

Escola das Artes da Universidade Católica Portuguesa
Mestrado em Som e Imagem



Relatório de Projeto Final
Dentro – Argumento e Realização

Cinema e Audiovisual 2017/2018

João Nuno Moura Faria

Professor Orientador: Professor Doutor Carlos Ruiz

Setembro de 2018

Dedicatória

A todos os que me apoiaram e me ajudaram nesta caminhada.

Agradecimentos

A todos os que direta ou indiretamente estiveram envolvidos neste projeto.

Resumo

Este relatório trata o desenvolvimento criativo e técnico de todos os pontos de produção da curta-metragem *Dentro* nos quais eu me envolvi como realizador e argumentista da mesma. Primeiramente o desenvolvimento do meu trabalho na escolha da ideia para o filme, toda a discussão de temas e estruturas narrativas que serviram como base do argumento que posteriormente escrevi. Depois, o meu trabalho na organização da pré-produção, passando pela escolha de locais, escolha de atores, figurinos e *looks*, os testes de *repérage* nos locais pretendidos, bem como os ensaios e os planos de trabalho para os dias de rodagem. De seguida, o meu trabalho durante a rodagem do filme, dirigindo os atores e a equipa no ambiente de trabalho das filmagens e a gestão dos diversos cargos que me ajudaram a transpor a minha visão para a câmara. Finalmente a minha presença na fase de pós-produção, mais concretamente a abordagem ao processo de montagem e edição de som e cor do projeto, até este estar finalizado.

O projeto de curta-metragem *Dentro* é o resultado de todo esse trabalho, a minha intervenção no seu desenvolvimento bem como a dos meus colegas e todos aqueles que apoiaram o filme e ajudaram na sua elaboração.

Dentro é uma curta-metragem de ficção que retrata uma noite na vida de quatro amigos que encontram uma misteriosa mala que não conseguem abrir. À medida que a tentam abrir, projetam nela as suas frustrações e com o passar da noite desencadeia conflitos entre eles.

Neste relatório irei descrever todos os aspetos do meu trabalho durante todos os momentos de produção, dividindo-os pelas três fases da mesma, ou seja: Pré-Produção, Produção, e Pós-Produção. Dentro de cada parte do relatório irei abordar a fundo todos os aspetos que pertencem a cada segmento, dividindo cada um em diversos elementos secundários que permitem de uma forma mais organizada e esclarecida descrever o processo de trabalho.

Palavras-chave:

Filme, Curta-metragem, Ficção, Drama, Argumento, Realização, Produção, Edição.

Índice

Dedicatória	ii
Agradecimentos.....	iii
Glossário	xi
1. Introdução	1
2. O Projeto Dentro	2
2.1 Informação técnica e a equipa.....	2
2.1.1 Informação técnica	2
2.1.2 Equipa técnica	2
2.1.3 Elenco.....	2
2.2 Cronograma de Produção	2
2.3 Sinopse	3
2.4 Nota de intenções	3
3. O argumento.....	6
3.1 Introdução	6
3.2 A ideia inicial	6
3.3 Referências e pesquisa de simbologia	7
3.3.1 MacGuffin	8
3.3.2 The Lord of the Rings	9
3.3.3 Citizen Kane.....	10
3.3.4 Pulp Fiction	11
3.4 Referências e pesquisa de personagens	12
3.4.1 12 Angry Men	12
3.4.2 Diner.....	13
3.5 Os personagens.....	14
3.5.1 Rodrigo.....	16
3.5.2 Jaime	17
3.5.3 Andreia	18
3.5.4 Paulo.....	19
3.5.5 Julie	19
3.6 Simbologia da mala.....	20
3.7 Temática.....	21
3.8 Estrutura narrativa	22
3.9 O ciclo presente na história	24
3.10 Leituras e Brainstorming.....	25
3.11 Conclusão.....	25

4.	Realização	27
5.	Pré- Produção	29
5.1	Introdução	29
5.2	Tratamento estético	29
5.3	Referências visuais.....	31
5.3.1	Victoria.....	31
5.3.2	Trainspotting	32
5.3.3	Eyes Wide Shut	33
5.3.4	Nightcrawler.....	34
5.3.5	Sergio Leone e Once Upon a Time in America	35
5.3.6	Diner.....	36
5.4	Planeamento de cena de acordo com o tratamento estético	37
5.4.1	Cena 1.....	38
5.4.2	Cena 2.....	38
5.4.3	Cena 3.....	39
5.4.4	Cena 4.....	39
5.4.5	Cena 5.....	40
5.4.6	Cena 6.....	41
5.4.7	Cena 7.....	41
5.4.8	Cena 8.....	42
5.4.9	Cena 9.....	43
5.4.10	Cena 10.....	43
5.4.11	Cena 11.....	44
5.4.12	Cena 12.....	44
5.4.13	Cena 13.....	45
5.5	Location scouting e Repérage	46
5.5.1	Cena 1 – Marginal da Foz do Rio Douro, Rua do Passeio Alegre	47
5.5.2	Cena 2 – Restaurante Confeitaria “Cunha”, Rua Sá da Bandeira	47
5.5.3	Cena 3 – Universo Carmim - Garrafeira/Bar, Rua da Conceição	48
5.5.4	Cena 4 – Rua dos Mártires da Liberdade	49
5.5.5	Cena 5 – Galerias de Paris, Rua de Cândido dos Reis	49
5.5.6	Cena 6 – Plano B Club, Rua de Cândido dos Reis.....	50
5.5.7	Cena 7 – Fonte dos Leões, Praça de Gomes Teixeira	51
5.5.8	Cena 8 – Jardim das Virtudes, Passeio das Virtudes.....	51
5.5.9	Cena 9 – Ribeira, Rua dos Canastreiros	52
5.5.10	Cena 10 – Parque de estacionamento, Rua do Bolhão	53

5.5.11	Cena 11 – Ponte do Infante	53
5.5.12	Cena 12 – Jardim do Morro, Avenida da República, Gaia.....	54
5.5.13	Cena 13 – Ponte D. Luís I	55
5.6	Testes técnicos.....	56
5.7	Casting.....	59
5.8	Ensaaios com os atores	62
5.9	Conclusão.....	64
6.	Filmagens	65
6.1	Introdução	65
6.2	Dia 1	65
6.2.1	Plano de filmagens	65
6.2.2	Metodologia e dificuldades	65
6.3	Dia 2	67
6.3.1	Plano de filmagens	67
6.3.2	Metodologia e dificuldades	67
6.4	Dia 3	69
6.4.1	Plano de filmagens	69
6.4.2	Metodologia e dificuldades	69
6.5	Dia 4.....	71
6.5.1	Plano de filmagens	71
6.5.2	Metodologia e dificuldades	71
6.6	Dia 5	73
6.6.1	Plano de filmagens	73
6.6.2	Metodologia e dificuldades	73
6.7	Dia 6.....	75
6.7.1	Plano de filmagens	75
6.7.2	Metodologia e dificuldades	75
6.8	Dia 7.....	76
6.8.1	Plano de filmagens	76
6.8.2	Metodologia e dificuldades	76
6.9	Dia 8.....	78
6.9.1	Plano de filmagens	78
6.9.2	Metodologia e dificuldades	78
6.10	Dia 9.....	79
6.10.1	Plano de filmagens	79
6.10.2	Metodologia e dificuldades	79

6.11	Reshoot.....	80
6.12	Planos de corte, a queda da mala e a cena pós-créditos	81
6.13	A direção da equipa.....	83
6.14	Direção dos atores	85
6.15	Conclusão.....	87
7.	Pós-Produção.....	89
7.1	Introdução	89
7.2	Montagem	89
7.2.1	First Assembly.....	89
7.2.2	Escolha de takes, Rough Cut e o problema da mala.....	90
7.2.3	O que modificar e retirar para o First Cut	92
7.2.4	O que mudou do ponto de vista estilístico e cinematográfico.....	94
7.2.5	Final Cut e Picture Lock.....	95
7.3	Edição de som	96
7.3.1	Foleys e criação de ambientes	96
7.3.2	Edição de diálogos e ADR	97
7.3.3	Cena Meta-diegética.....	98
7.3.4	Música.....	99
7.3.5	Testes e Mistura final	100
7.4	Edição de cor.....	100
7.4.1	Correção de cor	101
7.4.2	Look	102
7.5	Filme finalizado.....	104
7.6	Conclusão.....	104
8.	Reflecções finais e Conclusão.....	106
9.	Referências e Bibliografia.....	109
9.1	Filmografia.....	109
9.2	Imagens	110

Lista de imagens

Figura 1 – Cartaz oficial da curta-metragem Dentro.....	5
Figura 2 – The Maltese Falcon de John Huston.....	8
Figura 3 – The Lord of the Rings de Peter Jackson (2001).....	10
Figura 4 – Citizen Kane de Orson Welles (1941).....	11
Figura 5 – Pulp Fiction de Quentin Tarantino (1994).....	12
Figura 6 – 12 Angry Men de Sidney Lumet (1957).....	13
Figura 7 – Diner de Barry Levinson (1982).....	14
Figura 8 – Jaime, Rodrigo, Andreia e Paulo.....	15
Figura 9 – Rodrigo.....	16
Figura 10 – Jaime.....	17
Figura 11 – Andreia.....	18
Figura 12 – Paulo.....	19
Figura 13 – Julie.....	20
Figura 14 – A mala.....	21
Figura 15 – A vida nocturna na cidade do Porto.....	22
Figura 16 – Sidney Lumet.....	28
Figura 17 – Victoria de Sebastian Schipper (2015).....	31
Figura 18 – Trainspotting de Danny Boyle (1996).....	32
Figura 19 – Eyes Wide Shut de Stanley Kubrick (1999).....	33
Figura 20 – Nightcrawler de Dan Gilroy (2014).....	35
Figura 21 – Once Upon a Time in America de Sergio Leone (1986).....	35
Figura 22 – Diner de Barry Levinson (1982).....	37
Figura 23 – Cena 1.....	38
Figura 24 – Cena 2.....	39
Figura 25 – Cena 3.....	39
Figura 26 – Cena 4.....	40
Figura 27 – Cena 5.....	40
Figura 28 – Cena 6.....	41
Figura 29 – Cena 7.....	42
Figura 30 – Cena 8.....	42
Figura 31 – Cena 9.....	43
Figura 32 – Cena 9.....	44
Figura 33 – Cena 11.....	44
Figura 34 – Cena 12.....	45
Figura 35 – Cena 13.....	46
Figura 36 – Marginal da Foz do Rio Douro, Rua do Passeio Alegre.....	47
Figura 37 – Restaurante Confeitaria “Cunha”, Rua Sá da Bandeira.....	48
Figura 38 – Universo Carmim - Garrafeira/Bar, Rua da Conceição.....	48
Figura 39 – Rua dos Mártires da Liberdade.....	49
Figura 40 – Galerias de Paris, Rua de Cândido dos Reis.....	50
Figura 41 – Plano B Club, Rua de Cândido dos Reis.....	50
Figura 42 – Fonte dos Leões, Praça de Gomes Teixeira.....	51
Figura 43 – Jardim das Virtudes, Passeio das Virtudes.....	52
Figura 44 - Ribeira, Rua dos Canastreiros.....	52
Figura 45 - Parque de estacionamento, Rua do Bolhão.....	53

Figura 46 – Ponte do Infante	54
Figura 47 – Jardim do Morro, Avenida da República, Gaia	55
Figura 48 – Ponte D. Luís I.....	56
Figura 49 – Teste da cena 8.....	57
Figura 50 – Teste da cena 9.....	58
Figura 51 – Teste da cena 4.....	59
Figura 52 – Casting call.	60
Figura 53 – Os atores.	61
Figura 54 – Os ensaios.	62
Figura 55 – Os ensaios mais avançados.	63
Figura 56 – O primeiro dia de filmagens.	66
Figura 57 – Segundo dia de filmagens.	68
Figura 58 – Terceiro dia de filmagens.....	70
Figura 59 – Quarto dia de filmagens.	72
Figura 60 – Quinto dia de filmagens.	74
Figura 61 – Sexto dia de filmagens.	76
Figura 62 – Sétimo dia de filmagens.....	78
Figura 63 – Oitavo dia de filmagens.	79
Figura 64 – Nono dia de filmagens.	80
Figura 65 – Reshoot da cena 5.	81
Figura 66 – O plano que faltava.	82
Figura 67 – A cena pós-créditos.....	83
Figura 68 – A equipa.	84
Figura 69 – O elenco.	87
Figura 70 – O rough cut.	91
Figura 71 – O final cut.	94
Figura 72 – O projeto de som.	98
Figura 73 – Cena meta-diegética.....	99
Figura 74 – A mistura final.	100
Figura 75 – A correção de cor.....	101
Figura 76 – Edição de cor da cena 2.	102
Figura 77 – Edição de cor da cena 4.	103
Figura 78 – Edição de cor da cena 1.	103

Glossário

ADR – *Automated Dialogue Replacement* ou *Additional Dialogue Recording*

Arco de Personagem – Evolução de um personagem ao longo da narrativa, alcançando objetivos ou modificando-se emocionalmente.

Backgrounds de personagens – Eventos e histórias passadas na vida prévia dos personagens que influenciam a sua personalidade.

Brainstorming – Discussão de ideias

Build-up – Crescendo

Casting – Audiência a atores e atrizes por parte dos responsáveis pela elaboração do elenco de um filme.

Casting Call – publicação para difundir o casting.

Clímax – Momento da conclusão do conflito.

Close-up – Grande plano da cara de um personagem.

Cold Reading – Leitura do guião sem ensaio prévio.

Estrutura de três atos – Caracteriza-se pela inclusão de três partes principais da narrativa. Introdução ou *set-up*, desenvolvimento ou *confrontation*, conclusão ou *resolution*.

Feedback – opiniões e críticas construtivas.

Final Cut – Última montagem de um filme antes de ser encerrado o processo.

First Assembly – Primeira montagem do filme sem preocupação com o corte ou escolha de planos, foca-se apenas em verificar a narrativa.

First Cut – Primeira montagem do filme num estado quase final.

Foleys – Sons feitos em estúdio para complementar o som de um filme.

Follow focus sem fios – Foco à parte da câmara permitindo focar sem ser diretamente na lente.

Gimbal – Estabilizador de câmara.

Input – opiniões e dicas.

Location Scouting – Procura de locais apropriados para filmagens.

Look – Aspeto visual estilístico.

MacGuffin – Termo utilizado para designar um elemento que serve de motivação para personagens num filme e que está envolvido na narrativa normalmente.

Making-of – Documentário fotográfico ou filmado da conceção do filme durante a sua produção.

Master shot – plano normalmente geral que engloba toda a acção de uma cena.

Matching – Igualar o aspecto de uma imagem a outra.

Som Meta-diegético – técnica de edição de som normalmente usada para enfatizar um momento introspetivo ou refletir um estado de espírito.

Mise-en-scène – encenação de uma cena.

Neorrealismo – vertente caracterizada pela representação de situações de vida com autenticidade.

One-shot – Cena filmada em plano de sequência num só take.

Pacing – ritmo

Picture Lock – fase em que a montagem é encerrada.

Plot Device – método de progredir uma narrativa normalmente caracterizado por um evento relacionado com os personagens ou com algum objeto que desenvolva o conflito.

Primeiro draft – Primeira versão de um argumento.

Raw – filmagem em bruto.

Repérage – visita ao local de filmagem com o intuito de verificar o mesmo e testar a sua viabilidade para a produção do filme.

Reshoot – repetir filmagens na tentativa de melhorar o resultado obtido com a filmagem prévia ou para colmatar algum erro na mesma.

Reverbs – efeito de reverberação na edição de áudio.

Rough Cut – Montagem do filme onde é possível verificar um aspeto narrativo melhorado, em comparação à primeira montagem, que dá uma ideia do possível produto final.

SFX – Efeitos sonoros.

Soundtrack – banda sonora

Stand-ins – Elementos que representam um personagem para auxiliar a equipa de filmagens durante o período de testes.

Storyboard – representação por imagens, normalmente em desenho, dos planos previstos de um filme.

Storytelling – forma de expressar ou contar a história.

Surrealismo - vertente do cinema caracterizada pela representação abstrata e surreal de elementos que vão além da consciência quotidiana.

