câmara, Som, Direção Arte, Guarda Roupa	Todos
21h30	Cena 7	Castelo de Ansiães EM632 1, 5140-144 Sala Trono Corredor	Realização, Produção, Câmara, Som, Direção Arte, Guarda Roupa	Miguel Mesquita, Júlio Cardoso, Matilde Bello, Susana Sá, Eva Direito
1h30	Wrap	Alojamento	Realização, Produção, Câmara, Som, Direção Arte, Guarda Roupa	Todos

CRONOGRAMA CONDUÇÃO (A DISCUTIR AO ALMOÇO)				
CARRO	**CONDUTOR**	**PASSAGEIROS**	**PARTIDA**	**CHEGADA**
Citroen DS	José Lobo	**PARTIDA 1** Pedro Bacelar, Carolina Neves, Francisca Sá, Miguel Mesquita **PARTIDA 2** Júlio Cardoso, Susana Sá, Miguel Mesquita, Matilde Bello	**PARTIDA 1** 14h00 **PARTIDA 2** 14h30	**CHEGADA 1** 14h15 **CHEGADA 2** 14h45
Opel Vectra	Eva Direito	Vasco Trabulo, Cristina Gil	14h00	14h15

INFO GERAL	
Estacionamento	Estacionamento no local
Informação sobre Alojamento	Contactos dos responsáveis: Casa 1 - Diogo Pinto (+351) 916 587 949 Casa 2 - Miguel Mesquita (+351) 930 683 450
Outras informações	**LEVAR ROUPA QUENTE PARA A NOITE**

Produtora: **Hyperion Collective** **Realizador:** **Miguel Mesquita** **Chefe Produção:** **Diogo Pinto** **1º Ass. Realização:** **João Pinto** **DOP:** **Vasco Trabulo**	**“A Noite e o Rei”**	**HORÁRIO DE TRABALHO** **19:30h - 06:30h** **NO DECOR: 17:00h** **REFEIÇÃO: 20:00h – 21:00h** **LOCAL REFEIÇÃO: Set**
	Folha de Serviço nº 1 **DIA 16 de JULHO** **SÁBADO**	**Amanhecer: 06:15h** **Entardecer: 21:05h**

Base Produção	**Base M/up, Hair e Guarda-Roupa**
Univ. Católica - Escola das Artes	**On Location**

Localizações

#	Localização	Morada / Estacionamento
1	**SÉ DO PORTO**	Terreiro da Sé, 4050-573 Porto / (Em frente à Sé)

NO DECOR

Realização: 18:00h	**Som: 19:30h**		
Ass. Realização: 18:00h	**Imagem: 18:00h**		
D.O.P.: 18:00h	**Direção Arte / G.R.:18:00h**		
Produção:18:00h	**MakeUp/Hair: 18:00h**		

NA BASE (CATÓLICA)

Realização: 17:00h

Ass. Realização: 17:00h

Produção: 17:00h

Scene and Description	Cast	Efeito	Loc
CENA 13: Câmara Ardente - Lágrimas vermelhas caem sob o pálido rosto da morta Rainha.	7	**EXT./AM**	1
CENA 14: Câmara Ardente - Morto sentado. Rainha, Bispo e Nobre ajoelhados. Soldado sustenta-se de pé.	1, 3, 5, 6, 7	**Int./AM**	1
CENA 8: Corredores - Nobre procura e para em frente à porta. Rainha recebe-o..	1, 7	**Int./Noite**	1
CENA 11: Câmara Ardente - Morto dorme. Soldado e Princesa encaram-no. Entram Rainha, Nobre, Bispo e Aia.	Todos	**Int./Noite**	1

#	Ator/Atriz	Personagem	Cenas	Transportes	No decor	Fim
1.	André	Nobre	14, 8, 11		22h	02:00h
2.	Eva	Aia	11		18h30	02:45h
3.	Júlio	Bispo	14, 11		19h30	02:00h
4.	Matilde	Princesa	11		18h30	05:45h
5.	Miguel	Soldado	14, 11		18h30	06:30h
6.	Pedro	Morto	14, 11		19h00	04:45h
7.	Susana	Rainha	13, 14, 8, 11		18h30	02:45h

Produtora: **Hyperion Collective** **Realizador:** **Miguel Mesquita** **Chefe Produção:** **Diogo Pinto** **1º Ass. Realização:** **João Pinto** **DOP:** **Vasco Trabulo**	**“A Noite e o Rei”**	**HORÁRIO DE TRABALHO** **16:30h - 04:45h** **NO DECOR: 17:00h** **REFEIÇÃO: 19:30h – 20:30h** **LOCAL REFEIÇÃO: Set**
	Folha de Serviço nº 2 **DIA 17 de JULHO** **DOMINGO**	**Amanhecer: 06:16h** **Entardecer: 21:04h**

Base Produção	**Base M/up, Hair e Guarda-Roupa**
Univ. Católica - Escola das Artes	**On Location**

Localizações

#	Localização	Morada / Estacionamento
1	**PRELADA**	R. do Monte dos Burgos 597, 4250-311 Porto / R. Maria Peregrina de Sousa
2	**UNIV. CATÓLICA - ESCOLA DAS ARTES**	R. de Diogo Botelho 1327, 4169-005 Porto / (Católica)

NO DECOR

Realização: 16:00h	**Som: 16:00h**		
Ass. Realização: 16:00h	**Imagem: 16:00h**		
D.O.P.: 18:00h	**Direção Arte / G.R.:16:00h**		
Produção:16:00h	**MakeUp/Hair: 16:00h**		

NA BASE (CATÓLICA)

Realização: 15:30h

Ass. Realização: 15:30h

Produção: 15:30h

Scene and Description	Cast	Efeito	Loc
CENA 1: Velho Mosteiro - Bispo sentado. Diálogo com Nobre.	1, 3	**EXT./F.T.**	1
CENA 12: Floresta - Nobre caído no chão. Princesa e Aia tropeçam em fuga.	1, 2, 4	**EXT./AM**	1
CENA 5: Enfermaria - Soldado descansa. Aia auxilia-o enquanto surge Bispo.	2, 3, 5	**Int./Noite**	2
CENA 10: Enfermaria - Princesa entra enquanto Soldado dorme. Falam entre si.	4, 5	**Int./Noite**	2
CENA 6: Enfermaria - Soldado dorme. Abre os olhos.	5	**Int./Noite**	2

#	Ator/Atriz	Personagem	Cenas	Transportes	No decor	Fim
1.	André	Nobre	1, 12		16:00h	22:00h
2.	Eva	Aia	12, 5		16:00h	02:00h
3.	Júlio	Bispo	1, 5		16:00h	01:30h
4.	Matilde	Princesa	12, 10		16:00h	04:00h
5.	Miguel	Soldado	5, 10, 6		16:00h	04:45h

6.12. Planeamento

STORYBOARD (PRIMEIRAS RODAGENS)

Shot Lists

Hyperion

Created: Fri, Mar 25, 2022 @ 9:26pm
Shots: 10

A NOITE D'EL-REI - CENA 1

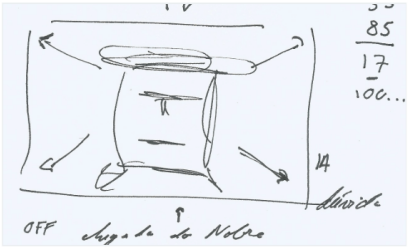
10 Shots

SHOT 1.1

SUBJECT: JÚLIO

FACE BISPO

SHOT SIZE: GRANDE PLANO
LOCATION: EXT. VELHO MOSTEIRO

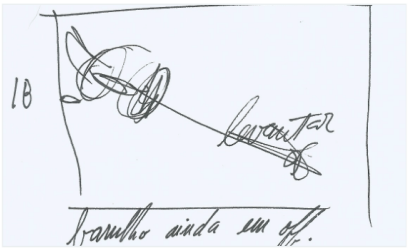


SHOT 1.2

SUBJECT: ANDRÉ

DETALHE PUNHO

SHOT SIZE: DETALHE
LOCATION: EXT. VELHO MOSTEIRO



SHOT 1.3

SUBJECT: JÚLIO

BISPO SENTADO

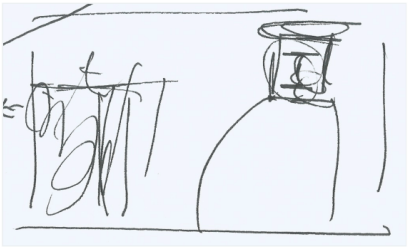
SHOT SIZE: INTEIRO
LOCATION: EXT. VELHO MOSTEIRO

SHOT 1.4

SUBJECT: ANDRÉ, JÚLIO

OVER THE SHOULDER NOBRE PARA BISPO

LOCATION: EXT. VELHO MOSTEIRO

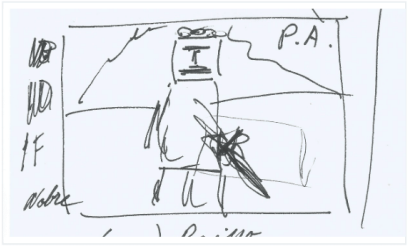


SHOT 1.5

SUBJECT: ANDRÉ

NOBRE

SHOT SIZE: AMERICANO
LOCATION: EXT. VELHO MOSTEIRO



SHOT 1.6

SUBJECT: JÚLIO

BISPO

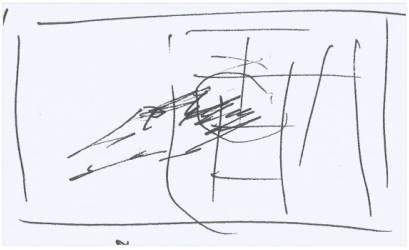
SHOT SIZE: MÉDIO APROX.
LOCATION: EXT. VELHO MOSTEIRO

SHOT 1.7

SUBJECT: JÚLIO

MÃO NO MUSGO

SHOT SIZE: DETALHE
LOCATION: EXT. VELHO MOSTEIRO



SHOT 1.8

SUBJECT: JÚLIO

BISPO VIRA A CARA

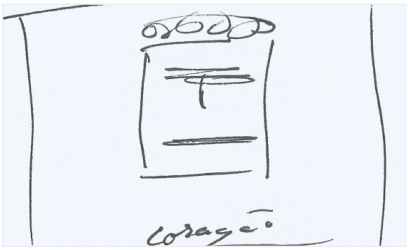
SHOT SIZE: GRANDE PLANO
LOCATION: EXT. VELHO MOSTEIRO

SHOT 1.9

SUBJECT: ANDRÉ

NOBRE

SHOT SIZE: GRANDE PLANO
LOCATION: EXT. VELHO MOSTEIRO



25/03/22, 21:27 StudioBinder: Storyboard & Shot List

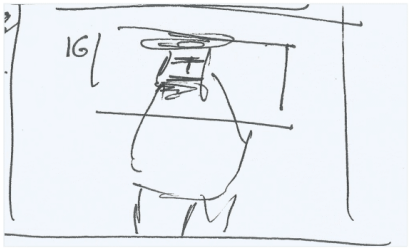
SHOT 1.10

SUBJECT: JÚLIO

BISPO

SHOT SIZE: AMERICANO

LOCATION: EXT. VELHO MOSTEIRO



25/03/22, 21:46 StudioBinder: Storyboard & Shot List

Shot Lists

Created: Fri, Mar 25, 2022 @ 9:45pm
Shots: 3

Hyperion

Saving...

A NOITE D'EL-REI - CENAS 2 E 4

3 Shots

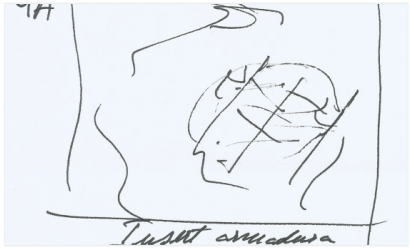
SHOT 1

SUBJECT: N/A

INSERT ARMADURA NO CHÃO

SHOT SIZE: DETALHE

LOCATION: EXT. PÓRTICO MURALHA



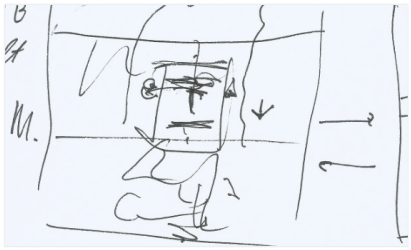
SHOT 2

SUBJECT: MIGUEL

SOLDADO E FERIDA

SHOT SIZE: MÉDIO

LOCATION: EXT. PÓRTICO MURALHA



SHOT 3

SUBJECT: PEDRO

REI MORTO

SHOT SIZE: GRANDE PLANO GERAL

LOCATION: EXT. PÓRTICO MURALHA

Shot Lists

Hyperion

Created: Fri, Mar 25, 2022 @ 9:59pm
Shots: 8

A NOITE D'EL-REI - CENA 5

8 Shots

SHOT 1

SUBJECT: EVA

AIA, DESFOQUE INVERTIDO

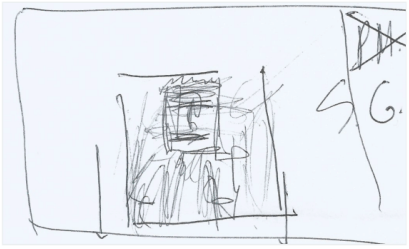
SHOT SIZE: SUPER GRANDE PLANO
LOCATION: INT. ENFERMARIA

SHOT 2

SUBJECT: MIGUEL

SOLDADO DEITADO (PICADO CIMA P/ BAIXO)

SHOT SIZE: SUPER GRANDE PLANO
LOCATION: INT. ENFERMARIA



SHOT 3

SUBJECT: MIGUEL

FERIDA DO SOLDADO DEITADO

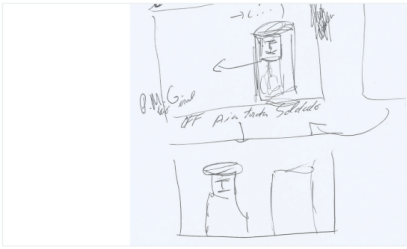
SHOT SIZE: DETALHE
LOCATION: INT. ENFERMARIA