Surround 5.1 – sistema de áudio de seis canais.

Take – gravação de um plano.

Travelling – plano em movimento onde a câmara se desloca no espaço.

1. Introdução

Neste relatório o meu trabalho vai ser explicado da forma mais detalhada possível. Pretendo demonstrar todos os aspetos criativos e técnicos que apliquei nas minhas funções como argumentista e realizador da curta-metragem *Dentro*. O meu objetivo é explicar o meu trabalho e expressar o quão importante foi para mim este envolvimento no projeto.

Neste projeto foi-me possível aplicar ideias e temáticas que a mim me são próximas. Tentei transmitir os meus interesses e referências ao meu trabalho, utilizando toda a minha experiência para a sua elaboração desde a ideia inicial ao último dia de edição. Irei explorar todos os conceitos, bases narrativas, elementos visuais e auditivos, sentido de ritmo, direção e organização de ideias e a aplicação da aprendizagem que obtive ao longo dos anos na minha experiência prévia na área do cinema.

Para estruturar o relatório de uma forma compreensível e simples de assimilar, irei organizá-lo de uma forma cronológica das fases de elaboração do projeto, desde a sua génese como ideia abstrata aplicada a uma narrativa concreta. Primeiramente abordarei o tópico da história e do argumento, a sua criação e desenvolvimento, abordando todos os tópicos de relevo que me permitiram a sua escrita. Tratarei de referenciar inspirações e metodologias que me ajudaram ao seu planeamento e abordar uma análise pormenorizada dos elementos que o constituem.

De seguida vou explorar a preparação do filme para ser filmado na fase da Pré-Produção. Aqui analisarei todos os elementos nos quais me apoiei para que chegasse ao momento de o gravar, organizado e capaz de desenvolver um bom trabalho. Detalharei todos os passos que foram tomados na preparação de cada constituinte do filme e debruçar-me-ei sobre uma explicação da sua presença no filme e do meu método de trabalho na organização e de cada um deles, desde os aspetos visuais de cada cena ao envolvimento com os atores.

Posteriormente abordarei a fase de Produção propriamente dita, a fase de filmagens. Aqui registo toda a atividade de cada dia de gravações, explicando o planeamento de cada um e a metodologia de trabalho utilizada por mim e pela restante equipa, bem como as circunstâncias em que as filmagens decorreram.

Finalmente, explorarei a fase de Pós-Produção, dividindo-a por cada departamento que a constitui. Tenciono abordar o pensamento crítico e criativo que envolveu esta fase e todos os elementos que dela fizeram parte. Todas as ideias examinadas e experimentadas, todas as tentativas e modificações feitas até chegar ao resultado final e todas as difíceis decisões tomadas para que isso acontecesse.

Para me explicar da melhor forma utilizarei vocabulário específico da área do cinema, incluindo termos estrangeiros e conceitos que podem não ser explícitos para todos. Por isso tentarei ter cada termo particular presente no glossário para que seja possível um melhor entendimento do relatório.

Por fim tenho apenas a dizer que o meu trabalho neste projeto foi algo que me marcou e neste relatório revivo todos os processos da sua elaboração. Por isso sinto um enorme prazer em redigir cada um dos tópicos que abordo à medida que vou relatando o decorrer do processo, pelo que pode ser possível algum tipo de opinião ou tópico menos objetivo. É no entanto minha intenção ser preciso e explícito focando-me nos aspetos concretos do meu trabalho e ter isso em mente ao longo de todo o relatório.

2. O Projeto Dentro

2.1 Informação técnica e a equipa

2.1.1 Informação técnica

Portugal, 2018 | Ficção – Drama | Digital | 13 min. | Português | Cor | 16:9 | HD

2.1.2 Equipa técnica

Realizador - JOÃO FARIA

Argumento - JOÃO FARIA

Produtor - CATARINA GAMA ROCHA

Composição Musical - FRANCISCO MENDONÇA

Diretor de Fotografia - SÍLVIA SANAHUJA

Diretor de Arte - FILIPA VASCONCELOS

Captação de som - RITA GRADIM

Editor - JOÃO PEREIRA

Operação de Câmara - JOÃO PEREIRA

Correção de Cor - JOÃO PEREIRA - SÍLVIA SANAHUJA

Desenho e mistura de som - RITA GRADIM

Foleys e SFX – JOÃO SILVA

Orientador do Projeto - CARLOS RUIZ

Assistente de Realização - MARCO PEREIRA

Assistente de Produção - SARA VASCONCELOS

2º Assistente de Produção - JOSÉ AUGUSTO FONSECA

Assistente de Direção de Fotografia - JORGE PINTO

Assistente de Câmara - TIAGO CRUZ

Assistente de Captação de som - JOÃO SILVA

Maquilhadora - VANESSA CATARINA

Cabeleireira - ALZIRA PEREIRA

Anotadora - INÊS CAMPOS

Design e *Making-of* - JOÃO SOUSA

2.1.3 Elenco

Rodrigo - FÁBIO COSTA

Jaime - ALEXANDRE CALÇADA

Andreia - LEONOR ROLLA

Paulo - AFONSO ALVES

Julie - ANA PAIVA

2.2 Cronograma de Produção

Este é o cronograma inicial da produção. O seu desenvolvimento decorreu na fase de pré-produção e não contemplou os possíveis percalços imprevisíveis que fizeram com que algumas tarefas se prolongassem ao longo do tempo. No entanto o cronograma foi seguido com bastante proximidade e excetuando os *reshoots* e o prolongamento da fase de pós-produção, tudo o resto decorreu com normalidade e sobre o definido neste cronograma.

Pré-Produção:

- Escrita do Argumento: Setembro
- Divisão da equipa por funções: Novembro
- Divulgação Castings: 5 – 17 Janeiro
- Castings: 17 – 21 Janeiro / *Recall* casting – 22 Janeiro
- Seleção de Atores: 23 Janeiro
- *Repérage*: Novembro a Janeiro
- Testes Técnicos: a partir de 14 Janeiro
- Organização e supervisão de todos os departamentos técnicos: Novembro a Fevereiro
- Ensaios com os Atores: 5 – 10 Fevereiro

Produção:

- Rodagem: 19 - 20 e 25 – 28 Fevereiro
- Dias de Contingência: 1 e 2 Março

Pós-Produção:

- Montagem vídeo e som: Março a Maio
- Correção de Cor: Maio
- Divulgação dos Cartazes de estreia: Maio
- Entrega da Curta-Metragem: Junho

2.3 Sinopse

Andreia, Rodrigo, Jaime e Paulo, quatro amigos com vidas não resolvidas, encontram uma misteriosa mala que não conseguem abrir. Ao longo de uma noite aparentemente normal as suas tentativas de abrir a mala causam tensão entre eles, que vai aumentando com o decorrer da noite até que as suas frustrações pessoais são projetadas na mala e trazem ao de cima confrontos escondidos.

2.4 Nota de intenções

Dentro é um filme cujo objetivo é mostrar as frustrações de um grupo de amigos, jovens adultos, que projetam as suas vidas e os seus defeitos numa mala. Cada um dos personagens retrata uma situação de vida diferente e a mala serve como representação das imperfeições das suas vidas e fazem as suas frustrações e falhas virem ao de cima provocando neles reações e emoções que tinham escondidas ou reprimidas. O carácter metafórico do filme está portante muito presente, ainda que a minha intenção seja mascarar esse aspeto e deixar em aberto tanto o sentido literal e objetivo de uma história de quatro amigos que não conseguem abrir uma mala, como o sentido subjetivo de a mala ser uma representação simbólica da vida deles e as frustrações que têm ao tentar abri-la espelham o que sentem com a sua vida real. Com isto a minha intenção é mostrar as dificuldades da vida de jovens adultos e retratar as frustrações e obstáculos que eles encontram na vida e nas decisões que fazem, mostrando o quão frívolos podem ser ao personifica-los numa mala. Pretendo também inserir este retrato numa cidade jovem e de carácter estudantil como o Porto e com certos elementos da vida noturna dos estudantes, como com a inclusão de uma estudante de Erasmus, que também serve como uma

visão exterior. O filme passa-se durante a noite mas no seu início e no fim tem partes durante o pôr-do-sol e durante o amanhecer respetivamente, simbolizando as passagens e mudanças de tom que esses períodos de tempo causam. Pretendo dar a dinâmica e o movimento que mostram esse estilo de vida da melhor maneira, sendo um filme que, com os seus personagens também sempre em movimento simbolizando as suas vidas não resolvidas, terá que ter um câmara móvel e dinâmica que os acompanhe, e que para além da ideia do movimento permita também um carácter quase documental do filme e ajude a uma certa proximidade do espectador aos personagens. A maneira de filmar aliás é um ponto importante na mensagem que quero passar, sendo um filme que vive muito de planos não estabilizados, sugerindo a instabilidade da vida dos amigos e da frustração que se vai acumulando ao longo da história. Por fim pretendo passar a mensagem de que a vida é passada com o desejo por aquilo que não se tem e nem sempre se alcançam os objetivos da melhor forma, especialmente quando o importante pode não ser o destino mas sim a viagem para lá chegar.



Figura 1 – Cartaz oficial da curta-metragem *Dentro*

3. O argumento

3.1 Introdução

Todo o processo de produção de um filme começa na elaboração do argumento. É a base que torna um filme possível. Mesmo aqueles que possam dizer que tal não é o caso e que é possível realizar um filme sem argumento guiando apenas o procedimento da sua elaboração a partir da intuição e naturalidade, é indiscutível que todos os filmes têm pelo menos uma base narrativa, que é aquilo que torna um filme coerente, mesmo que a sua estrutura possa ser pouco convencional. E até que um realizador chegue a um ponto de mestria suficiente para achar que consegue fazer um filme sem se alicerçar numa narrativa, a escrita de um argumento continua a ser a ferramenta mais indispensável nos primeiros passos do seu trabalho. Portanto é fácil perceber que aquilo em que o filme, que foi desenvolvido por mim e pelos meus colegas, se baseou para a sua preparação foi o argumento.

A escrita de argumento sempre foi algo que me apaixonou. É por lá que passa toda a base de um filme. Tudo aquilo que se vê e ouve no ecrã foi anteriormente pensado detalhadamente e escrito minuciosamente até que estivesse pronto a ser traduzido para imagem. Ainda que isso não comprometa a sua modificação posterior por parte de realizador e atores, pois todo o processo criativo que estes elementos introduzem durante o seu trabalho na produção do filme assim o implica. São muitas as variantes que pesam na produção e filmagem de um filme e por vezes por motivos fora do controlo dos responsáveis algumas coisas presentes num argumento são sacrificadas em prol do projeto final. A curta-metragem por mim elaborada não foi exceção. No entanto as ideias e temáticas presentes num argumento sempre funcionam como o caminho a seguir para todos aqueles que o transformam num meio audiovisual, sendo por isso o princípio fundamental de qualquer filme que almeja o sucesso e a sua importância é algo que me fascina.

Por isso, quando surgiu a oportunidade de escrever um guião para produzir uma curta-metragem a partir dele, fiquei extremamente entusiasmado e motivado a redigir algo que fosse interessante e se adequasse ao meio onde seria inserido, neste caso como o Projeto Final do segundo ano de mestrado de Cinema e Audiovisual da Escola das Artes da Universidade Católica do ano letivo de 2017/2018. Procurei então desde o início do ano letivo chegar a uma ideia que depois se desenvolveria e transformaria num argumento que potencialmente seria usado como a base da curta-metragem.

3.2 A ideia inicial

Inicialmente aquilo que tinha em mente era algo muito diferente do resultado final, ainda que o tema central e os principais elementos fossem os mesmos. O meu objetivo passava por contar uma história sobre uma amizade de quatro jovens e colocar entre eles um elemento estranho que fosse um objeto metafórico que permitisse expor as suas frustrações e criar um conflito entre eles. O objeto sempre passou por ser uma mala. Desde início tive a vontade de mostrar esse elemento metafórico através de uma mala, explorando o seu carácter misterioso e curioso, utilizando o facto de ser uma mala que não abre para deixar os personagens com vontade de a abrir e o espectador a pensar o que pode estar dentro da mala. No entanto o facto de todo o filme girar em torno da questão de “o que está dentro da mala?”, criando com isso uma questão sempre presente ao longo da história tornar-se-ia um problema no desenvolvimento do argumento, pois a minha intenção era que essa questão nunca fosse abordada diretamente ou

que fosse o ponto frontal do filme. Esta característica do filme era muito importante no início da elaboração do argumento. Não deixar que o filme fosse sobre a mala, mas sim sobre o grupo de amigos, inserindo a mala como elemento de conflito mas deixando-o para segundo plano. Como que um pensamento longínquo mas sempre presente nas cabeças dos personagens. Um pensamento simbólico e que remetia às suas próprias vidas. Cada personagem teria uma motivação diferente, algo que inseri com o intuito de demonstrar aspetos dos problemas comuns das vidas de jovens adultos de uma forma metafórica, auxiliando-me no comportamento dos personagens em relação à mala.

Era também minha intenção inserir a história num ambiente urbano, noturno e jovem. Desde início que pensei que toda a história se desenrolasse na cidade do Porto. Numa noite de festa, num ambiente que me é algo familiar. Explorar aquilo que acredito ser o estilo de vida noturno atual da cidade e tentando retratar a realidade que hoje em dia se vive no Porto. Uma cidade jovem, cosmopolita, ativa, com diversos núcleos sociais, com pontos de referência no circuito de uma saída à noite e com uma mescla de pessoas de diversos escalões sociais, etnias, idades, e naturalidades, que a meu ver caracterizam o período contemporâneo da cidade do Porto, nesta nova expansão turística e de renovação.

Estes eram os alicerces da história. Até ao fim mantiveram-se. Mas na minha primeira apresentação da ideia para o argumento não eram explorados da melhor maneira. Tratava-se de uma história que não explorava a relação dos amigos da melhor maneira, nem retratava o aspeto metafórico da mala como queria. Era uma ideia muito básica e “em bruto” ainda. Para além da mala existia mais um personagem que seria o dono inicial desta, um homem de branco, e a sua aquisição por parte do grupo de amigos era feita a partir de uma oportunidade em que a mala é deixada pelo dono, enevoando a linha que separa esse oportunismo de um roubo direto. O conflito era muito mais intenso e acabava com a escalada de tensão a ir muito longe ao ponto de causar a morte de alguns personagens, invocando um aspeto demasiado inacreditável e surreal, que não era exatamente a minha intenção.

Assim debrucei-me sobre a história e comecei a fazer uma elaboração e detalhamento dos elementos necessários para a escrita do argumento.

3.3 Referências e pesquisa de simbologia

Para elaborar o argumento da forma como imaginava fui buscar referências e inspiração a alguns realizadores e obras que a meu ver melhor enquadravam a história que queria contar, bem como o estilo de filme que pretendia. Primeiramente foquei-me em pensar naquilo que pretendia fazer do ponto de vista simbólico com a mala, que seria o principal elemento do filme nesse aspeto.

Comecei por pensar na qualidade da mala como catalisador do conflito, o elemento que causa discórdia entre os personagens e os influencia durante a história com a sua presença. Fui procurando alguns filmes em que existia uma presença semelhante e encontrei muitos casos em que tal acontecia. De facto, a mala tinha muitas parecenças com todo um método de desenvolvimento narrativo ou *plot device*, chamado de *MacGuffin*, e com a pesquisa desse método encontrei bases para sustentar o desenvolvimento do aspeto simbólico da mala guiando-me por filmes onde consegui ir buscar referências importantes para o argumento.

3.3.1 MacGuffin

Em cinema o termo *MacGuffin* é utilizado para descrever aquilo que pode ser caracterizado como um objeto ou objetivo que pode servir de motivação para os personagens e para o desenrolar da história, mas a sua importância é secundária e muitas vezes insignificante, sendo apenas presente verdadeiramente no início ou na conclusão do filme, ainda que por vezes é mesmo assim ignorado no final. Normalmente caracteriza-se por um objeto, uma pessoa ou um local, ainda que existam outros exemplos que utilizam este método mais criativamente. O termo é maioritariamente creditado a Alfred Hitchcock que o descreveu de forma notável numa palestra em 1939 e em entrevistas posteriormente.