SHOT 4

SUBJECT: JÚLIO

BISPO ENTRA

SHOT SIZE: MÉDIO GERAL
LOCATION: INT. ENFERMARIA

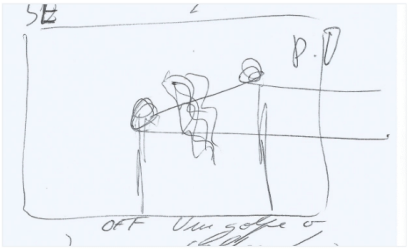


SHOT 5

SUBJECT: (MIGUEL)

LIGADURAS NOS PÉS DA CAMA

SHOT SIZE: DETALHE
LOCATION: INT. ENFERMARIA

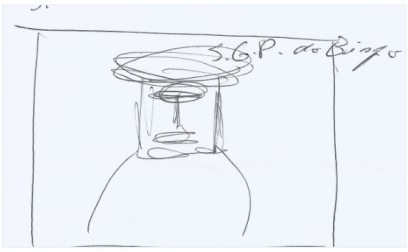


SHOT 6

SUBJECT: JÚLIO

BISPO PICADO (BAIXO PARA CIMA)

SHOT SIZE: SUPER GRANDE PLANO
LOCATION: INT. ENFERMARIA

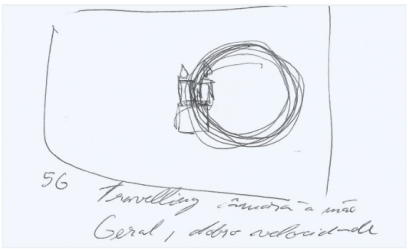


SHOT 7

SUBJECT: MIGUEL

TRAVELLING CÂMARA À MÃO

SHOT SIZE: GERAL
LOCATION: INT. ENFERMARIA

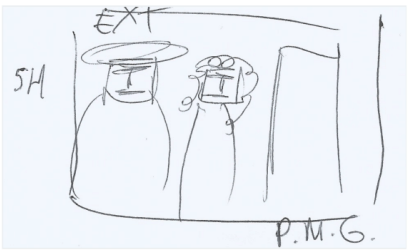


SHOT 8

SUBJECT: JÚLIO, EVA

BISPO FALA À AIA NO EXTERIOR DO QUARTO

SHOT SIZE: MÉDIO GERAL
LOCATION: EXT. ENFERMARIA



Shot Lists

Hyperion

Created: Mon, Mar 28, 2022 @ 2:23pm
Shots: 10

A NOITE D'EL-REI - CENA 7

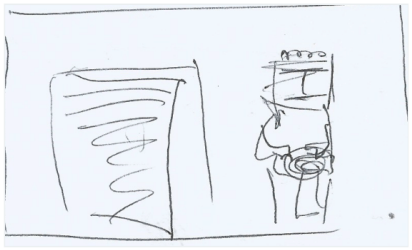
10 Shots

SHOT 1

SUBJECT: MIGUEL

(EXT.) SOLDADO À PORTA DA SALA DO TRONO

SHOT SIZE: PMG
LOCATION: EXT. SALA DO TRONO

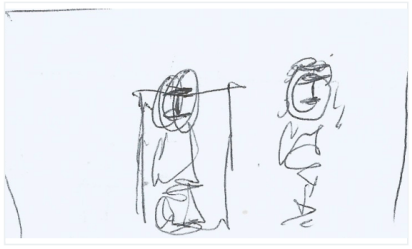


SHOT 2

SUBJECT: SUSANA, EVA

RAINHA, SENTADA, E AIA

SHOT SIZE: PI
LOCATION: INT. SALA DO TRONO



SHOT 3

SUBJECT: JÚLIO

BISPO

SHOT SIZE: PMA
LOCATION: INT. SALA DO TRONO

SHOT 4

SUBJECT: SUSANA, EVA, JÚLIO, MATILDE

RAINHA E BISPO, PRINCESA SURGE A MEIO

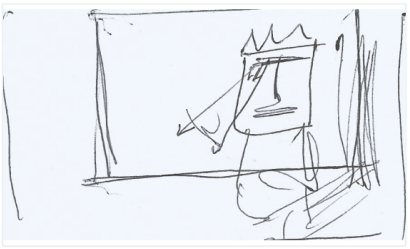
SHOT SIZE: PM
LOCATION: INT. SALA DO TRONO

SHOT 5

SUBJECT: SUSANA, (EVA)

RAINHA INTERROMPE A PRINCESA

SHOT SIZE: PM OU PMA
LOCATION: INT. SALA DO TRONO



SHOT 6

SUBJECT: MATILDE

PRINCESA (REACTION SHOT) SAI A MEIO

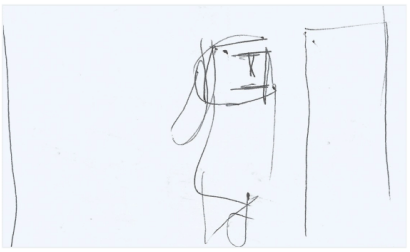
SHOT SIZE: PM
LOCATION: INT. SALA DO TRONO

SHOT 7

SUBJECT: MATILDE

PRINCESA OLHA PELA PORTA ABERTA

SHOT SIZE: PA
LOCATION: INT. SALA DO TRONO

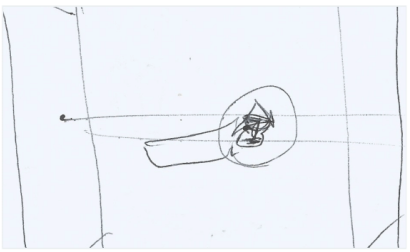


SHOT 8

SUBJECT: MIGUEL

SOLDADO CAÍDO NO CHÃO

SHOT SIZE: PG
LOCATION: INT. SALA DO TRONO (VOLTADO PARA EXT.)

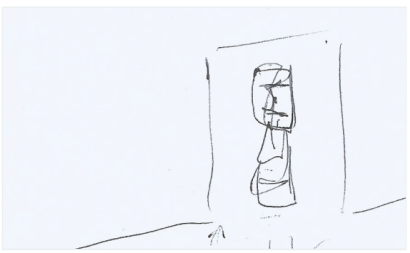


SHOT 9

SUBJECT: MATILDE

(EXT.) PRINCESA NA MOLDURA DA PORTA

SHOT SIZE: PI
LOCATION: EXT. SALA DO TRONO (VOLTADO PARA INT.)



REFERÊNCIAS VISUAIS PARA PLANOS (*RE-SHOOTS*)

Cena 1, Plano A. B-roll.

Le monde vivant (2003), Eugène Green.

Cena 1, Plano B. Detalhe. Referência de escala.

Bela Mandil (2019), Helena Estrela.

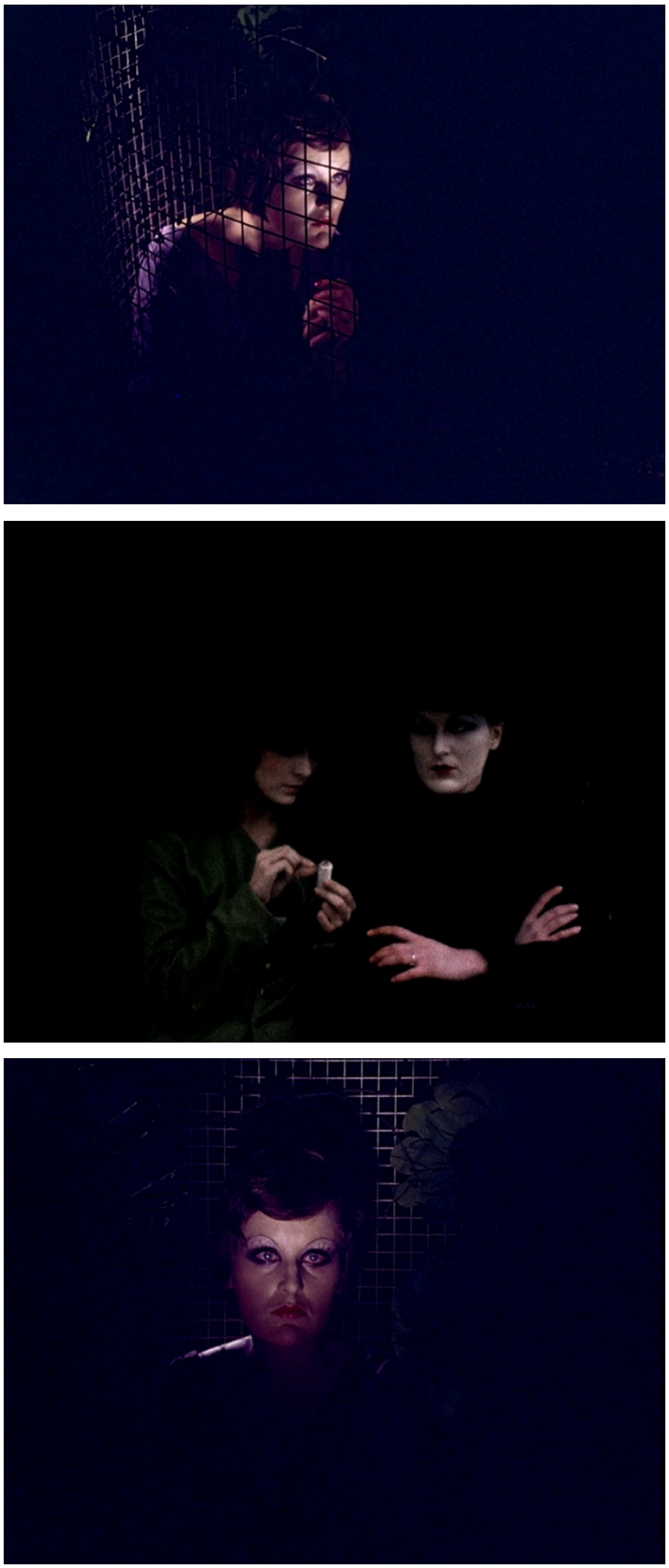
Cena 1, Planos C e D. Plano médio.

A Idade Maior (1991), Teresa Villaverde.

Cena 1, Plano E. Médio aproximado.

Der Tod der Maria Malibran (1972), Werner Schroeter.

Cena 5, Plano A. Grande plano.



Der Tod der Maria Malibran (1972), Werner Schroeter.

Cena 5, Plano D. Ideia: Bispo apenas visível pelo rosto e mãos.

Doc's Kingdom (1988), Robert Kramer.

Cena 5, Plano E. Plano médio. Revelar ligaduras do Soldado no enquadramento.

Der Tod der Maria Malibran (1972), Werner Schroeter.

Cena 6, Plano A. Plano médio geral. Só o Soldado, na posição da direita.

+

Cena 10, Plano A. Plano médio geral. Repete-se o enquadramento, Princesa entra para a posição da esquerda.

Der Tod der Maria Malibran (1972), Werner Schroeter.

Cena 10, Plano B. Grande plano. Proximidade dos rostos, mas não encostados como na referência.

O Último Mergulho (1992), João César Monteiro.

Cena 11. Ideia de iluminação do espaço.

Der Tod der Maria Malibran (1972), Werner Schroeter.

Cena 11, Plano A. Plano médio aproximado.

Der Tod der Maria Malibran (1972), Werner Schroeter.

Cena 11, Plano C. Plano médio aproximado. Só Soldado, de joelhos junto ao morto.

Der Tod der Maria Malibran (1972), Werner Schroeter.

Cena 11, Plano E.1. Plano geral médio. Foreground: Rainha. Background: Bispo, Nobre, Aia.

+

Cena 11, Plano E.2. Plano geral médio. Sem a Rainha. Foreground: Bispo. Background: Aia.

Der Tod der Maria Malibran (1972), Werner Schroeter.

Cena 11, Plano F. Plano geral médio. Rei surge na escuridão de olhos fechados.

Kanał (1957), Andrzej Wajda.

Cena 11, Plano G. Grande plano. Rei envolve o braço na Rainha.

Cena 12, Plano A. Plano médio. Nobre morto. + Cena 12, Plano B. Plano geral. Nobre morto. Aia e Princesa fogem em direção à linha da câmara. Ligeiro desvio da câmara do eixo do corredor.

Der Tod der Maria Malibran (1972), Werner Schroeter.

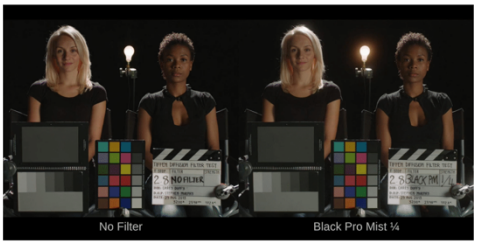
Cena 13, Plano A. Grande plano. Rainha morta.

O Último Mergulho (1992), João César Monteiro.

Cena 14, Plano A. Plano geral médio. Usar slider.

DIAGRAMAS DE LUZ (*RE-SHOOTS*)

A NOITE E O REI (notas de luz)



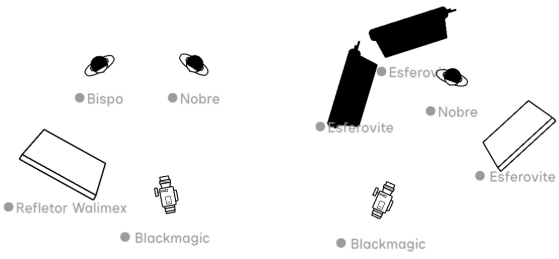
(black pro mist 1/4)

(classic black soft)

Cena 1

Amanhecer (Muralha)

O nobre e o bispo conversam no velho mosteiro.



Close-up / Plano médio

Iluminar com esferovite. Experimentar com materiais refletores (Scrim, musselina, pano cru, seda, etc)

Cortar luz com preenchimento negativo (esferovite preta). Se necessário usar bandeiras + pano preto

Plano geral

Refletor Walimex

Cortar luz com preenchimento negativo (esferovite preta).