“Um *MacGuffin* é aquilo que os espões procuram mas que o espectador não quer saber (...) É descrito como um nome escocês numa história acerca de dois homens num comboio. Um dos homens diz, ‘O que é essa caixa aí em cima na zona da bagagem?’ E o outro responde ‘Isto é um *Macguffin*’. O primeiro homem pergunta, ‘E o que é um *Macguffin*?’ ‘Bem’, responde o outro homem, ‘um *Macguffin* é um aparelho para apanhar leões nas montanhas da Escócia’. O primeiro homem diz ‘Mas não há leões na Escócia’, e o outro diz ‘Bem, então aquilo não é nenhum *Macguffin*!’ Por isso podemos constatar que um *Macguffin* não é nada de todo.” (Tradução direta)¹

Hitchcock é de resto um dos utilizadores mais recorrentes do elemento de *MacGuffin*, empregando-o em diversos filmes seus dos quais o primeiro e que o celebrou crê-se ser *The 39 Steps* de 1935, onde este elemento narrativo era caracterizado por planos de um avião pretendidos por espões. Outros exemplos de filmes famosos que utilizam este elemento narrativo são: a relíquia do falcão maltês em *The Maltese Falcon* de 1941 de John Huston, os planos da Estrela da Morte em *Star Wars* de 1977 de George Lucas, ou a carta de trânsito para poder viajar para Lisboa em *Casablanca* de Michael Kurtis de 1942.



Figura 2 – *The Maltese Falcon* de John Huston (1941). Neste filme o *MacGuffin* foi utilizado sob a forma de uma relíquia procurada pelos personagens.

Este método é normalmente introduzido no primeiro ato de um filme, perdendo importância ao longo do tempo, podendo voltar a ser proeminente na sua conclusão. A sua procura e disputa é

¹ HITCHCOCK, Alfred (1939). Palestra em Columbia University. Nova Iorque, E.U.A. The Museum of Modern Art and Columbia University.

a fonte de motivação para os personagens e para as suas ações mas a história não é verdadeiramente sobre isso. Este engenho narrativo, apesar de ser perfeitamente normal e aceitável, é por vezes visto como uma escapatória fácil, ou um modo simples de apresentar o conflito, mas a sua utilização tem quase sempre certas *nuances* que o tornam uma ferramenta muito mais importante e significativa para a história do que uma simples motivação. A sua utilização correta é de facto algo de extrema dificuldade, pois não pode correr o risco de tornar o filme demasiado focado em si. A sua utilização tem de ser planeada de forma a ter o tempo e interesse necessário e suficiente no desenrolar da história. Esse foi o meu objetivo ao inserir um elemento que pode ser caracterizado desta maneira, como é o caso da mala.

Procurei depois, dentro deste tópico, exemplos de outros filmes que utilizavam esta metodologia, pelos quais podia ir buscar referências mais concretas acerca de temas e simbologias a dar à mala. Na minha pesquisa encontrei alguns exemplos que conseguiam traduzir determinados a esse *MacGuffin*, demonstrando simbologias que me serviriam de referência para a minha utilização da mala. Foquei-me em três exemplos que para mim sobressaíram dentro daquilo que pesquisei.

3.3.2 The Lord of the Rings

A trilogia de Peter Jackson pode não ser o mais parecido com a história que eu tinha pensado. O *setting* é diferente, as leis da realidade do mundo em que é inserido é muito distinta e os personagens têm uma dinâmica também diferente da pretendida, ainda que curiosamente sejam uma irmandade, um conjunto de amigos, que relaciona os dois filmes, mas as circunstâncias dessa irmandade e o tipo de interações que têm são muito diferentes das que procurava. Mas o tema e o elemento principal da trilogia de Peter Jackson foi para mim o principal ponto de referência em que me baseei e esse elemento é o anel que o personagem de Frodo é incumbido de carregar ao longo dos três filmes. É um elemento inanimado, um objeto simples, mas a sua influência sobre os personagens é o que faz a história desenrolar e é o causador do conflito. A sua utilização vai para lá do simples uso de um *MacGuffin* que aparece inicialmente e depois só volta a ser importante no clímax do filme. Na trilogia de Peter Jackson o anel é a causa de mudanças nos personagens, especialmente do personagem principal, Frodo. É um objeto de desejo, de poder, uma tentação imensa, a sua influência faz os personagens agirem completamente contra os seus princípios e torna-se uma presença inevitável em diversos momentos chave do enredo. E enquanto uma presença tão forte não era necessariamente o que procurava, inicialmente toda a questão sobrenatural e mística do anel serviu como inspiração para o elemento da mala que quis introduzir na minha história. Era essa a influência que queria dar sobre o grupo de amigos. E apesar de ter optado por um caminho mais leve do ponto de vista sobrenatural, inicialmente as comparações entre o anel e a mala eram essenciais na minha mente para o objetivo estilístico de narrativa que pretendia com esse elemento.



Figura 3 – *The Lord of the Rings* de Peter Jackson (2001). O anel e a sua influência nos personagens é o principal motivo de conflito no filme.

3.3.3 Citizen Kane

Enquanto na trilogia de *The Lord of the Rings*, o elemento do anel é algo sempre presente e que é a razão e a motivação de todos os personagens é um objeto, em *Citizen Kane*, de Orson Welles, é implementado um elemento que pode ser visto como sendo um *MacGuffin* também (ainda que tenha algumas particularidades mais sofisticadas tal como em *The Lord of the Rings*), e que serve para despoletar o enredo, que é a simples palavra “*Rosebud*”. No filme de Orson Welles aquilo que é uma simples palavra é causador de todo o mistério e interesse que o filme transmite tanto ao espectador como aos personagens, que tentam durante todo o filme descobrir o seu significado, mas rapidamente é perceptível que o filme não é sobre isso, mas sim um estudo sobre o personagem de Charles Foster Kane, interpretado pelo próprio Orson Welles. Toda a sua vida é retratada no filme e as suas interações com outros personagens são o que verdadeiramente interessa. Em *Citizen Kane* o elemento de “*Rosebud*” não influencia os personagens de nenhuma maneira, com exceção do próprio Kane mas de uma maneira passiva e nunca é algo com que ele se preocupa, aliás apenas no fim da sua vida é perceptível essa influência para ele. “*Rosebud*” é o nome do trenó com que Kane brincava em criança e representa o momento da vida do personagem em que foi verdadeiramente feliz e é aquilo que lhe passa pela cabeça no fim da vida, lembrando os tempos em que vivia com a mãe e não tinha um império e uma fortuna que o tornaram uma pessoa que muito facilmente podia ser vista como um vilão no próprio filme. Esse elemento foi algo que fui buscar e tentar incorporar na minha história. Um objeto que desencadeia o enredo e cria o conflito, mas que ultimamente é apenas um componente secundário da história, que se focaria na amizade do grupo de amigos.

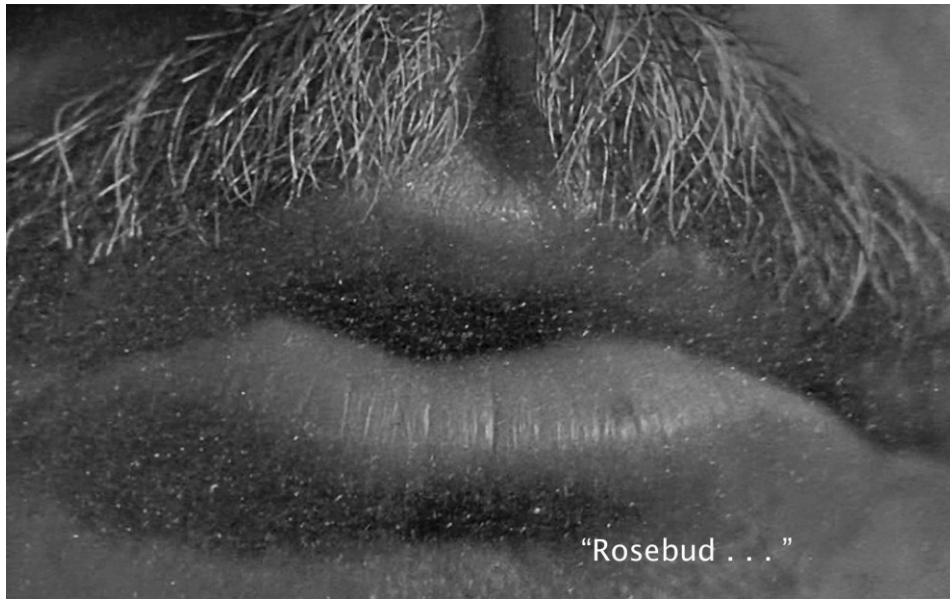


Figura 4 – *Citizen Kane* de Orson Welles (1941). Uma simples palavra é o elemento catalisador de toda a narrativa.

3.3.4 Pulp Fiction

Este seria talvez o exemplo mais próximo visualmente daquilo que pretendia para o meu argumento. Para além disso tinha certos elementos narrativos que eram igualmente semelhantes. Trata-se de uma mala misteriosa cujos personagens principais querem obter e faz aqueles que a procuram utilizar meios de violência e irem a qualquer limite para a encontrar. Para além disso parece atrair eventos de conflito e é causa de desavenças entre diversos personagens, bem como motivar diversas ações que levam a um “efeito dominó” de decisões que criam cada vez mais violência. O seu conteúdo é também algo que nunca é revelado durante o filme e este foi o fator que mais pesou na sua influência para mim. O facto de um objeto causador de tanta violência e desgraça na vida dos personagens e do mundo em geral nunca ser sequer revelado, o seu interior e a razão pela qual tanto conflito existia à sua volta ser mantido em segredo durante todo o filme torna a mala num objeto quase místico na cabeça do espectador, ao contrario do anel da trilogia de *The Lord of the Rings* que era algo intrinsecamente mágico e a sua influência negativa nos personagens é clara e facilmente perceptível. Desta forma deixa na imaginação do espectador que vê o filme a pergunta sobre o que tinha no seu interior e torna a compreensão posterior de que o conteúdo na verdade não é o que interessa mais fácil de assimilar.



Figura 5 – *Pulp Fiction* de Quentin Tarantino (1994). A busca pela mala é a causa de todo o infortúnio dos personagens.

3.4 Referências e pesquisa de personagens

Para além do elemento simbólico da mala que pretendia introduzir no grupo de amigos e de como lhe conferir o aspeto que queria, havia outra parte igualmente importante na história que seria fundamental capturar com fidelidade, a dinâmica dos amigos. Aqui teria de procurar elementos de personalidade, caracterização, relacionamentos e interações. Sempre me preocupei em tentar criar uma configuração mais profunda dos personagens, oferecendo-lhes um carácter mais simbólico e com motivações distintas que os fariam entrar em conflito. Tentei perceber onde ir buscar esses elementos de complementação entre personagens e obter ideias de como tratar os personagens na minha história. Eles são o ponto mais importante do filme, que está dependente da sua relação e por isso este teria de ser um tópico que deveria ser bem explorado e trabalhado.

3.4.1 12 Angry Men

Neste filme de Sidney Lumet de 1957, é explorada as diferenças de personalidade, as motivações e caracterizações dos personagens, de uma forma que sempre me fascinou. Neste filme cada um dos personagens começa como desconhecido aos olhos dos outros e do espectador. Não há nada que os diferencie imediatamente. Apenas com o passar do tempo e a cada intervenção que fazem conseguimos descobrir quem são e porque estão aqui. Em *12 Angry Men* todos os personagens têm uma motivação diferente, todos têm crenças diferentes acerca do assunto que os reúne e todos têm pontos de vistas diferentes sobre isso. Neste filme o background dos personagens é algo intrínseco e assimilado pelo espectador à medida que eles vão agindo e comunicando. Inicialmente todos quase que personificam um estereótipo social de cada um dos seios onde se inserem, mas com o decorrer do filme vão demonstrando certas peculiaridades e *nuances* que os tornam tridimensionais e profundos, oferecendo a cada um deles uma nova perspectiva com que o espectador se depara e isso torna-os memoráveis. Este tipo de caracterização psicológica dos personagens era algo que pretendia transportar para o argumento. Foi por isso que me dediquei à criação dos personagens, não só no tempo em que a narrativa se desenrola, mas anterior a esta, conferindo aos personagens uma dimensão maior que a que passa à primeira vista.



Figura 6 – 12 Angry Men de Sidney Lumet (1957). A interação dos personagens faz a personalidade de cada um desenvolver-se, acabando por criar choque entre eles e causar o conflito do filme.

3.4.2 Diner

Enquanto existem diversos filmes que retratam amizades de diversas tonalidades e tridimensionais, como em *The Deer Hunter* de Michael Cimino por exemplo, foi através de um filme relativamente pouco conhecido que me inspirei mais para aquilo que pretendia. O filme é *Diner* de Barry Levinson de 1982. Um filme que acompanha um grupo de amigos jovens adultos no início das suas vidas de responsabilidade, desde trabalho a relacionamentos, daquilo que pode ser descrito como o início da sua vida adulta. Aquilo que me chamou mais a atenção foi a dinâmica entre os amigos. Cada um com a sua personalidade havia poucas coisas que os aproximariam caso fossem desconhecidos, mas a parte particularmente interessante para mim foi o modo como isso era explorado no filme para retratar a amizade deles, especialmente nos seus encontros no *diner* onde passavam grande parte do seu tempo em encontros do grupo. As ações de certos elementos do grupo levam até a confrontos entre eles criando conflito no seio do grupo, mas havia sempre algo que os ligava e tornava a sua amizade credível. O filme era portanto assente num aspeto que era o ponto forte do filme e aquilo que o fazia funcionar como filme, que era o desempenho dos atores tornando as suas personagens credíveis. Esse era o ponto fulcral em que me tinha de focar. Não interessava o quão bem o elemento metafórico da

mala era inserido ou o aspeto sobrenatural que podia conferir ao filme, se os amigos não fossem credíveis e a sua amizade não fosse o principal foco da história, o filme nunca iria funcionar.



Figura 7 – *Diner* de Barry Levinson (1982). O grupo de amigos em mais um encontro no diner.

3.5 Os personagens

Aquilo que desenvolvi depois de pensar no conceito da mala foram os personagens. Eram o grande alicerce do argumento. Toda a história dependia da sua interação e das suas personalidades. O conflito teria de ser credível e como tal os personagens teriam de ter objetivos diferentes, *backgrounds* diferentes, traços de personalidade diferentes, e sobre tudo, teriam de ser interessantes e cativantes. Desde cedo que sabia como retratar os personagens, pois todos eles eram baseados em pessoas que conheço ou em fases da minha vida ou de colegas meus que me marcaram, não obstante a sua dramatização e exagero para que funcionassem na história. Tinha presente a necessidade narrativa que cada personagem serviria e moldei as suas personalidades pensando nisso. Como tal desenvolvi os quatro amigos que constituíam o grupo com características muito diferentes e que inicialmente podiam parecer estranhos juntos. Por isso preocupei-me imediatamente em criar um *background* para todos eles, uma história de vida de todos eles que detalhava exatamente o modo como cresceram, viveram, estudaram e se encontraram. Tentei especificar tudo o mais detalhadamente. Isto permitir-me-ia desenvolver diálogo mais facilmente, podendo apoiar-me em circunstâncias do *background* de cada um deles para forjar situações que poderiam ser conflituosas (particularmente nos personagens de Andreia e Jaime que tinham um passado em que se envolveram num relacionamento mantido em segredo) bem como poder moldar melhor a personalidade de cada um deles, relacionando as situações de vida por que passaram com a situação atual da história.

Nesta história não me foquei em criar um elemento que seja o herói e um o vilão, em vez disso preferi criar quatro personagens que funcionam quase como um todo e usar a dinâmica entre eles para contar a história. É um filme que funciona muito através dos personagens e as ações deles vão mudando de tal maneira que a meu ver não é possível rotular cada um com o seu papel na história. Ainda assim, pelas ações que tomam se é possível que um seja a personagem principal, ou herói, será o personagem do Rodrigo, por ser quem está num ponto mais em aberto e é quem toma a decisão de levar a mala e livrar-se dela no fim. Por outro lado, Jaime seria o vilão ou uma espécie de anti-herói, pois é quem propaga mais a ação e cria o conflito de forma

até violenta no fim. Mas a meu ver, caracterizar assim os personagens do filme tira protagonismo aos outros que não são menos inconsequentes, até de alguma forma são todos igualmente importantes na sua intervenção no desenrolar da história. Depois existe uma personagem secundária na forma de Julie, que funciona como visão exterior e por isso tem um discurso tão diferente dos outros amigos. O seu propósito é ser uma “voz da razão” e dar uma opinião diferente, talvez mais credível e realista do que os quatro amigos, mas o seu discurso é também metafórico, novamente usando-o em relação com a mala ser um elemento que representa a vida incompleta e frustrada dos amigos. Por outro lado serve também como um dos impulsionadores do conflito sendo apresentada como interesse amoroso do Jaime que mais tarde a vê com Rodrigo e fica de orgulho ferido, criando tensão entre os amigos.



Figura 8 – Jaime, Rodrigo, Andreia e Paulo. Os personagens da curta-metragem *Dentro*.

Todos os personagens têm uma personalidade diferente e era meu intuito conferir a cada um pequeno arco de personagem. Todos os personagens iniciam o filme num certo ponto no que diz respeito às suas personagens, que se desenvolvem com o decorrer do filme, chegando a um outro ponto na parte final da história onde após vários momentos em que essa personalidade é perturbada e sofre um impacto que acaba por ter um momento de transformação onde é possível ver uma evolução em cada personagem, criando uma mudança na sua personalidade, conferindo-lhes um nível de profundidade superior ao que dispunham no início. Rodrigo começa o filme indeciso, instável e sem saber o que fazer a seguir com a sua vida, sempre procurando um significado e rumo a tomar mas na conclusão do conflito por que passa, através de um momento quase de epifania decide desfazer-se da mala, descobrindo a sua influência e percebendo que era menos importante do que parecia, tal como as suas frustrações. Jaime começa o filme calmo e dono da sua vida, não tem qualquer tipo de preocupação e age descontraidamente não prestando muita atenção nem se importando muito com os problemas dos outros, no entanto, à medida que a narrativa se vai desenrolando, esse controlo vai-lhe fugindo e Jaime começa a revelar-se agressivo e conflituoso, até que explode de raiva e vira-se contra os seus amigos, acabando por ver a mala desaparecer e ver a consequência das suas ações ao deparar-se com os seus amigos a abandonarem-no um a um. Andreia começa a sua intervenção como uma rapariga sem papas na língua e com uma atitude dominante, ao longo do tempo vai revelando algumas fragilidades, aparentando não ser tão forte como pretende e termina o filme revelando uma vulnerabilidade até então escondida pela personalidade forte que mostrava, acabando por ser levada a um ponto muito delicado, confrontada por Jaime, libertando um choro de desespero ao ver a situação fugir-lhe do controlo e tendo no final a capacidade de se afastar de Jaime, por quem se sente secretamente atraída, e seguir Paulo,

alguém que sempre a apoiou durante toda a história e para quem Andreia não foi totalmente correta. Quanto a Paulo, este começa como um personagem retraído e quase com medo do que as suas ações podem implicar, seja em relação à mala ou aos seus amigos. As suas interações, especialmente com Jaime são receosas e não responde às provocações deste, nem tem qualquer impulso para demonstrar os seus sentimentos a Andreia e acaba por chegar a um ponto de transformação na parte final do conflito onde se exalta e cresce em termos de iniciativa e força, confrontando Jaime e impondo a sua voz, desafiando as ações deste e acabando por chegar ao fim, quando a mala desaparece e virar costas a Jaime e a Andreia, revelando um crescimento do personagem que agora tem um novo nível de independência. Até Julie que apesar de ser uma personagem secundária e que não tem grande influência sofre uma pequena transformação. Ao principio Julie revela-se como uma rapariga simples que se quer divertir e pouco mais, mas ao longo da sua presença começa a ficar mais interessada, não propriamente na mala mas na atitude dos amigos perante esta e acaba a sua presença envolvendo-se no tema da mala e expressando a sua ideia do que o seu significado pode ou não ser, influenciando diretamente a opinião de Rodrigo e despoletando a escalada de tensão até ao clímax do enredo.

Por último existe a mala, que apesar de ser um objeto, na minha opinião tem uma presença tão intensa e importante que é quase vista como um personagem integrante da história, até pela interação que vai tendo com os amigos. Ao início vai se mostrando misteriosa e vai participando na noite dos amigos mas muito ao de leve, depois da discoteca fica mais presente, ao ponto de “dançar” com a personagem de Andreia numa tentativa de forma subjetiva estabelecer a presença da mala como uma figura real entre eles, quase que personificando-a com a dança. Posteriormente é motivo de um momento caricato na fase em que os amigos se encontram mais descontraídos e algo embriagados, quando é mergulhada na fonte num ato evocador de batismo para a mala e que a coloca num patamar de quase personificação despoletando que, por fim, seja o motivo para Andreia ficar nervosa e potenciar o conflito entre os amigos quase como a semente do mal entre eles e no fim apenas com a sua perda, ou morte simbólica, é que os amigos terminam a aventura da noite.

3.5.1 Rodrigo



Figura 9 – Rodrigo.

É o personagem que se encontra mais em aberto, as suas escolhas de vida levaram-no a uma encruzilhada de caminhos e incertezas sobre o rumo que deve tomar, essa incerteza é posta em causa quando se vê na mais extrema situação de confronto e a sua personagem simbolicamente é obrigada a escolher e escolhe terminar a frustração e desistir da tentação da mala. Rodrigo

pode ser também o mais naïf e alegre dos amigos, é ele que efetivamente mergulha a mala num gesto quase anedótico mas esperançoso do que daí possa advir. Este personagem personifica o comum dos jovens que se encontram num impasse na vida. Não saber qual o passo a tomar de seguida é um fator partilhado por muitos jovens nos quais eu pessoalmente me identifico. É um motivo de frustração e deixa uma sensação de perda de rumo. E tal como esses jovens é Rodrigo quem precisa de uma voz de fora para o despertar na compreensão de que a pressão que o afeta pode não ser totalmente justificada.

A sua personalidade tem portanto o intuito de demonstrar todas essas incertezas, espelhando no seu interesse na mala, que apesar de estar presente, é ofuscado por outros personagens que veem nela algo mais importante que ele. A sua capacidade de encarar a noite de uma maneira mais descontraída choca por vezes com a tensão que vai sendo imposta no grupo e é ao aperceber-se disso que se vê obrigado a tomar a decisão de rejeitar a mala e com isso demonstrar a ele, aos amigos e ao espectador o seu ponto de vista e o significado da sua decisão é a de que todo o crescer de tensão foi em vão, pois no fim nada disso importa. A sua forma de vestir é também espelho da incerteza e abertura na sua vida, sendo um estilo mais “alternativo” e tendo um tom mais despreocupado.

3.5.2 Jaime

É o personagem mais irreverente e impulsivo, age quase sempre em superioridade aos outros, algo que o seu estatuto social lhe permite (ou pelo menos a seu ver permite) mas no entanto é charmoso e tranquilo, traços que demonstra ao longo da noite, particularmente quando tenta aproximar-se de Julie. Estes traços realçam também no entanto um carácter arrogante e conflituoso, como demonstrado no final. A sua forma de vestir é mais formal revelando o seu estatuto social, mas também é despreocupado com isso, usando a roupa de forma não muito convencional. Todos estes elementos tentam representar uma imagem de um jovem que sempre teve acesso a todas as oportunidades e nunca mostrou o interesse necessário nelas. Procurava com este personagem representar um jovem que apesar de ser proveniente de um meio onde lhe são abertas portas, ele não aproveita e prefere em vez disso perseguir atividades menos importantes e inconsequentes, perdendo o foco do seu objetivo e dispersando-se. Um jovem que devido a todas as oportunidades que tem, toma-as como garantidas. Esse comportamento é espelhado na maneira como inicialmente é ele quem se interessa pela mala e quem a apanha e leva consigo, mas gradualmente vai perdendo interesse, voltando apenas na parte final a ganhar interesse e apenas em reação ao que vai acontecendo à sua volta.



Figura 10 – Jaime.

Jaime é o personagem que põe os acontecimentos em andamento. É ele que inicia o conflito verdadeiramente. As suas ações são o que propaga o desenrolar da história. É ele quem encontra a mala, é ele quem a apresenta aos amigos, é ele quem desafia Andreia a tentar abri-la, é ele quem introduz Julie no grupo dos amigos e que posteriormente por ciúmes e vingança dá início ao conflito que leva ao confronto do grupo até ao final do filme. É portanto um personagem com moralidade questionável mas a sua inclusão na narrativa serve para ilustrar um tipo de pessoa presente na sociedade e, apesar de os seus traços de personalidade serem exagerados nesta história para efeito dramático, a sua génese tem por base inspirações em pessoas reais e que eu próprio conheci, que revelam traços semelhantes ao do personagem.

3.5.3 Andreia



Figura 11 – Andreia.

É a personagem mais sarcástica e inicialmente a que parte mais para o confronto entre os amigos, ainda que amigável, particularmente com Jaime com quem, em segredo teve um caso e que o esconde dos restantes amigos. Essas características são transformadas no fim quando a sua atitude se torna mais frágil na altura do confronto com Jaime. É no entanto uma personagem assertiva e determinada, sendo quem mais tenta abrir a mala, revelando também a sua frustração com a vida e por ser quem mais em baixo se encontra no momento do filme. Essas características são também representadas na forma de vestir, sendo uma maneira quase improvisada de sair á rua depois de um longo dia de trabalho, ainda se encontra com parte da farda de trabalho no restaurante.

Andreia espelha a classe trabalhadora precária da sociedade moderna. Jovem e bem formada, é empregada num restaurante sem grandes condições de trabalho. Um emprego que não é o que desejava para a sua vida mas ao qual Andreia se vê presa sendo a dura realidade de que não conseguiu arranjar trabalho onde queria. Andreia é o espelho de uma pessoa jovem que procura oportunidades mas que não as consegue encontrar. É uma pessoa que tem de lutar contra as adversidades que a vida lhe coloca, não deixando que isso a desmoralize ou trave na busca pelo que deseja. Essa personalidade combativa está presente na maneira como tenta mais que todos os outros abrir a mala, frustrada pelos comentários que lhe são feitos e pela maneira como os seus esforços vão sendo ineficazes. Andreia mostra também com o seu espírito combativo e presença forte, um lado mais resistente e robusto do seu carácter feminino, impondo-se num grupo de amigos homens.

3.5.4 Paulo

De todos é o mais calmo e tenta fazer dos outros calmos também, é o mais ponderado e de certa forma mais receoso, pela maneira como inicialmente não quer abrir a mala. É também o menos impulsivo, demonstrado quando sugere mergulhar a mala (modificado na versão final do filme após edição) mas nunca o leva ao fim e acaba por ser Rodrigo quem realmente o faz, um fator que também é revirado no final quando é ele quem se impõe contra Jaime. A sua forma de vestir espelha a pessoa, quase desinteressante e banal que é, vestindo da forma mais ortodoxa possível uma camisa e calças de ganga. É por isso possível entender a perspetiva que Paulo tem na vida e na mala e aplica-la ao grupo de jovens que essa personalidade espelha. Trata-se de um personagem a quem a vida correu dentro das expectativas. Tem um emprego estável, seguiu não aquilo que queria mas o que achou melhor e mais estável e está agora conformado com a sua vida.



Figura 12 – Paulo (à direita).

Este conformismo é outro dos aspetos que quis abordar na criação da narrativa e personifiquei neste personagem aquilo que eu vejo que a grande maioria dos jovens adultos faz. Conformar-se com a vida, sem almejar algo mais nem tentar perseguir os seus sonhos e vontades. Este aspeto está retratado na personagem de Paulo pela forma como está sempre receoso sobre o que fazer com a mala, os seus sentimentos para com Andreia que se mantêm escondidos durante toda a história e a falta de iniciativa que revela ao não querer criar desavenças com o seu comportamento ou intenções.

3.5.5 Julie

É a personagem secundária do filme que inicialmente é apresentada simplesmente como um interesse amoroso mas o seu protagonismo cresce quando oferece a Rodrigo a sua opinião sobre a mala e é a causa do conflito entre Jaime e Rodrigo, ainda que sem querer. É calma e simpática, e culta como a conversa com Rodrigo aparenta. A sua maneira de vestir é mais espelho de uma rapariga jovem numa noite em que se quer divertir mas não de forma gratuita ou extravagante. A sua personalidade vai crescendo e influenciando o comportamento dos amigos, fornecendo a Julie um carácter mais importante do que inicialmente se prevê. Ela representa a voz de fora, aquilo que até o espectador pode pensar. Ela evidencia a estranheza na vontade dos amigos em abrir a mala e descobrir o que nela está contido. Julie questiona os motivos dos amigos,

especialmente de Rodrigo e fá-lo ver que as suas ideias podem estar erradas, tentando racionalizar o tema.



Figura 13 – Julie (à esquerda).

3.6 Simbologia da mala

Foquei-me depois em encontrar exatamente o simbolismo a dar à mala para que a sua utilização na história fizesse sentido do ponto de vista metafórico, algo a que dei muita importância. Isto facilitava a escrita das cenas que compunham o argumento e tornava as ações que os personagens iam tomando mais fáceis de ligar entre si.

A mala é o catalisador do conflito. A sua influência entre os amigos é a causa de todo o conflito e ao longo da noite, tal como os personagens, a mala transforma-se também, passando de ser um objeto misterioso e de cobiça e vai-se tornando mais uma figura de discórdia e confronto. Essa transformação é presente na própria estética da mala que é um elemento limpo e claro ao início e com o tempo vai perdendo a pureza e vai se sujando. A sua cor branca significa também a capacidade de se moldar à realidade e oferecendo a cada um dos amigos uma possibilidade diferente, capaz de ser nela projetado qualquer tipo de ideia para o seu conteúdo. A mala simboliza a vida dos personagens, tem um significado diferente para cada um, simboliza aquilo que falta na vida dos personagens, representa as suas frustrações e escolhas, bem como uma esperança e cobiça de algo que possa ajudar a resolver esses pontos indeterminados. Simboliza a oportunidade, o seu conteúdo pode mudar a vida de quem o possui, o facto de não se saber o seu conteúdo simboliza o impulso de escolha, simboliza a tentação em tê-lo. A vontade em abri-la traz ao de cima emoções escondidas dos personagens e faz com que nela seja descarregada a fúria ou impulsos dos personagens que demonstram na mala aquilo que fariam na sua vida. Todos os personagens têm algo que outro não tem e todos querem algo que outro tem e por isso a vontade de abrir a mala vai mudando de personagem para personagem. Andreia, que tem a vida mais complicada e mais se revela frustrada com ela é quem mais tenta abrir a mala, à força quase. Paulo, que tem uma vida estável e vive em conformidade com aquilo que tem é quem menos interesse tem em abrir a mala, observando-a e sugerindo apenas algumas maneiras inventivas e estranhas de a abrir mas sem nunca tentar ele próprio, refletindo a sua mentalidade enclausurada no contexto de normalidade do seu mundo. Jaime tenta abrir a mala mas vai perdendo interesse ao longo do tempo, apenas para voltar a interessar-se mais à frente quando algo na sua vida não corre como estava à espera ou fica incerto ou nervoso, exprimindo o facto

de levar uma vida sem preocupações e revelando a sua fácil distração por outras coisas bem como a sua vida boémia, que se torna mais importante para ele que o rumo da sua vida em concreto, tal como a mala. Para Rodrigo abrir a mala é algo que o atrai e que quer, mas não é vital e ele não se chateia muito com isso, revelando a sua perspetiva da vida e como a tem em aberto nunca perdendo a esperança, é ele quem a leva no fim mas também decide desfazer-se dela, apercebendo-se que há coisas mais importantes.



Figura 14 – A mala.