Lentes/ Filtros

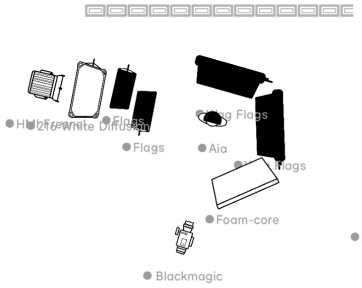
classic Black Soft (montar matte box)

35 mm/ 50mm/ 85mm

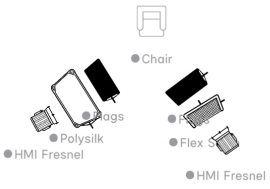
Cena 5

Noite (Estúdio TV Católica)

Na enfermaria, o soldado enfermo conversa com a Aia e mais tarde é interpelado pelo Bispo.



Plano geral e médio.



Plano de detalhe.

Close-up / Plano médio / Inserts

Iluminar com Fresnel 500W. Dimmar se necessário controlar a intensidade da luz.

Suavizar luz com Scrim ou Difusor (usar lençol, seda, etc).

Modelar luz com bandeiras. Fill light com esferovite (se as sombras ficarem demasiado agressivas). Esferovite preta ou pano preto como preenchimento negativo, acentuar contraste. Se necessário usar cinefoil.

Lentes/ Filtros

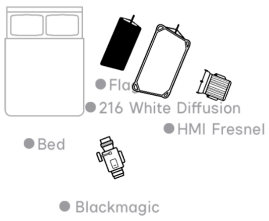
classic Black Soft (montar matte box)

50mm/ 85mm

Cena 6

Noite (Estúdio TV Católica)

Soldado deitado na cama da enfermaria.



Close-up / Plano médio / Inserts

Iluminar com Fresnel 500W. Dimmar se necessário controlar a intensidade da luz.

Suavizar luz com Scrim ou Difusor (usar lençol, seda, etc).

Modelar luz com bandeiras. Fill light com esferovite (se as sombras ficarem demasiado agressivas). Esferovite preta ou pano preto como preenchimento negativo, acentuar contraste. Se necessário usar cinefoil.

Lentes/ Filtros

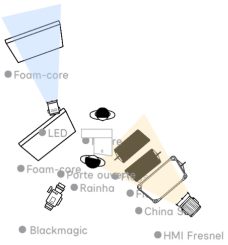
classic Black Soft (montar matte box)

35 mm

Cena 8

Noite (Sé · Porta)

O nobre caminha na noite e encontra a rainha à entrada da porta do castelo.



Close-up / Plano médio / Inserts

Iluminar com Fresnel 500W. Dimmar se necessário controlar a intensidade da luz.

Suavizar luz com Scrim ou Difusor (usar lençol, seda, etc).

Modelar luz com bandeiras. Fill light com esferovite (se as sombras ficarem demasiado agressivas). Esferovite preta ou pano preto como preenchimento negativo, acentuar contraste. Se necessário usar cinefoil.

Lentes/ Filtros

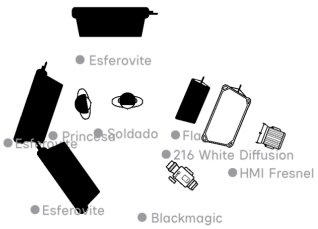
classic Black Soft (montar matte box)

35mm/ 50mm

Cena 10

Noite (Estúdio TV Católica)

Princesa e soldado conversam na enfermaria.



Close-up / Plano médio / Inserts

Iluminar com Fresnel 500W. Dimmar se necessário controlar a intensidade da luz.

Suavizar luz com Scrim ou Difusor (usar lençol, seda, etc).

Modelar luz com bandeiras. Fill light com esferovite (se as sombras ficarem demasiado agressivas). Esferovite preta ou pano preto como preenchimento negativo, acentuar contraste. Se necessário usar cinefoil.

Noite.

Iluminar com led e ajustar temperatura de cor com filtros CTB e Azuis. Usar esferovite ou manta acústica como refletor para criar uma *space light*.

Lentes/ Filtros

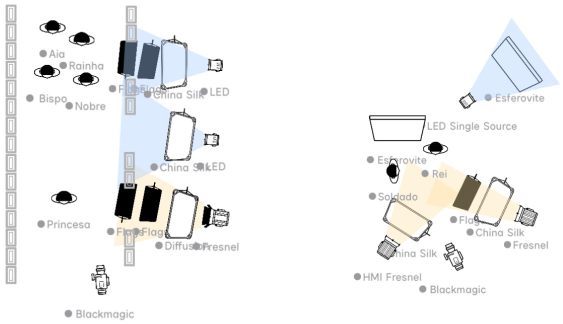
classic Black Soft (montar matte box)

35mm/ 50mm

Cena 11

Noite (Sé)

Na câmara ardente, o morto jaz. Estão presentes o soldado e a princesa. Mais tarde, entra a rainha, o bispo, o nobre e a aia.



Close-up / Plano médio / Inserts

Iluminar com Fresnel 500W. Dimmar se necessário controlar a intensidade da luz.

Suavizar luz com Scrim ou Difusor (usar lençol, seda, etc).

Modelar luz com bandeiras. Fill light com esferovite (se as sombras ficarem demasiado agressivas). Esferovite preta ou pano preto como preenchimento negativo, acentuar contraste. Se necessário usar cinefoil.

Noite.

Iluminar com led e ajustar temperatura de cor com filtros CTB e Azuis. Usar esferovite ou manta acústica como refletor para criar uma *space light*.

Modelar luz com bandeiras.

Lentes/ Filtros

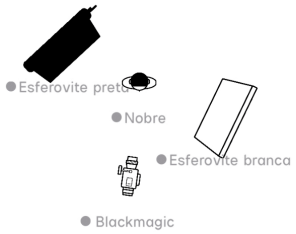
classic Black Soft (montar matte box)

35mm/ 50mm/ 85mm

Cena 12

Amanhecer (Muralha)

O nobre jaz morto e ao longe a princesa e a aia fogem.



Close-up / Plano médio

Iluminar com esferovite. Experimentar com materiais refletores (Scrim, musselina, pano cru, seda, etc)

Cortar luz com preenchimento negativo (esferovite preta). Se necessário usar bandeiras + pano preto

Plano geral

Refletor Walimex

Cortar luz com preenchimento negativo (esferovite preta).

Lentes/ Filtros

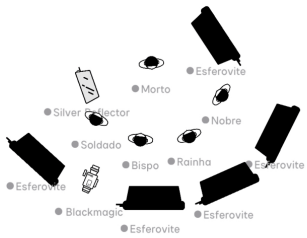
classic Black Soft (montar matte box)

50mm

Cena 14

Amanhecer (Sé)

Todos estão ajoelhados perante o rei na câmara ardente.



Close-up / Plano médio

Iluminar com esferovite. Experimentar com materiais refletores (Scrim, musselina, pano cru, seda, etc)

Cortar luz com preenchimento negativo (esferovite preta). Se necessário usar bandeiras + pano preto

Lentes/ Filtros

classic Black Soft (montar matte box)

35mm

Maquinaria

montar slider

6.13. Argumento

A NOITE D'EL-REI

Um argumento de

Miguel Mesquita

Script advisor

Gonçalo Eugénio Oliveira

Com diálogos adaptados dos escritos de

Afonso X de Castela, Dante, Shakespeare,
Novalis e Gherasim Luca

Escola das Artes - UCP
(+351) 930 683 450

1 EXT. VELHO MOSTEIRO - FINAL DE TARDE (0)

1498, em espírito. O Velho Mosteiro das Clarissas em evidente ruína, invadido pela Natureza. As heras que preenchem as suas paredes muradas tingem o cenário de um verde sujo.