De facto, a mala é a vida dos personagens, a maneira como a encaram é a maneira como veem a vida. Uns tentam a todo o custo dar-lhe uma razão um significado um objetivo, enquanto outros apenas veem a mala como algo simples e sem um sentido objetivo. A inclusão de um personagem de fora que vê a mala dessa maneira foi uma forma de mostrar no filme uma solução diferente, que pode ser vista como um ponto de viragem, particularmente para o personagem de Rodrigo, que na conversa com Julie se apercebe da futilidade da disputa pela mala e pela luta contra a instabilidade da sua vida. Através do objeto da mala procurei então mostrar a o quanto os jovens de hoje em dia vivem na pressão para encontrar um significado para a sua vida por vezes indo contra os seus próprios convicções, sem parar para pensar na vanidade desses atos.

3.7 Temática

No processo de elaboração da ideia para este filme foquei-me em representar alguns tópicos e temas que achei interessantes e que pessoalmente me são próximos. O filme é uma história sobre as decisões de vida e as frustrações perante as suas consequências, é uma história sobre a busca por aquilo que não se tem e sobre o que a encruzilhada na vida de um jovem adulto significa para ele, retratada aqui sob a forma metafórica da mala e a sua influência sobre os quatro amigos que a tentam abrir, tal como tentam descobrir o seu caminho e objetivo na vida. Este tópico é algo que a mim pessoalmente me interessa bastante, e quis retratá-lo da forma mais abrangente possível, através de quatro amigos com vidas muito distintas e cujos objetivos diferem e isso traz impacto para as suas ações sobre a mala. De facto, as ações dos personagens espelham as suas vidas e a mala traz ao de cima uma representação daquilo que as suas frustrações e revoltas com a vida representam para eles bem como emoções que se propagam e através da mala são reveladas. Esse é outro dos temas do filme, a amizade entre jovens, a sua relação e convívio, as suas interações e as suas zangas e também sentimentos escondidos entre

eles. A mala serve aqui apenas como fio condutor, pois a história é na verdade sobre estes quatro amigos, a sua relação e as suas vidas, por isso tornei as interações entre eles como bem-dispostas e de aparente amizade, num cenário de uma saída à noite normal e despreocupada, apenas com o fator externo da mala que vai tornando essa noite normal numa serie de acontecimentos que tornam a relação entre eles, frágil.

No âmbito da noite era minha intenção também abordar outras temáticas que dizem respeito ao carácter jovem do filme e por isso a viagem destes quatro personagens percorre aquilo que entendo por uma noite normal e característica do Porto. Sempre numa perspetiva jovem, o cenário da noite vai-se tornando mais instável com o tempo e a reação dos personagens muda proporcionalmente. Na história está também inserida uma personagem de uma estudante de *Erasmus*, que para além de servir para mostrar uma realidade tanto para a noite dos jovens como para a cidade do Porto como uma cidade académica, serve também como uma visão exterior dos eventos que se passam à volta da mala. Por fim o filme toca em alguns aspetos da cultura e realidade num contexto de Portugal, isso é mostrado através da presença de estudantes de traje, os hábitos da noite, como comprar garrafas de álcool para consumir na rua, passagem por discoteca e um lanche antes de terminar a noite, e também através da própria realidade dos personagens que se encontram em dificuldades cada um à sua maneira, mas que são realidades facilmente inseridas no prisma português.



Figura 15 – A vida nocturna na cidade do Porto, onde o filme se insere.

3.8 Estrutura narrativa

Para este filme foquei-me desde inicio em estabelecer uma estrutura narrativa simples e clássica de três atos com introdução, desenvolvimento e conclusão, com uma escalada de ação e conflito em ascendência desde cerca da segunda metade ou ultimo terço da narrativa. Este tipo de narrativa é o mais comum que existe nos filmes contemporâneos e sempre foi aquele que mais facilmente é acompanhado pelo espectador pela sua simplicidade, mesmo em questões temporais na estrutura narrativa. No entanto, no que toca a curtas-metragens a fórmula normal de distribuição de tempo nem sempre estabelece uma relação diretamente proporcional com aquela que acontece em longas-metragens. A restrição de tempo implica que por vezes os pontos-chave de viragem do enredo sejam em alturas diferentes da linha narrativa deste tipo de estrutura. Neste caso no entanto foi possível estabelecer uma ligação bastante próxima daquela que é normalmente praticada.

“Não interessa o cenário ou o âmbito de um conto, não interessa o quão internacional e épico ou íntimo e interior, três grandes reversões são o mínimo necessário para um trabalho completo de arte narrativa chegar ao fim da linha.”
(Tradução direta) ²

Era muito importante estabelecer um crescendo de tensão na história de forma a criar o *build-up* necessário para a conclusão ter o impacto necessário. Era preciso que a relação entre os amigos tivesse num ponto de ebulição necessário para que o confronto final não parecesse forçado ou deslocado. Este foi talvez o ponto mais difícil de atingir. Desenvolver o conflito é algo essencial em todo o tipo de filme, invocando aquilo a que Robert McKee chama da “Lei do Conflito”, onde refere que nada se movimenta em frente numa história exceto através de conflito. Mas nesta história era ainda mais importante pois teria de ser motivo suficiente para criar desavenças no seio da amizade de um grupo de jovens, sendo credível mas ao mesmo tempo ter aspetos surrealistas provocados pela absurdidade da situação em que a mala os coloca.

“...conflito está para *storytelling* como o som está para a música. Tanto a história como a música são artes temporais, e a tarefa mais difícil de um artista temporal é prender o nosso interesse, prender a nossa concentração ininterrompida, para depois nos levar através do tempo sem uma percepção da passagem do tempo.” (Tradução direta) ³

Durante muito tempo escrevi e reescrevi o argumento numa tentativa de encontrar o balanço necessário entre o conflito e a calma e desenvolvimento de personagens na história. A dificuldade encontrava-se na transição entre o momento de amizade na noite tardia depois do grupo de amigos sair da discoteca e a zanga que acontece posteriormente. Era preciso que fosse suficientemente grave para que desencadeasse o efeito sucessivo de confrontos, mas não podia ser demasiado forte para evitar uma escalada de emoções precoce que culminasse numa estagnação de tensão não oferecendo ao final o impacto que precisava. De facto, a parte final foi extremamente complicada de escrever devido a problemas de *pacing* provenientes desta dificuldade. Após várias versões e várias leituras em conjunto do argumento com a ajuda dos meus colegas e professor, consegui encontrar uma base sólida para esse crescendo de tensão, marcando-o por fases de conflito que vão-se tornando mais sérias e graves a cada cena possibilitando um clímax final onde a tensão chega a um ponto máximo tornando a conclusão do filme mais credível e aprimorada.

Quanto à narrativa da história em si, esta decorre ao longo de uma noite, mas começa e acaba na transição da noite, de um pôr-do-sol e para um amanhecer. Isto serve para mostrar a transição na vida dos personagens assim que encontram a mala até que a perdem. No filme as personagens retratam também essa transformação, tendo uma evolução na sua personalidade, tornando-os diferentes à medida que o filme entra em crescendo para o final. Essa transformação dá-se também pela cobiça pela mala e mais uma vez é ela o fator que cria o desenvolvimento nos personagens, isto serve para mostrar algumas emoções que os personagens escondem deles próprios, o que leva também a uma pequena representação daquilo que são obrigados a ser para

² MCKEE, Robert (1998). *Story: Substance, Structure, Style, and the Principles of Screenwriting*. Londres, Reino Unido. Methuen.

³ *Ibidem*.

corresponderem às suas expectativas sociais e no fim tudo isso é posto de parte e as suas emoções mais fortes vêm ao de cima. A narrativa é também composta por momentos-chave que criam separações na mentalidade dos personagens. A inicial apresentação da mala marca o ponto em que os amigos vão encarar a noite de uma forma diferente, deixando-os curiosos e mesmo que tentem fazer a sua vida normal e passar uma noite como muitas outras, a mala e a vontade de a abrir está sempre presente e vai mudando a maneira como eles encaram as situações. Depois a noite vai decorrendo num certo tom despreocupado e com a mala apenas com um pensamento secundário mas após a ida à discoteca o tom muda novamente. A discoteca marca uma passagem dos amigos para um estado de espírito diferente, causado pelo álcool que consomem e pelo estilo de diversão deles, isto leva a que as suas ações a seguir sejam mais erráticas e algo absurdas como a tentativa de mergulhar a mala na água. Depois o momento em que no jardim quase que deixa um tom para acalmar a noite mas termina de uma forma que que leva à escalada de emoções até ao confronto final. Finalmente, após o confronto quando as emoções estão ao rubro e Rodrigo pega na mala e foge, deixando caminho aberto para o fim do filme. O filme caracteriza-se por uma estrutura clássica de três atos com a introdução, da mala, o desenvolvimento, ao tentar abri-la, e a conclusão, a luta final e a perda da mala. Esta forma de desenlace da história ajuda ao crescendo de tensão de forma a parecer orgânica a maneira com que os amigos vão disputando a mala. Por fim devo dizer que sendo a narrativa uma história com uma vertente simbólica muito presente para mim, não quis no entanto retirar a vertente mais objetiva e tornar o filme demasiado metafórico por isso foquei-me em tornar os eventos e personagens credíveis numa história inacreditável que, é minha intenção, funcione de ambas as formas, subjetiva e objetivamente.

3.9 O ciclo presente na história

Não modificando a narrativa, tentei introduzir uma noção de ciclo ao filme. Este ciclo serviria para conferir à história um aspeto surrealista e com isso dar-lhe um princípio metafórico, significando uma impossibilidade de evitar a influência da mala, ou seja da vida. Tentei conferir ao filme um significado de que aquilo que acontece a este grupo de amigos é algo por que mais pessoas vão passar. A transformação das suas personalidades, o crescimento para a vida adulta, o amadurecimento das emoções e o despertar de certas ideias são na história aplicadas à mala mas o seu significado metafórico cria uma ideia de que é aplicável à vida dos personagens. Com o ciclo presente esse aspeto é contínuo e permanece desde o início até ao fim da narrativa.

Inicialmente foi pensado que a mala podia desaparecer no fim e voltar a aparecer depois numa cena pós-créditos, algo que foi descartado numa primeira instância mas que na versão final do filme acabou por ser introduzida. Essa ideia seria para reforçar ainda mais o aspeto de perpetuidade da mala, mas com a sua inicial remoção do argumento o ciclo foi mais focado no período de tempo em que a história se passa. O início do filme seria a um pôr-do-sol e terminaria num nascer-do-sol. Isto pode ser interpretado também do ponto de vista de transformação e do confronto que se abateu entre os amigos. Começar com o dia a terminar e entrar na noite, invoca o sentimento de que a história vai levar os amigos para um lado mais obscuro. A noite provoca sentimentos de desconforto, as sombras e escuridão não oferecem segurança e isso leva o espectador a interiorizar que o ambiente que rodeia os amigos e a mala pode ser perigoso. Por outro lado traz o sentimento de que a mala trouxe a noite. A mala fez cair a escuridão na vida dos amigos, a sua disputa vai levar ao conflito entre eles. E é apenas com o seu desaparecimento que o dia volta a nascer. A mala ao ser rejeitada por Rodrigo traz de volta a luz à sua vida e à

vida dos amigos, fazendo-os ver, metaforicamente, o erro das suas ações e deixando-os numa situação nova onde terão de reaprender a ser amigos, ou talvez nunca mais existirá essa amizade. Ao fazer com que cada um fosse numa direção, quis nesse aspeto deixar o final ambíguo.

3.10 Leituras e Brainstorming

Desde o primeiro *draft* do argumento que o levei comigo para as reuniões de turma com os meus colegas e professor para que me fosse dado o *feedback* acerca do mesmo. Desde a primeira versão que em conjunto fomos fazendo leituras em voz alta do argumento e no final cada um oferecia as suas ideias para o desenvolvimento da história. Praticamente todas as semanas era feita uma leitura nova. Cheguei à época de rodagem com cerca de quinze versões diferentes até ter a final. O *feedback* que inicialmente o meu professor orientador do projeto e os meus colegas me ofereciam foi posteriormente dado por outros docentes da Escola das Artes da Universidade Católica do Porto. Enviei o meu argumento a cerca de mais cinco professores, todos eles com muita experiência, que prontamente me deram ajuda e conselhos acerca de o que fazer com a narrativa do argumento. Para além disso, propus a algumas pessoas de fora do círculo académico mas que me eram próximas, que lessem o guião igualmente e também me dessem o seu *feedback*. Este método serviu para eu conseguir aperfeiçoar os diálogos e ações, utilizando as leituras para perceber se alguma fala não funcionava ou se havia maneiras mais naturais de dizer certas coisas. Depois consegui recolher ideias para certos acontecimentos durante a história, como por exemplo a cena passada no carro em andamento, que foi muito influenciada por estas leituras e opiniões que ajudaram a tornar a cena muito mais concisa e funcional do que a forma como anteriormente estava escrita. Outra parte que a opinião dos meus colegas e professores foi manifestamente útil foi na cena do confronto final que foi a parte que passou por mais mudanças devido ao *feedback* que recebia, que a todas as leituras me motivava e inspirava a fazer alterações que ajudaram a melhorar a cena de semana a semana.

O apoio de todas estas pessoas ajudaram admiravelmente o meu trabalho final. Todos deram ideias e sugestões valiosas. Algumas acabei por utilizar de forma direta no argumento, outras de forma indireta, mas todas foram cuidadosamente levadas em conta por mim e todas contribuíram para o resultado final do argumento. Este foi escrito e reescrito diversas vezes depois de ter sido escolhido para ser produzido, durante o período de pré-produção. Já numa fase muito próxima da altura da rodagem, quando chegou a fase de ensaiar com os atores, foi dada mais uma leitura com eles e algum do *input* da sua parte foi inserido no guião após inúmeros testes durante a semana de ensaios. Algumas falas improvisadas foram incorporadas, outras ações e movimentos também. Tudo isto ajudou a tornar a história melhor e a interação dos personagens mais credível, essa que era a principal razão pela qual o filme poderia funcionar ou não.

3.11 Conclusão

Quando chegou a fase de produção da curta-metragem o argumento estava fechado e não teve mais alterações exceto pequenas modificações feitas nas filmagens devido a algumas circunstâncias de restrições de tempo ou de meios, mas nada que impactasse a narrativa, apenas trocas de falas ou movimentos, algo normal durante uma rodagem. A sua elaboração foi um esforço muito pessoal, mas que não teria sido possível sem o contributo dos meus colegas e professores. O desenvolvimento de um argumento sem conferenciar com outras pessoas nem pedir diferentes opiniões, é um trabalho muito injusto. Um argumentista tem muita tendência a

cometer alguns erros que até podem parecer simples de identificar mas que muitas vezes são negligenciados devido à excessiva familiaridade do escritor com o guião. Por vezes acontece que o escritor se absorve de tal maneira no seu trabalho que perde a noção dos pequenos problemas que se tornam proporcionalmente maiores com o decorrer do tempo. Abordar de forma demasiado intensa a estrutura narrativa ou os momentos de tensão, ou certos pontos-chave do diálogo faz com que os elementos estruturais por vezes sejam comprometidos. É por isso que uma visão de fora é tão importante. Saber ouvir e saber interiorizar as críticas de uma forma aberta e humilde é essencial para um argumentista melhorar o seu trabalho, e isso foi o que aconteceu.

A pesquisa inicial e o estabelecimento de ideias concretas são os pontos principais da criação do argumento, servindo como os alicerces onde se vai buscar toda a história. A narrativa tem de bater certo com aquilo que é o tema, a ideia principal, aquilo que está sempre presente na cabeça do argumentista à medida que vai escrevendo. Depois disso o escritor tem o dever de se guiar por aquelas que estabeleceu como sendo as diretrizes do projeto e que devem ser perseguidas com cuidado de forma a ter um bom resultado final que não traia a visão original do escritor.

Este trabalho começa sempre por ser muito individualista e ser uma reflexão de certos temas e interesses do argumentista, trazendo para o guião aspetos pessoais dele e conferindo-lhe um nível de proximidade que por vezes se pode tornar demasiado. Existe um termo que fala acerca dessa proximidade de um escritor que se pode tornar prejudicial e sobre a responsabilidade do escritor em remover certas partes que lhe são queridas. “*Kill your darlings*” é o ditado em inglês que significa literalmente, matar os queridos, ou num contexto de escrita, sacrificar certas partes da história para que esta melhore. Houve certos momentos em que isso aconteceu durante as sucessivas redações do guião, mas que sei ver agora que olho para trás, que foram as melhores decisões possíveis.

Com toda a pesquisa feita e com as opiniões dos meus colegas senti que tinha tudo o que era preciso para escrever o argumento. Traçar um rumo claro e evidente para a estrutura narrativa foi o ponto principal do sucesso, a meu ver, da sua escrita. Com a ideia clara na minha mente e todos os alicerces bem delineados o processo de escrita foi um desafio mais fácil de lidar e conseguir que o resultado final fosse o mais bem conseguido possível.

Com o guião escrito o projeto foi encaminhado para as fases seguintes da sua produção e eu para as tarefas que me esperavam como realizador.

4. Realização

Terminado o processo de escrita do guião inicial, sendo que o seu aprimoramento foi continuado até à altura das filmagens, seguia-se o próximo passo no meu trabalho. A realização do mesmo. Como argumentista sentia que tinha aproveitado a oportunidade que me havia sido dada, tinha agora outra oportunidade de continuar o processo criativo numa etapa seguinte. Esta a principal no processo de produção de um filme. Seria o realizador do filme que escrevi.

Um realizador é um líder. Nele recaem as principais responsabilidades no meio cinematográfico. Um realizador tem de ter o controlo total sobre as faculdades e técnicas que fazem parte da metodologia de trabalho de um filme. Saber quais os aspetos necessários para que concretize a sua visão, ter plena consciência do tipo de trabalho necessário e do que implica a sua elaboração, ter conhecimento de todos os cargos que completam uma equipa de rodagem para que os possa coordenar e sobretudo, saber exatamente aquilo que quer. De facto, o realizador tem de imprimir algo seu ao filme, para o tornar pessoalmente cativante. Esse é um dos principais aspetos que podem tornar o filme algo memorável. Se um realizador se limita a fazer algo para acabar com o assunto e poder seguir o seu caminho para outros projetos sem ser algo que o apaixone e ao qual sinta dedicação e prazer quando lhe aplica inúmeras horas e inúmeros dias de trabalho, o resultado disso vai ser visível e negativo para todos os que nele trabalham e posteriormente para o espectador. Quando um filme tem um significado próximo para o realizador este fica motivado a fazer o melhor desempenho possível surgir em si e nos seus colegas.

“É bom que o filme tenha algum significado para mim. De outra forma, o trabalho físico (deveras muito duro) tornar-se-á duas vezes mais exaustivo.”
(Tradução direta) ⁴

É importante por isso o realizador inserir todos os elementos necessários para que possa tornar o filme seu. Não deve deixar aspetos indefinidos. Tudo deve ser pensado ao pormenor. Cada elemento do filme que é projetado no ecrã deve ter um significado presente para o realizador para que seja possível passar esse significado ao espectador da melhor forma. E o realizador deve saber expressar todas as suas ideias à sua equipa da melhor forma para que se torne evidente para todos, o objetivo do filme, o seu significado e o seu motivo.

Finalmente o realizador deve saber formar e organizar a equipa e o elenco. Gerir estes elementos é a tarefa mais essencial para que as rodagens corram da melhor forma. Cada pessoa tem uma personalidade diferente, uma metodologia diferente, uma maneira de encarar a vida diferente, e o realizador tem de aprender a moldar-se a cada uma de forma a entender-se da melhor maneira com cada elemento da equipa. Cada elemento que faz parte da produção de um filme tem o seu carácter criativo e o realizador deve saber analisar e geri-los sempre pensando em seguir um caminho focado no objetivo principal do filme. Saber entender as opiniões variadas e aceitar críticas, bem como resolver problemas são os atributos que um realizador tem de ter para desempenhar as suas funções e foi nisso que me foquei durante a elaboração do filme.

Desde a Pré-Produção até à Pós-Produção, sempre tentei gerir o meu trabalho com o dos meus colegas e procurei uma simbiose de opiniões e de aspetos criativos que favorecessem o resultado final do filme. Todo o envolvimento dos meus colegas foi importante para que o meu trabalho individual fosse concretizado e a minha visão do filme fosse a que perdurava quando

⁴ LUMET, Sidney (1995). *Making Movies*. Nova Iorque, E.U.A. Vintage Books.

a obra estivesse finalizada. Após ter um caminho traçado, assimilado e respeitado por todos os envolvidos no projeto a minha tarefa como realizador estava pronta a começar.

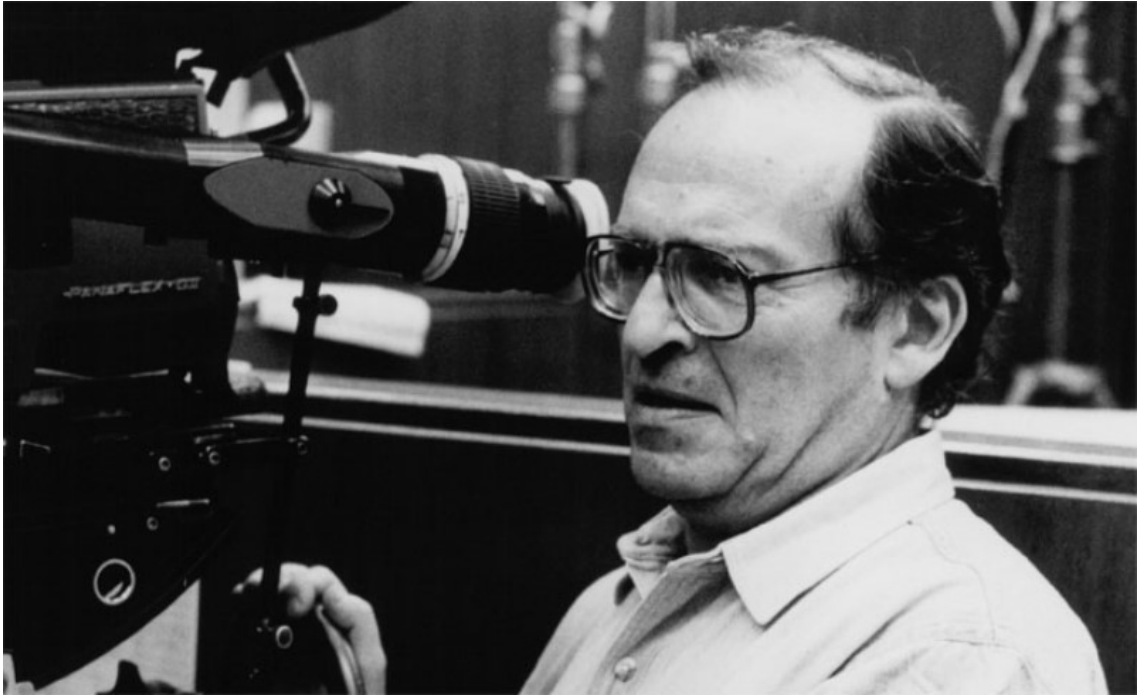


Figura 16 – Sidney Lumet, uma das minhas grandes referências no cinema.

5. Pré- Produção

5.1 Introdução

Após ter sido nomeado realizador da curta-metragem, começou o desenvolvimento da primeira das três partes da produção do filme. Na Pré-Produção são desenvolvidos todos os elementos necessários para as filmagens. Nesta fase as ideias principais que constituem todos os aspetos técnicos e estéticos do filme surgem e são postas à prova. Nesta fase tudo tem de ser testado. Tudo tem de ser pensado. Cada aspeto do filme tem de ter utilidade e ser essencial para que o mesmo funcione como filme, caso contrario não é necessário e deve ser descartado. Nesta fase tudo tem de ser gerido da melhor forma. Os recursos ao nosso dispor não eram muitos e por isso essa gestão era ainda mais importante.

Depois de os meus colegas e eu discutirmos aquilo que era necessário para começar a preparar o trabalho que era preciso, cada um ficou encarregue de uma ou mais funções. Eu como realizador teria de estar sempre em contacto e envolvido com o trabalho dos meus colegas. Saber o que fazer é o primeiro passo para a organização de cada um dos membros da equipa incluindo eu como realizador. Após todos os meus companheiros terem cargos definidos, o passo seguinte foi distribuir tarefas e começar a pensar em formar o restante da equipa, pois apenas eu e os meus colegas de turma não seríamos suficientes para levar a cabo a tarefa de elaborar este projeto, pois estabelecemos patamares altos e objetivos de fazer um bom trabalho, como tal seriam precisas mais pessoas que através de conhecimentos dentro e fora da universidade teriam de ser reunidas o quanto antes. Uma equipa grande, por vezes pode ser difícil de dirigir e acarreta os seus desafios do ponto de vista logístico, mas em situações em que muitas variantes e muitas tarefas são necessárias, um conjunto vasto de pessoal capaz de trabalhar sobre pressão e motivado a fazer o melhor possível em prol do filme é imprescindível.

E para que todos funcionem da forma mais estruturada possível, cientes de todos os aspetos concretos do filme e capacitados do que é preciso para este ser realizado, é necessário da parte do realizador desenvolver as suas ideias e expressar a sua visão de uma forma detalhada e aprofundada. Para isso o seu dever começa por redigir um tratamento estético onde se debruça sobre todos os aspetos estilísticos e conceptuais da sua visão. Como tal essa foi a minha primeira tarefa. Nele foquei-me em abordar os tópicos necessários para o filme, desde aspetos visuais que estariam presentes, a simbologias que pretendia demonstrar. Indo buscar referências e delineando ideias com o debater de todos os tópicos com os meus colegas era possível debruçar-me sobre todas as tarefas da Pré-Produção. Com a sua elaboração todos os aspetos da preparação do filme teriam uma linha de orientação pela qual se guiassem, levando a uma organização mais fácil.

5.2 Tratamento estético

O tratamento estético é uma parte comum no mundo cinematográfico e faz parte do processo normal da preparação de um filme para a pré-produção. Trata-se de um documento que serve para dar um conceito mais claro ao pretendido para o filme. Nele é inserida toda a informação acerca daquilo que está presente no filme, desde a história a elementos visuais e sonoros. Todo o desenvolvimento do ponto de vista narrativo pretendido e a sua justificação tem de ser detalhada ao pormenor, para que a intenção do realizador seja clara. Desde a motivação dos personagens ao seu envolvimento e estrutura, bem como simbologia de cada elemento e narrativa explicita. Tem também a parte cinematográfica, onde é detalhado o objetivo

pretendido no aspeto visual do filme. É explicada cada cena do ponto de vista narrativo e de *mise-en-scène*, passando por planos, movimentos de câmara, iluminação, figurinos, cenários e todos os detalhes que fazem parte do pretendido. Este documento é essencial para o trabalho posterior de cada departamento que constitui a equipa de produção, oferecendo a visão geral do realizador a cada elemento da equipa, que mais tarde trabalha mais de perto com o realizador para aprofundar cada sector.

Para este projeto a minha visão era ter um filme quase documental na maneira como conta a história e para isso filmar a noite como ela é e acompanhar os amigos enquanto a percorrem de forma fluida e móvel. Tentei que o filme fosse buscar elementos de neorrealismo. Por isso pretendia ter um filme com diversos planos de *travelling* e outros movimentos de câmara de forma a acompanhar os acontecimentos e ter os personagens em movimento constante. Esta maneira de fazer o filme tem a ver com o facto de ajudar a dar força à instabilidade dos personagens e da sua relação particularmente com a mala, sendo que essa instabilidade só está presente quando a mala está entre eles. Sendo assim, este filme vive muito de planos em movimento sendo a utilização de um tripé praticamente desnecessária. Quanto a iluminação, o carácter quase documental e a localização das cenas no exterior fazem com que a iluminação artificial da rua seja a principal fonte de luz com apenas alguns retoques com luzes adicionais, de forma a manter o *look* de uma noite normal e realista, procurando também as sombras naturais da noite ajudando a criar um estilo visual que deixa sempre no ar que algo não está bem e que as coisas não são tão triviais como parecem durante a aventura dos amigos. A escala de planos também é algo que serve para fortalecer a ação dos personagens, variando consoante as suas ações e oferecendo um desenvolvimento criativo ao mostrar o seu estado de espírito, utilizando planos mais fechados e perto da ação, ajudando a expressar emoções de uma forma mais pessoal. O facto de o filme lidar muito com sequências em que o plano vai seguindo os personagens, a filosofia e características do plano vão mudando nessa mesma sequência, em conformidade com a encenação da ação com os personagens. Isso também ajuda a dar uma sensação de proximidade com os personagens levando o espectador a percorrer o mesmo caminho de uma forma orgânica e ajuda a dar mais presença aos personagens. Também pretendia focar muito o ambiente da cidade e tentar usar o máximo de figurantes possíveis para dar vida à cidade que rodeia os personagens, pois a escolha dos locais de filmagens tem muito em conta o que uma noite no Porto realisticamente é e tentar passar essa imagem. Para isso pretendia usar planos gerais e alguns ângulos que não sejam sempre a seguir os personagens de perto ajudando a estabelecer o mundo em seu redor, também homenageando algumas das minhas influências como realizador, nomeadamente Sergio Leone.

Para a elaboração do tratamento, debrucei-me sobre diversas referências visuais que me ajudaram a criar em mente uma visão mais clara acerca daquilo que pretendia para o filme do ponto de vista cinematográfico. No tópico de influências, uma das principais fontes de inspiração para o *look* do filme foi um filme alemão chamado *Victoria* que segue o mesmo tipo de filosofia de filmar uma noite com jovens de forma quase documental e de forma muito fluida e nesse aspeto ajuda a ter uma ideia do que pretendo neste filme. Para além disso procurei mais referências de filmes muito à base do *look* da noite e a sua aparência que é a meu ver um dos fatores principais do ponto de vista cinematográficos do filme, para além do constante movimento.

5.3 Referências visuais

5.3.1 Victoria

Este filme de Sebastian Schipper de 2015 foi a obra que mais me inspirou numa fase inicial e de onde mais referências cinematográficas fui buscar. Isto deve-se ao carácter jovem do filme inserido num ambiente urbano noturno, que se encaixa muito bem com aquilo que tinha planeado para o projeto. Em *Victoria* toda a história é contada através de um plano de sequência único, levando o espectador a percorrer o caminho dos personagens ao longo de uma noite quase como se fizesse parte do grupo. Enquanto este meio de contar uma história já foi aplicado algumas vezes no cinema, na minha opinião poucas são as vezes em que o seu uso é mais que um simples artifício que serve às vezes para mostrar a tecnicidade cinematográfica dos envolvidos no filme, mas outras vezes é aplicado de uma forma mais orgânica e transpõe um sentido narrativo para além do estético. É debatível qual dos casos é o prevalente neste filme, mas é indiscutível que torna a aventura dos personagens do filme mais imersiva, ainda que faça o filme sofrer por vezes ao limitar pontos de vista e retirando totalmente poder à edição do filme. É de ressaltar também que em *Victoria* toda a ação é realmente filmada num só *take* e num só plano de sequência, ao contrário de outros filmes que utilizaram a mesma filosofia cinematográfica de *one-shot*, como *The Rope* de Alfred Hitchcock de 1948, ou *Birdman* de Alejandro González Iñárritu de 2014, onde existem cortes nos planos de sequência de forma mascarada e invisível para parecer que continua a ser o mesmo plano devido a limitações técnicas ou de logística.



Figura 17 – *Victoria* de Sebastian Schipper (2015). Os jovens protagonistas durante a noite em que se passa o filme.

Nunca foi minha intenção fazer um filme que empregasse esta filosofia mas a utilização de planos de sequência para cobrir a ação de um modo quase documental foi algo que me pareceu importante para ajudar à imersão e consequente identificação por parte do espectador quanto às personagens e à situação por que passam. Esta inserção no seu mundo valorizava muito, a meu ver, aquilo que o filme podia oferecer, especialmente no que toca a proximidade e dinamismo da ação. De facto, a utilização de planos de sequência permite uma movimentação de câmara que torna o filme muito mais dinâmico, algo que achei extremamente necessário desde o início da conceção da parte visual e mesmo enquanto redigia o argumento. O carácter jovem do filme inserido num ambiente de noite, diversão, álcool e conflitos quase pede esse dinamismo.