O velho BISPO, sentado numa pedra da ruína, contempla o que o rodeia.

BISPO
A beleza da rosa campestre que nunca morra, e a paz com ela. O Inverno pode ser agora o nosso único arauto de uma nova Primavera.

A presença de um NOBRE, com as mãos coladas ao cabo da sua espada, invade o local.

BISPO (CONT'D)
Alto! Quem vem?

NOBRE
"Vivat rex."

Um breve silêncio.

BISPO
Um aliado da pátria.

NOBRE
E vassalo d' El-Rei! Por que me convém?

BISPO
Tem como destino a jaziga de cavaleiro. Estarão dormentes seus valores, para não se juntar a quem marcha além fronteira?

NOBRE
Como, se com marcha marcial os meus irmãos rezam pela chamada natural da morte? Que audito plausível pode Deus fazer dessas almas?

BISPO
Aleive fúria, acesa em verdade por dúvida.

NOBRE
(aperta o punho)
Não é dúvida que urge mea ira.
(MORE)

NOBRE (CONT'D)
Vós que sabeis, porque descarados soam os canhões em fogo diário e se descosem os bolsos do povo? Porque do novo sangue se forçam soldados à vala comum?

BISPO
Fusta a flechas o reino de Deus, e agora injuria El-Rei. Não se tem por vassalo do seu Reino?

NOBRE
Como vós vos tendes.

BISPO
Regozija-se no escárnio.

NOBRE
Não me danou ainda com qualquer mensagem.

O Bispo levanta-se. Revolve novamente o olhar pelo cenário revolvente, desviando o seu olhar do Nobre.

BISPO
O Reino deve-se ao luto.

NOBRE
Suspiram assim as andanças.

BISPO
Se lhe for costume dar uso à voz, que o faça agora.

NOBRE
Não extrai senão um pressentir de meu peito... e dos ouvidos da Corte. Se m'o permitir, o que a si o desaspera a mim me soa a benção.

BISPO
Pereça essa ideia. Apesar de verde a memória, o galo acordou os campos a nenhum vencedor. A força imperial que se juntou a este estado de guerra é ainda desconhecida, como se uma espada de Dâmocles sobre os dois lados tivesse caído.

NOBRE
Mantém-se o problema da linhagem.

BISPO
A jovem primogénita poderá carregar a semente da sucessão.

NOBRE
A donzela?

BISPO
Além fronteira já se avantam em esforços.

NOBRE
E departido nosso Reino.
Sua Graça, a razão não me serve ao dizer. O que me aguarda?

O Bispo caminha-se até uma parede próxima, coberta de musgo, passando a sua mão por ela.

BISPO
Fazer fome da abundância, pena deste mundo governado pela gula da Coroa. Comer as suas dívidas pela cova. Aquele que tamanha estima terá dos seus olhos fundos, e igual tumba, não mais Rei. E vós, não mais vassalo.
(para o Nobre)
Astuto o que fizer temer a queda dos astros, assim como quando caiu César. Minha preocupação não é mais que a mão certa para o poder.

NOBRE
Pintais uma cruel visão. E que tem a Rainha disto? Segredos são moeda na Corte. Será prudência do manto carregar os vícios dela?

BISPO
Os votos feitos foram já quebrados, vós o sabereis --

NOBRE
Alto, Padre, por conta dos ouvidos que o escutam. A cabeça deverá ser mais prudente que o coração.

BISPO
O que deve e o que é. Encare-se a face no espelho e faça-se outra.

NOBRE
Essa será vossa oferta, e esta a mea promessa. Tomarei a mão da donzela. Apesar de livre vontade ter vindo a esta ruína, saio senão com um dever. Tornar-me-ei o estandarte do sangue de meus irmãos além fronteira, para que suas carcassas germinem paz, como a trepadeira aqui deste passado, e conmigo, morra este sangue tão cedo como nasceu. Si... para que deste Inverno mea vivência orgulhosa da juventude, tão vistosa agora, seja um dia uma erva desgrenhada, de pouco valor.

BISPO
Antes que três Luas passem, o trono sentará um novo rei.

NOBRE
Assim será.

BISPO
"Rex mortuus est. Vivat rex!"

NOBRE
"Vivat rex."

O Nobre sai, abrindo o punho que cerrava o cabo da espada.

O Bispo sustém a sua postura, rindo-se tão alto quanto os seus pulmões permitem.

2 EXT. FLORESTA - NOITE (0)

Uma floresta densa em arvoredo. Noite de Lua Cheia, o verde da vegetação tinge-se de um azul prateado.

O trinar de grilos. Um som metálico torna-se gradualmente dominante. O trote de um só CAVALO.

SOLDADO, ferido, segura o abdómen com força. Em esforço, carrega pelo cabeção o animal. Olha em redor preocupado, por entre penosos passos.

No dorso do cavalo, os espojos da guerra -- um MORTO.

3 INT. CORREDOR (PAÇO REAL) - NOITE (0)

Um escuro corredor no Paço Real. O espaço distorce-se a si mesmo. A respirável tensão venenosa emana de - - um RETRATO D'EL-REI.

A paisagem que lhe serve de fundo parece querer falar. Este estranho movimento estende-se até ao limite. Manchas de tinta numa tela de madeira.

REI (V.O.)
Pronta vem a hora tua.

4 EXT. FLORESTA (PÓRTICO DA MURALHA) - AMANHECER (1)

Soldado vê-se acercado das paredes muradas do castelo. Perante o seu destino, finalmente sucumbe.

Pela primeira vez vemos o que o aflige: um golpe tingido a verde-musgo, demasiado profundo para sobreviver. Nenhuma lâmina enforçada por mão humana lhe poderia ter feito isto.

5 INT. ENFERMARIA (PAÇO REAL) - FINAL DA TARDE (1)

Várias camas vazias. A penumbra de fim de dia envolve a enfermaria.

Numa das camas, descansa o corpo do Soldado.

Como um raio, ergue-se. De novo cai, parado por uma dor no abdómen.

A humilde AIA auxilia-o.

AIA
Arregala-t'os olhos.

Aia despe as ligas manchadas de Soldado. Tingidas de verde e castanho, ficam caídas nos pés da cama.

Sem qualquer aviso, Bispo entra, surgindo lentamente de um canto escuro do quarto.

Aia afasta-se da cama de Soldado. Por entre a escuridão, só o seu rosto é visível.

Bispo encara o Soldado. Os seus olhos também não escapam ao estranho golpe que irradia uma mancha esverdeada no abdómen do Soldado.

AIA (CONT'D)
Um golpe o colheu por uma malha da loriga, que era desvencida.

SOLDADO
E dói com'a mordida d'uma fera.

BISPO
Nenhuma que se conheça dos bestiários. Outros não contornam tão frágil destino com a mesma ousadia.

SOLDADO
Sua graça, é um destino comum. Tudo o que vive há de morrer.

BISPO
Obstante, vive para m'o dizer.
(segura o crucifixo)
O aço do Reino que lhe deu lâmina, também me deu esta cruz.

SOLDADO
Resta em mim dúvida. Se me pronunciasse sei que me tomaria por louco.

Bispo senta-se.

BISPO
Num momento de incerteza, nós, irmãos da Boa Nova, fiamo-nos a olhos cerrados.

SOLDADO
Tem-me como irmão mas não faço juz. Sua missão de santidade, atua-a por palavras. Eu, eu sou tingido por este mal de só poder falar por mea lâmina...

BISPO
É-o, na verdade. Há os que as vestes obrigam a uma morte solene, tornados sangue da terra. Mas, apesar de ferida e de fera, trouxe o Rei de volta ao trono.

O quente bafejar do velho Bispo é sentido na face pelo Soldado.

BISPO (CONT'D)
Por tudo o que nos aproxima, por nossos desígnios, partilhe conmigo a derradeira visão da fileira caída.

SOLDADO
Pela graça de sua presença, Senhor, devo-lhe isso.

Uma pausa.

SOLDADO (CONT'D)
Nas trincheiras endurámos o que a sã mente enlouqueceria. Por cedo perecer rezávamos, sabendo-o tingir nossas almas. Tamanho sofrer abala o reduto da moral. Na última noite, não foi por mão de traidor ou vilão que tudo findou. Marcou-me a estridente correria da animalha, que por cima de nós vinham. E justo ao atropelo, as terras e as areias se abriam entre cada passada nossa.

Pausa.

SOLDADO (CONT'D)
Homens e tendas vi engolidos por inteiro. Palavras de grã dor, acentos de ira, vozes altas e roucas, e com elas sons de mãos num tumulto, por se agarrarem por tudo o que era movediço. Tudo para abrir caminho a brutal estrutura.

Sucede-se um breve silêncio.

SOLDADO (CONT'D)
E eu o vi. O honrado corpo d'El-Rei, trespassado por inteiro. Seus olhos esbranquiçando, até se os fechar.

Um sorriso amarelo. O Bispo levanta-se.

BISPO
Descansai. Já mui nobre foi vossa luta, para ter agora preocupação em enfermas/erráticas visões de febre.

Bispo abandona a Enfermaria, dirigindo-se antes à Aia.

BISPO (CONT'D)
(baixo, para a Aia)
Pobre rapaz, esse falar não corre com a verdade... É normal o baralhado dizer em quem assim retorna do campo de peleja, não vos aflijeis. Atentai nestes comportamentos. Não podemos permitir tais delírios à enlutada família.

6 INT. ENFERMARIA (PAÇO REAL) - NOITE (DIA 1 PARA 2)

Ainda na sua cama, Soldado dorme.

SOLDADO (V.O.)
No sangue que chega... Naquele que parte... Um choque de punhais.

REI (V.O.)
Os olhos cerrados, abre-os sobre o morto.

Soldado abre os olhos.

7 INT. CORREDOR / SALA DO TRONO (PAÇO REAL) - CONTÍNUO (1-2)

Soldado arrasta-se com dificuldade. Com uma mão sustenta-se. Com a outra, as ligaduras sangrentas.

Soldado aproxima-se de uma porta entreaberta.

BISPO (O.C.)
Não terá nisto dolor, Minha Senhora. Ele fará do mau bom, e de inimigo aliado de Vosso Reino.

No interior do quarto, o Bispo e a RAINHA, acompanhada da Aia.

RAINHA
Desejávamos vosso conselho, sempre grave e útil, de véspera, nas Cortes.

BISPO
Sua Alteza, é vos sabido que meu mister, do seu comando é indissociável, hoje e sempre. Que me restrinja, só menos célere galope, ou este andar, de quem seus passos já excedeu.

Pausa.

RAINHA
Demora-se em viagem?

BISPO
Nem que faça da noite sua, e lhe roube um par de horas, estará connosco ao cear de amanhã.

BISPO (CONT'D)
Com rápida mensura poria um fim a tão penosas horas, Minha Senhora... Ele já vem para ser investido, basta-vos nomeá-lo.

RAINHA
Deve primeiro conhecer aquela que implicais.

Sentada nas costas do Bispo, a PRINCESA.

BISPO
Não se quereria diferente.

RAINHA
Está acordado.

BISPO
Seguir-se-ia a jura latina...

RAINHA
Àquele que lamentamos, pelo que se detenha.

PRINCESA
A frieza e velocidade com que Vós vos--

RAINHA
É doce e louvável prestar os deveres de luto a vosso pai. Mas deveis saber que vosso pai perdeu um pai. E esse pai perdido, o seu perdeu. Quem fica, em obrigação filial, deve a seu tempo, mostrar pesar. Mas obstinadas condolências, em tão sensível momento... É um caminho de errática teimosia. É uma falta perante os Céus, perante os mortos. Uma falta perante a Natureza, cujo comum canto é o da morte de pais.
(MORE)

RAINHA (CONT'D)
Suplico-vos, pela linhagem ao trono, que vos deixeis de angústia, e que penseis em por quem governamos.

BISPO
Não me arrojaria em palavras mais sábias. Jovem donzela, devemos todos remar a costa, juntos e em sintonia. É natural vosso ardor, mas evitável neste tempo.

RAINHA
Senhor, não vos deixeis perturbar em excesso. Vossos deveres exigem-vos livre.

BISPO
Um deve concordar. Pergunto-vos, pela responsabilidade da benção, quando me poderei deter perante El-Rei?

RAINHA
Apenas cumprimos com as obrigações do repouso, para que inerte, o corpo encontre a frescura para se juntar à tomba de seus antecessores, guardiões de seus ossos.

BISPO
Devo admitir-vos, pelos delírios de vosso convidado, o qual se esconde sob nobre sacrifício para suster Vossos cuidados, meus ouvidos e mente estão manchados.

Pausa.

Quem seja que junto a ele se detenha, prontamente é recebido com estranhas invenções de morte abnormal --... Não vos deveria perturbar neste momento.

RAINHA
Já o fez... Por abnormal--?

BISPO
Herege, Minha Senhora.

RAINHA
E danosa para a Corte. Não nos permitiremos a tais desvarios dentro destas paredes.

BISPO
No vosso comando tenho segurança.

RAINHA
No luto, bevemo-nos à benevolência...

Pausa.

RAINHA (CONT'D)
Finda a cura, a extradição tomará lugar.

Soldado suspira por entre a dor.

A Princesa desvia o seu olhar para o exterior, e para o Soldado.

Soldado afasta-se da porta.

Soldado sucumbe à dor, caindo de joelhos voltado para o quarto.

8 INT. CORREDORES (PAÇO REAL) - NOITE, SIMULT. A 9 (2-3)

Pesados passos findam a mudez dos vazios corredores. Acompanhados de trémula luz de candelabro/tocha, denunciam a chegada do Nobre.

Sozinho, procura a porta certa.

9 INT. CORREDOR (PAÇO REAL) - NOITE, SIMULT. A 8 (2-3)

Mais sozinha ainda, a jovem Princesa caminha furtivos passos por estes mesmos corredores. Fraco lume de vela ilumina-lhe o caminho.