Outro ponto importante é o facto de em *Victoria* toda a ação se passa durante a noite e esta é capturada de um ponto de vista muito realista. As luzes das ruas e o tom das suas cores é algo impossível de passar despercebido. O ambiente sombrio que dá um toque de sinistro ao carácter despreocupado natural de um filme de cariz jovem. Cria *nuances* na história e nos personagens pois são vistos num ambiente pouco acolhedor e nada confortável para eles ainda que as suas atitudes possam demonstrar isso. Isto leva o espectador a interiorizar que o que está a ver não deve ser visto com desconfiança nem com leveza, pois trata-se de um ambiente carregado e sombrio que transmite um falso sentido de familiaridade mas que na verdade mascara o conflito por que os personagens vão passar.

E por isso *Victoria* me deu uma referência tão clara. Nesse filme os mesmos temas são explorados da forma como pensei explorar os temas do meu projeto.

5.3.2 Trainspotting

Outra referência importante foi o filme *Trainspotting* de Danny Boyle de 1996. Neste filme é explorado o comportamento errático de jovens adultos, algo que era também o meu objetivo. Um filme que apesar de não explorar os mesmos temas, explora ambientes e atmosferas que eram semelhantes ao que eu procurava. Neste filme, foi-me possível focar em elementos mais concretos e específicos do filme, particularmente na estética dos planos nas cenas noturnas de discoteca ou nas cenas surreais. O aspeto visual e mesmo de montagem presente no filme nessas cenas foi algo que tentei capturar. Nas cenas de discoteca escala de planos e a sequência que acontece foi um elemento importante no processo de planeamento para a cena de discoteca que estava presente no meu projeto. Esteticamente o que pretendia era algo semelhante ao que acontecia no filme de Danny Boyle com o aspeto de luzes e cor juntando ao comportamento dos personagens nunca deixavam uma sensação de conforto apesar de aparentemente serem cenas que se passam num local de divertimento. A atmosfera sempre sombria e a ação quase atrapalhada dos personagens foi algo que tentei capturar ainda na escrita do guião.



Figura 18 – *Trainspotting* de Danny Boyle (1996). Uma noite na discoteca, capturando uma estética que me serviu de referência.

Quanto às partes mais surreais do filme de Danny Boyle, não era tanto o que procurava, pois sempre foi minha intenção mascarar as metáforas e as simbologias daquilo que podia ser surrealista no filme de forma a passar como comum ou pouco importante e podendo ser visto

de forma mais objetiva, o que não acontece em *Trainspotting*. No filme todas as cenas surrealistas são facilmente perceptíveis e sevem um propósito muito diferente do que tinha em mente. Mas a sua inclusão num mundo como o que está presente no filme é que foi o ponto de referência a meu ver. Inserir esse tipo de cenas num filme definido por um mundo jovem onde os personagens passam por problemas muito diferentes do comum das pessoas, foi motivo de admiração da minha parte, ao ponto de ajudar a perceber o *timing* e a forma como o introduzir levemente na história, para lá da criação do argumento. No filme existem também situações caricatas entre os personagens onde acontecem ações pouco credíveis do ponto de vista do seu realismo mas sempre subtilmente e sem que parecesse deslocado do mundo em que se passa a história. Esse foi outro dos principais pontos onde fui buscar inspiração.

5.3.3 Eyes Wide Shut

Toda a obra de Stanley Kubrick serviu de inspiração para mim, tanto neste projeto como em todos os que já trabalhei antes, mas neste caso esta foi a sua obra que a meu ver mais me podia dar em termos de referências e particularidades. Em *Eyes Wide Shut* de 1999, Kubrick explora um sentido de *storytelling* que vai para lá da ação e enredo, tendo uma vertente visual enorme. E enquanto isto é algo prevalente na maioria das grandes obras cinematográficas no cinema contemporâneo desde a sua génese, em *Eyes Wide Shut* o simbolismo dado à cenografia e à iluminação do set é a meu ver um dos principais pontos pelos quais o filme funciona tão bem. Aquele que possivelmente pode ser visto como uma das menores obras de Kubrick se for visto apenas uma vez de forma muito objetiva, pode ser interpretado de diversas maneiras e ser visto com outros olhos de forma mais subjetiva, tornando-o uma das suas obras mais bem conseguidas. No filme é dada tanta importância ao ponto de vista estético que este se torna essencial para perceber a sua história. Desde simbolismos simples e diretos que passam pela escolha da temperatura de cores que iluminam as personagens e os cenários até à escolha de objetos, mobílias, cores de roupas e a própria disposição de sinais de trânsito, tudo no filme conta uma história e ajudam a perceber o que se passa na vida dos personagens e no mundo ao seu redor.



Figura 19 – *Eyes Wide Shut* de Stanley Kubrick (1999). A composição do plano e a cenografia transmitem o significado da cena. Um homem ameaçador e um sinal de *Stop*, como que avisando o personagem principal para parar a sua investigação.

Este tipo de simbologia visual foi algo que quis aplicar ao projeto. Todos os elementos do set seriam pensados pormenorizadamente para melhor transmitir estados emocionais, influências externas sobre os personagens ou sentimentos de ambiência que ajudam a transpor uma certa atmosfera a cada cena. Este trabalho era essencial para a simbologia da mala, que sempre desejei que fosse algo subjetivo e que fosse apenas detetável interiormente pelo espectador, bem como a sua influência nos personagens. Quase como que deixando dicas ao longo do filme daquilo que estamos a ver. Por que tipo de emoções estão os personagens a passar, em que espécie de ambiente se encontram, quais as razões para o seu comportamento, todos estes aspetos seriam ajudados a compreender pelos aspetos cinematográficos do filme. E ainda que limitados pelo que seria um filme maioritariamente passado em exteriores, todos os aspetos controláveis por nós foram tidos em conta para que todos os possíveis pudessem ser feitos de forma a transpor para o filme estas ideias.

5.3.4 Nightcrawler

Para o filme que eu e os meus colegas nos propusemos a fazer era essencial capturar bem a noite, ter os elementos visuais corretos que transpusessem esse ambiente da melhor maneira. Em *Nightcrawler* de Dan Gilroy de 2014, a noite é um dos elementos principais do filme. Nele são exploradas as *nuanças* da noite. O seu sentido de sinistro e sombras, perturbadora na sua realidade, bem como o espaço onde vivem muitos personagens com moralidades e éticas questionáveis, é o espaço onde a ação maioritariamente decorre. De facto o filme retracta a noite em toda a sua perversidade e segue a vida de um protagonista que vive nesse mundo obscuro de moralidade e sentido de justo e errado muito questionável. E tudo isso é visto de uma forma visual. O comportamento dos personagens num *setting* diferente não teria o mesmo impacto. A noite é mostrada de um sentido estético realista e acentuando o ambiente urbano, mas é vastamente crua e sem rodeios. O aparente visual limpo é rapidamente tornado rude e sujo. A cinematografia é igualmente crua, acentuando a dinâmica do personagem que se movimenta sem escrúpulos pela noite, ajudando a entender o carácter anormal, furioso e frio do ambiente ao redor do protagonista. O filme dispõe de cenas onde os planos são extremamente instáveis, tal como o personagem, e explora o seu sentido simbólico na cinematografia. A noite não é mascarada, mas sim filmada tal como ela é. Esse tipo de planos revela também o alvoroço em que a ação se passa e essa temática é algo que quis explorar no meu filme igualmente. O filme não é todo filmado dessa maneira no entanto, mas os momentos em que isso acontece acentuam a personalidade do protagonista bem como a do próprio filme. O *timing* e a razão pela qual são usados foi o ponto que mais estudei para perceber em que situações aplicar essa filosofia e como, para colmatar as referências que fui buscar a outro exemplo como o do filme *Veronica*, onde o seu uso é excessivo para aquilo que eu pretendia e assim consegui focar-me num exemplo mais contido.

Aquilo que tinha em mente era também a demonstração da instabilidade do estado emocional dos personagens através da estética e do movimento de planos, bem como a sua “rudez” de filmagem, ido ao encontro do cariz documental que pensei e capturando a noite como ela é.



Figura 20 – *Nightcrawler* de Dan Gilroy (2014). A estética da noite presente no filme foi uma das principais referências.

5.3.5 Sergio Leone e *Once Upon a Time in America*



Figura 21 – *Once Upon a Time in America* de Sergio Leone (1986). A carga emocional de cada enquadramento sempre presente nos filmes de Leone, um dos maiores pontos de referência em termos da escala de planos para mim.

Outro dos grandes autores onde vou frequentemente buscar inspiração é a Sergio Leone e esta é a meu ver a sua obra mais completa, daí a eu ter ido procurar e estudar referências deste seu filme de 1986. Desde a estética dos planos, ao enquadramento, ao estilo com que é disposta a ação, à escala de planos, ao planeamento das cenas, á maneira como é criado o *build-up* de tensão, quase todos os aspetos que tornam a obra de Leone tão caracteristicamente sua, são aspetos de extrema importância para mim do ponto de vista de referência para este filme. Nos filmes de Leone a ação e o desenrolar do enredo eram muito distintos. É constante o sentido de

“calma antes da tempestade” e essa tempestade figurativa é transmitida sempre mais através de uma escalada de tensão emotiva do que pela ação em si. Normalmente era tudo muito calmo até ao momento do confronto, que acontecia e desaparecia quase no mesmo instante. Isto é muito prevalente nas suas obras *western*, onde os duelos eram de pura tensão visual sem que nada acontecesse verdadeiramente na cena. E assim que o clímax chegava, era tão rápido que quase parecia que o acontecimento era frívolo ou desinteressante em comparação à carga emocional dos personagens que era aquilo que passava como o mais importante na cena. Esse aspeto foi algo essencial para a elaboração da cena final. Ainda que na minha visão a escalada de tensão não fosse tão calma como nos filmes de Sergio Leone, o seu desfecho contava com o mesmo tipo de filosofia. A disputa pela mala teria de terminar num instante, que desse a entender o quão insignificante o conflito era.

Neste filme de Leone está presente uma história que conta com um grande elemento de amizade entre personagens contada visualmente e estabelecida dessa forma. Isso foi o principal foco da minha investigação desta obra em concreto, não obstante as suas diferenças narrativas e estéticas daquilo que eu pretendia. Todo o trabalho cinematográfico do filme serve de referência seja para que projeto for e neste caso tratou-se da característica escala de planos que Leone gostava de implementar nos seus filmes, especialmente os planos gerais que estabeleciam a cena e os grandes planos dos personagens. A intensidade das expressões dos personagens e a história que contam nesses grandes planos era algo que também me agradava muito e que tentei implementar no planeamento das cenas, sempre pensando na sua importância e relevância para a narrativa, tal como era feito por Leone em *Once Upon a Time in America*.

5.3.6 Diner

Para além das referências narrativas que este filme de Barry Levinson de 1982 me forneceu na escrita do argumento, deu-me também ideias para a sua realização do ponto de vista visual. De facto o principal elemento do filme são os amigos e a sua amizade, mas o elemento concreto visual é o *diner* em si. O restaurante americano onde os amigos se encontram. Essa foi uma ideia simples sobre um encontro que apesar de muito comum nos Estados Unidos da América, não deixa de ser algo pouco usual para um grupo de amigos jovem adulto que tem interesses algo sofisticados e talvez pouco identificável com um *diner*. Mas esse pormenor estético revela uma simbologia mais profunda do ponto de vista narrativo. O encontro num lugar fora do vulgar nas vidas dos amigos, o seu quotidiano não passa por um lugar como aquele exceto quando é para se encontrarem, demonstra em antemão que aquela amizade não é bem o que parece. Apresenta *nuances* na caracterização dos personagens de uma forma subjetiva e que o espectador interioriza quase subconscientemente, mas que no final ajuda à compreensão do filme e dos seus personagens.



Figura 22 – *Diner* de Barry Levinson (1982). A interação do grupo de amigos no diner.

Este aspeto concreto do filme foi desde início algo em que pensei para a introdução do filme que tinha em mente. Apresentar os personagens reunidos num local contranatura às suas aparentes personalidades e realidades, quase que servindo de uma espécie de limbo por onde passam antes de iniciar a sua aventura e mostrando subjetivamente que aquilo por que vão passar não será uma noite normal. Um local com uma decoração antiquada pouco jovem, onde os personagens se destacam imediatamente, realçando a estranheza do local e conferindo-lhe um ponto de vista quase místico, o que ajuda à introdução da narrativa, visto que é nesse local que a mala é também introduzida. É de resto também de ressaltar que o espaço escolhido é levemente baseado em ideias de um *diner* americano com a disposição dos bancos e das mesas mas com um toque mais requintado o que deixa ainda mais o ar de estranheza visual imposta pela apresentação e características dos personagens lá presentes, algo que pesou imenso na escolha do local para a realização da cena.

5.4 Planeamento de cena de acordo com o tratamento estético

Depois de perceber o que cada cena precisava estilisticamente e de discutir isso com os meus colegas que deram o seu contributo criativo para melhorar as propostas que tinha apresentado começou-se a por em marcha a planificação das cenas para que o trabalho corresse da melhor forma antes de proceder a testes. Para cada cena redigi aquilo que seria necessário transmitir do ponto de vista narrativo e visual de forma concisa para deixar a ideia geral, para posteriormente delinear o planeamento técnico da maneira a filmar cada cena.

Primeiramente redigi cada cena a pensar diretamente naquilo que estava presente no argumento sem os constrangimentos logísticos e técnicos que mais tarde viriam a ser impostos na rodagem e na edição, o que levaria à exclusão de algumas das cenas inicialmente pensadas e a uma transformação de outras. Inicialmente estes foram as características que caracterizavam os aspetos de cada cena:

5.4.1 Cena 1

Nesta cena a mala está pousada perto de cair e perder-se, quase que pedindo ajuda e levando a uma tentação para a “salvar”. As pessoas que passam pela mala e quase lhe pegam mas acabam por seguir em frente servem para mostrar que podia ter sido qualquer pessoa a levar a mala e a história podia ter sido completamente diferente e serve também para mostrar que é preciso alguém que não tem a vida completa para a levar, como é o caso Jaime ao contrario da rapariga que se faz acompanhar do namorado podendo estabelecer que a sua vida pode estar mais estabilizada que a de Jaime. Aqui a cena é caracterizada por planos estáticos e com a utilização de tripé mostrando a mala e observando as pessoas que por ela passam até que Jaime a leva consigo. Essa estabilidade é a representação de que a influência da mala ainda não se faz sentir. Os amigos ainda não entraram em movimento, o conflito ainda não começou. Daqui para a frente a porta fica em aberto para que não mais se use planos estáticos e em tripé sempre que a mala está presente, dado o aspeto de turbulência e instabilidade que se vai criar.



Figura 23 – Cena 1. O olhar de Jaime ao ver a mala ao longe.

5.4.2 Cena 2

Num local que é um pouco contra natura daquilo que são os personagens sendo um espaço mais clássico e retro, abre caminho à ideia que o local serve de porta de entrada à aventura que aí vem e oferece um toque de simbolismo por esse motivo. Aqui os planos continuam estáticos e simples inicialmente, mas o início da instabilidade fica presente assim que Jaime aparece com a mala. A partir desse momento, a câmara vai mudando e saltando de personagem em personagem, sempre através de planos fechados, focados nos personagens, ainda sem grandes movimentos, traduzindo o aspeto ainda calmo da noite por que passam. Este é o momento em que são apresentados ao espectador e a sua representação é mais significativa. Assim é possível começar a inserir os elementos narrativos intrínsecos a cada personagem e começar a estabelecer uma ligação entre eles.



Figura 24 – Cena 2. A introdução da mala ao grupo de amigos.

5.4.3 Cena 3

O início do movimento dos personagens. Após a introdução a noite começa verdadeiramente e daqui em diante os personagens estão sempre em movimento ou em ação constante. Neste caso escolhem uma bebida mas sempre de forma muito dinâmica e a câmara espelha isso mesmo, seguindo-os na sua interação desde que se encontram na loja até que saem. Nesta cena o intuito é transpor as relações dos amigos, dando especial ênfase à de Andreia e Jaime, mas também inserindo alguns elementos de personalidade mais profundos a Paulo, como apaziguador e elemento mais calmo do grupo. Aqui surge também o primeiro plano de sequência, seguindo os amigos assim que saem do estabelecimento onde compram a garrafa e se encaminham para a rua, começando a abordar a dinâmica do filme.



Figura 25 – Cena 3. O início da noite.