8 INT. CORREDORES (PAÇO REAL) - NOITE, SIMULT. A 9 (2-3)

Nobre pára em frente à porta. Um bater convicto finda qualquer mistério sobre a sua chegada.

Alguém abre. Compridos cabelos loiros prendem-se na mão que a escancara. A face da Rainha mostra-se para o receber.

O tempo congela. O Nobre entra.

10 INT. ENFERMARIA (PAÇO REAL) - NOITE (CONTÍNUO) (2-3)

Outra entrada, cujo despojado interior escusa porta, recebe a princesa. É a enfermaria.

Na sua cama, Soldado dorme. Com discreto toque, a jovem acorda-o.

PRINCESA
De vossa campa, levantai-vos.

SOLDADO
Donzela...

PRINCESA
Cousa terrível aconteceu. A nascente, a cabeça, a fonte de meu sangue se extinguiu. A sua própria essência. E sob a flecha disparada ainda não se fez luz.

SOLDADO
A ruína concebeu a sua obra-prima.

PRINCESA
Na sala da Coroa, estava a Corte absorta em seus jogos, quando meus olhos vos fixaram.

SOLDADO
Não me façais falar.

PRINCESA
Vós o haveis visto. Fingir o pesar é a arte do homem falso. Só nós restamos alheios a este engano.

Segue-se um silêncio do Soldado.

PRINCESA (CONT'D)
Mesmo que honesto sejais nos atos, vossos medos vos tornam traidor. A vós vos rogo, apagai mea chama. Quem penetrou no templo de Teu Senhor, e de lá roubou sua vida?

SOLDADO
Vede e dizei vós. Na câmara entrai, e perante nova Górgona volte vossos olhos.

11 INT. CÂMARA ARDENTE (PAÇO REAL) - NOITE (2-3)

Um escuro quarto. A seu centro, o Morto dorme o seu sono eterno, vestindo o fúnebre manto. À frente, o vazio trono que outrora fora seu.

Soldado e Princesa entram, encerrando-se atrás deles a pesada porta.

Soldado aproxima-se, e baixa-se ao nível do Morto.

SOLDADO
Na sua quietude, não repousa mais El-Rei. É sim devorado. Por se engordar, engorda o Homem todas as criaturas, inconsciente que de seu peso, banquetearão as larvas.

O Morto denuncia uma decomposição avançada, tingida a um verde musguento e sujo.

PRINCESA
Entornou-se o vinho da vida. Para trás, só as folhas da vinha... Deixemo-nos de--

SOLDADO
Não. A voz do Senhor. Aquece-me o sangue como uma febre. Vós tendes que acreditar em mim.

Intensifica-se o vento no exterior do Castelo.

PRINCESA
O vento... Soa como se perturbado por nosso ato.

Soldado olha para baixo. A mão do Morto toca-lhe no fundo do tronco, sobre as suas ligaduras.

Princesa berra.

Soldado afasta-se, retirando prontamente as ligaduras que tapam a sua carne. Uma inesperada crosta, verde como a face do Morto, cobre agora a sua ferida, enraizando-se para o restante corpo.

Entra a Rainha.

RAINHA
A que se deve a terrível algazarra, que todos desperta nesta honrada casa?

Princesa aproxima-se da sua mãe. Mudas, as duas olham para o Soldado e sua estranha condição.

Entram o Nobre, o Bispo e a Aia.

NOBRE
Os cavalos... Como se selvagens, fugiram dos estábulos.

BISPO
De setenta anos me lembro bem, nos quais mui estranhas cousas vi, nas mais desagradáveis instâncias. Mas tudo é insignificante, comparado ao que vejo esta noite.
(para o Soldado)
Por quê desviar a jovem herdeira, forçando-lhe cumplicidade em tão condenável dessecração da sagrada tomba de sua família?

O som ensurdecedor de centenas de pássaros interrompe o diálogo. Todos se desviam, encerrando o olhar no retrato d'El-Rei.

O mesmo som faz-se ouvir, agora proveniente da porta. Bloqueando-a, o Morto erguido, frontal a todos, de olhos fechados.

RAINHA
Meu Senhor!...

BISPO
Se de nossas sepulturas e casas mortuárias, devolvidos são os que ao solo confiamos, nossos monumentos passarão a ruína e casa para corvos! Vós, que como um espectro caminhais, se realmente sois Rei, e Senhor de Vosso Reino, falai!

O Morto não responde. O som de novo ecoa, mas é abafado pelos sofridos gritos do Soldado, que se vê, à semelhança do Morto, numa decomposição viva, com sua pele escurecida e musguenta.

SOLDADO
Tudo isto é sua obra! Só se extinguirá quando todos nos fizermos em poeira, e nossos vícios exilados.

MORTO
(falando em línguas)
Só então será possível um novo reino milenário.

RAINHA
Rogo-vos, rezo! Trespassai de lâmina esta visão de Julgamento.

AIA
Vosso nobre desertou.

O Bispo sustenta-se sobre o vazio trono.

BISPO
Monstro! Não me renderei, ao me dar ao jogo de Brutus para morrer! Nem ante vossos passos renascidos beijarei o solo, condenando-me à praga da ralé.

A Rainha tenta fugir, mas os cordões do seu corpete prendem-se à porta. Apertando cada vez mais, asfixiam pelo peito a mulher.

O Soldado, deitado no chão.

SOLDADO
Meus olhos, como estrelas, fogem do meu rosto... As horríveis imagens do meu sono, tornadas num temor presente. Agora o sei. Condenado estou a andar a noite, até que todas as faltas de orgulho messiânico se extingam em chamas.

12 EXT. FLORESTA (PÓRTICO DA MURALHA) - AMANHECER (CONTÍNUO) (3)

O Nobre está morto. Caído no chão, tem a testa ensaguentada e os olhos bem abertos. O seu olhar perde-se nas últimas constelações que morrem com o amanchecer. Deixa-se levar pela eterna sonolência.

A Aia e a Princesa tropeçam em fuga do Paço Real. Os seus vestidos deixam-se sujar pelo pó e terra da revolvente floresta. Fogem até perdido o seu rasto.

13 INT. CÂMARA ARDENTE (PAÇO REAL) - AMANHECER (CONTÍNUO) (3)

Gotas de um sujo sangue chovem numa mão velha. Desligada de qualquer corpo, susteve as forças para no seu punho agarrar tanto o trono, como o crucifixo. O Bispo está morto.

Lágrimas vermelhas caem sob o pálido rosto da morta Rainha. O seu corpete, é agora um vistoso arbusto de rosas e cravos.

14 INT. CÂMARA ARDENTE (PAÇO REAL) - AMANHECER (CONTÍNUO) (3)

O Morto, coroado, está sentado no trono real.

À sua frente, a Rainha, o Bispo e o Nobre, todos ajoelhados.

O Soldado sustenta-se de pé do seu lado direito. Ao novo mestre é leal.

MORTO
(falando em línguas)
"Rex mortuus est. Vivat Rex."

15 EXT. CIMO DA TORRE DO CASTELO - AMANHECER (CONTÍNUO) (3)

O Morto abre os olhos. Esbugalhados, brancos como cal, sem íris, encaram o horizonte. Tudo isto é o seu Reino.

CORTE PARA NEGRO