5.4.4 Cena 4

Continua o caminho dos personagens e aqui começa a estabelecer-se o mundo ao seu redor. Começar a cena com um grande plano de um casal a beijar-se serve para traduzir isso mesmo. Daqui em diante a cidade torna-se mais viva à medida que a vão percorrendo, mostrando que os personagens se inserem num mundo que lhes é independente, e este é verdadeiramente o momento em que isso se inicia no filme. Nesta cena é essencial o acompanhamento dos personagens em plano de sequência, pois é um plano que vai percorrendo calmamente a rua de uma forma simples e estável, mas quando o plano muda subitamente é quando o estado

emocional das personagens muda também. O choque serve para dar ênfase a isso mesmo e para mostrar ao espectador as primeiras colisões de personalidade entre os amigos. Partindo do plano de sequência todos os planos têm um enquadramento médio, tentando não forçar demasiado esse estado emocional e passando a cena por ser mais leve do ponto de vista dramático, sendo uma cena onde a amizade dos personagens é também mostrada.



Figura 26 – Cena 4. Continuam as picardias entre Jaime e Andreia.

5.4.5 Cena 5

Aqui é onde o carácter documental do filme mais vem ao de cima, sendo necessário capturar a noite do Porto verdadeiramente pondo os atores a representar no meio da multidão e criar um ambiente quase interativo da cena. Para isto seria necessário usar planos de longe, estabelecendo o ambiente e mascarando a própria filmagem e também um plano mais próximo para voltar a focar a atenção nos personagens e percorrer a rua com eles. Desta forma um posicionamento estratégico da câmara é necessário e mascarar a equipa de produção e os atores para que passem despercebidos no meio da multidão é igualmente necessário. Isto é essencial pois não é possível controlar o público que normalmente povoa uma noite na zona que tinha pensada para a cena. Nesta cena é também apresentada a personagem de Julie, um elemento importante para a narrativa e aqui vemos que ela aparece do mundo exterior aos amigos, onde se passa a noite.

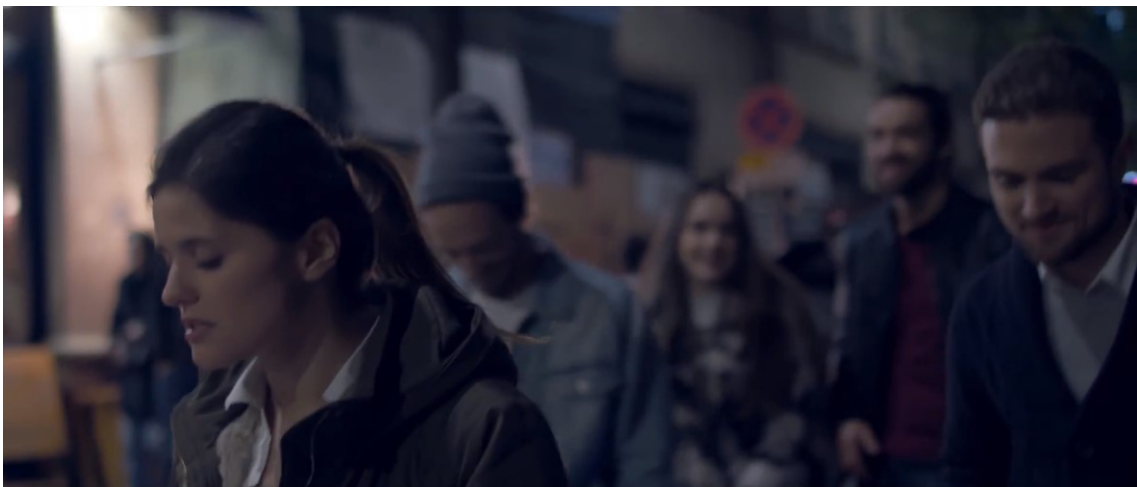


Figura 27 – Cena 5. Julie é introduzida.

5.4.6 Cena 6

Esta cena é um dos principais fatores de mudança e o seu carácter de transcendental ou místico será presente através de uma pequena montagem dos amigos na discoteca (ou em mais que um local de discoteca) com planos mais aproximados e com um aspeto mais de sonho quase deixando a ideia que os personagens começam a ficar inebriados. Juntamente com isso, planos de corte com mais pessoas na discoteca é essencial para criar a ideia de espaço e de ambiente. De seguida um plano de sequencia onde é explorado o espaço seguindo Jaime, traduzindo novamente o ambiente da cena e utilizando a quebra no estilo cinematográfico para expressar uma mudança na personagem de Jaime e o seu aprofundamento com uma pessoa que não se foca numa só coisa e cujas motivações são questionáveis do ponto de vista moral. Esta cena marca também o primeiro ponto de mudança no carácter dos personagens.

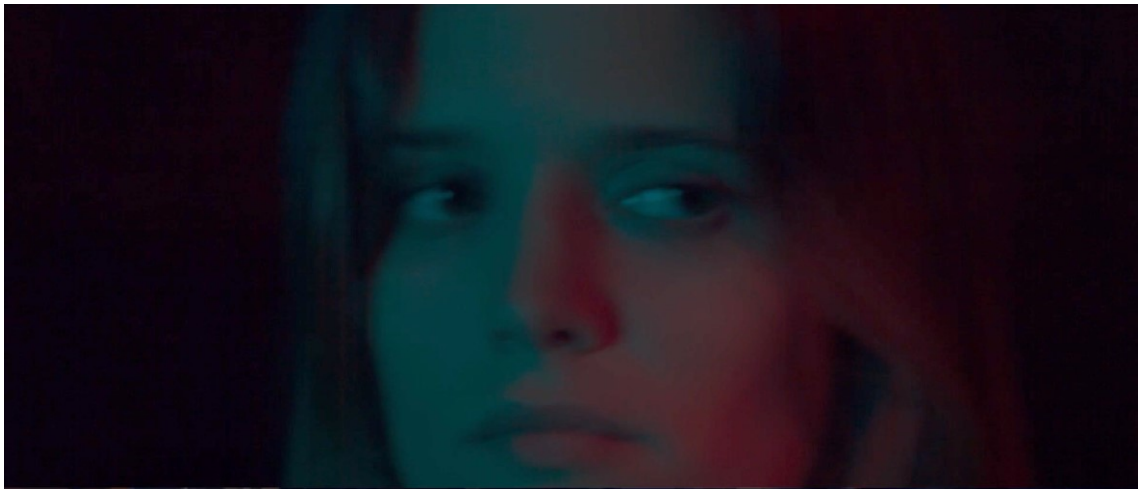


Figura 28 – Cena 6. É na discoteca que ficamos a saber um pouco mais acerca das emoções dos personagens.

5.4.7 Cena 7

A fonte aqui representa o ponto de extravagância das personagens, que devido ao seu estado concordam numa ideia ridícula, mas o seu resultado é algo inesperado e que serve de lembrança, não só aos personagens mas também ao espectador, que a mala ainda pode ser aberta e oferece esperança e nova motivação na sua abertura. Serve para relembrar ao espectador a razão pela qual os amigos se reuniram, assim como os personagens se relembram. Estabelece também o carácter de descobridor de Rodrigo, bem como o seu sentido de esperança e inocência, ao mesmo tempo que mostra Paulo como alguém que não teve iniciativa para levar a sua ideia avante e foi preciso outra pessoa para o fazer por ele. Do ponto de vista cinematográfico esta cena caracteriza-se por um plano de sequência inicial onde a estabilidade do acompanhamento vai desaparecendo e que para abruptamente quando vemos a fonte ao longe ao mesmo tempo que o personagem de Rodrigo. Isto serve para o espectador ter a mesma realização de epifania quando vê a fonte e a relaciona com o batismo de praxe que está a acontecer aí. Nesta cena a mala é mergulhada e esse ato confere-lhe uma presença entre os amigos através do batismo, simbolicamente, acabando por, após emergir, soltar um som estranho que marca a sua presença agora bem ciente entre os amigos e o espectador, deixando o caminho aberto para o conflito que acontecerá depois.



Figura 29 – Cena 7. O batismo da mala.

5.4.8 Cena 8

Aqui a conversa entre Rodrigo e Julie será mostrada com um carácter romântico pois é para o espectador, tal como para Jaime, que realmente esse romance pode ser verdadeiro apesar da conversa entre eles não ser com esse cariz. Planos médio juntando os dois personagens com a cidade noturna nas suas costas servindo um enquadramento pitoresco servem esse propósito. É igualmente importante estabelecer a raiva e ciúme presente em Jaime e para isso um grande plano da sua face expressando esses sentimentos é utilizado. Nesta cena fica estabelecido o orgulho ferido de Jaime e o carácter vingativo que ele tem, sendo ele que motiva Andreia a ficar ainda mais focada em abrir a mala e furiosa. A tensão que se cria no final da cena serve como um dos pontos de transição para a escalada de emoções final. Para isso é utilizado um plano de sequência rápido e instável que transmite a rapidez com que Jaime se transforma e muda emocionalmente, propagando o conflito com Andreia, que de seguida termina levando a mala e aqui o plano continua a segui-la em grande plano também ela expressando as suas emoções fazendo o paralelismo ao plano de Jaime. Por fim é visto que Jaime acaba por ficar sozinho devido à sua maneira de ser conflituoso e deixando uma ligação para o final do filme onde os mesmos aspetos irão acontecer. Para transmitir esta ideia de isolamento, é filmado um plano que circula Jaime mostrando os seus amigos a abandoná-lo e terminando com Jaime sozinho enquanto isso acontece transmitindo a sua frustração.



Figura 30 – Cena 8. O ponto de viragem e o início do conflito.

5.4.9 Cena 9

Aqui as conversas vão acontecendo, com os planos ficando mais fechados revelando o cariz cada vez mais pessoal e sério na interação das personagens. Nesta cena Jaime começa a ficar notoriamente mais frustrado revelando isso através de uma transição de plano médio para grande plano quando Jaime dá um encontrão aos amigos e passa para primeiro plano, mostrando o crescendo da sua raiva. Depois disso a discussão entre Jaime e Rodrigo acontece com plano e contra plano de forma mais estática, espelhando o suspenso em que ficam os personagens no seu estado emocional cada vez mais tenso frágil. Nesta cena ficam também expostos certos comportamentos da personalidade dos amigos em relação às ações que vão tomando e ao diálogo que vão partilhando, ficando exposto o sentimento que Paulo revela em relação a Andreia e a razão pelo início do conflito por parte de Jaime, bem como as intenções inocentes de Rodrigo.



Figura 31 – Cena 9. Tensão começa a escalar.

5.4.10 Cena 10

O confronto sobe de tom e os planos vão ficando cada vez mais instáveis e a ação mais forte e violenta. O carro é um símbolo de que a noite termina e isso deixa a personagem de Andreia mais inquieta pelo encurtar de tempo que tem para abrir a mala. Outro aspeto simbólico é a utilização do canivete por parte de Andreia, que se aleija, numa metáfora daquilo que é a sua vida e mais uma vez simbolizando as suas frustrações, ao querer abrir a mala mas não conseguindo. Estes aspetos são transmitidos através de planos aproximados, tentando capturar o estado emocional dos amigos e as suas expressões. Os planos aqui estão cada vez mais instáveis, seguindo as ações dos personagens a cada movimentação que fazem, tornando a cena mais documental e desequilibrada. A cena fica também marcada por um plano holandês que traduz essa instabilidade mesmo de uma forma estática representando o momento em que o seu mundo começa a abalar e a cair.



Figura 32 – Cena 9. O estado emocional dos personagens está cada vez mais instável.

5.4.11 Cena 11

A viagem de carro é um momento de transição para o confronto final, serve como uma passagem para a arena e como tal caracteriza-se por ser um momento rápido, não retirando contudo importância à cena. Planos do carro de fora e dentro estabelecem esse carácter do caminho e da frustração que vai subindo de tom. Acompanhando o carro de fora é visível que passam uma ponte, como que simbolizando a sua passagem para um sítio diferente do mundo onde estavam anteriormente, aqui estão no limbo, esta cena serve como um pequeno momento de reflexão antes do confronto final. A calma antes da tempestade, marcada pelo contraste entre a tranquilidade e sossego fora do carro, para a tensão que se faz sentir dentro dele.



Figura 33 – Cena 11. A calma antes da tempestade.

5.4.12 Cena 12

Aqui o confronto final acontece e a transição nas personalidades dos personagens bem como o seu extremo de força é levado ao topo. Os planos inicialmente são para estabelecer a ação e o espaço e vão ficando cada vez mais pessoais e instáveis à medida que o confronto sobe de tom, acompanhando a ação de longe inicialmente como que deixando acontecer o desentendimento com algo que pode ser resolúvel, mas passando imediatamente para um grande plano muito próximo da ação assim que os ânimos sobem de nível abruptamente, com Jaime agarrando Andreia e empurrando-a contra o carro de forma extremamente agressiva, marcando o início do clímax do filme. Daqui para a frente toda a cena é gravada num só plano de sequência, deixando

o espectador muito próximo dos acontecimentos, de uma forma documental mais uma vez, traduzindo um sentido de veracidade e de consequência ao que se passa. O plano vai enquadrando os amigos sempre de perto, de planos médios para grandes planos e com o escalar de tensão vai ficando progressivamente mais instável, seguindo o momento em que Paulo se transforma e ataca Jaime, defendendo Andreia, e finalmente terminando de forma mais aproximada e estável no momento em que Jaime atira Rodrigo contra o carro atirando-o ao chão. Neste momento é importante que a câmara foque apenas no personagem do Rodrigo, pois é neste momento que ele tem um instante de introspeção e é onde percebe qual a solução para o conflito, é aqui que agarra a mala e se dirige para a ponte que está ao fundo e para onde os amigos o seguem. Finalmente o plano acompanha o início da corrida dos amigos e a cena acaba na transição para a ponte.



Figura 34 – Cena 12. O conflito final.

5.4.13 Cena 13

A conclusão do filme marcada por mais uma vez estabelecer o ambiente e muda quando Rodrigo se levanta criando impacto quando percebemos o que ele vai fazer. Começa seguindo de perto os amigos, passando por cada um deles acompanhando-os de lado frente e costas. No momento em que Jaime apanha Rodrigo voltam os grandes planos de ambos num momento de violência onde esta é salientada. No fim para mostrar a mala a perder-se voltamos ao estilo de planos gerais novamente. A mala cai da ponte num plano muito afastado filmado de longe e a partir do nível da água, mostrando a insignificância do tamanho dos amigos e especialmente da mala em relação ao que os rodeia. A cena termina com os personagens a irem cada um para seu lado, simbolizando a perda da amizade que simboliza a inocência deles, bem como a perda da mala que simboliza o fim do sonho e a crença que a frustração da constante busca por aquilo que não se tem, no fundo, é pouco importante perante o resto do que a vida tem para dar e essa é a motivação de Rodrigo para atirar a mala. Rodrigo afasta-se sozinho, a sua vida continua em aberto e ele percebeu que isso não é algo problemático, Paulo afasta-se no sentido oposto mostrando que cresceu como pessoa e está agora independente dos amigos e dos sentimentos incorrespondidos que sente por Andreia, que por sua vez, após um pequeno momento de dúvida, segue Paulo, percebendo os erros das suas decisões e entendeu o significado da ação de Rodrigo e pretende fazer o mesmo, e Jaime permanece no mesmo local, sozinho, depois dos limites que ultrapassou para atingir os seus objetivos, percebe que foi em vão mas não consegue saber o que fazer a seguir mostrando que a sua vida nunca esteve no seu controlo.



Figura 35 – Cena 13. O clímax.

5.5 Location scouting e Repérage

Consolidado o planeamento das cenas a filmar, o passo seguinte era a escolha dos locais a utilizar para as filmagens. A escolha foi muito baseada naquilo que tinha em mente já na altura da escrita do argumento. Desde início que o meu intuito era que a história decorresse ao longo de uma noite na cidade do Porto. No guião cada cena tinha já um local previamente pensado, o que me ajudava mentalmente a situar a cena para que a sua escrita fosse mais natural e a ação fosse menos difícil de imaginar e descrever. Assim fiz uma primeira visita pelos locais inicialmente pensados, tirando fotografias e tentando perceber a dificuldade que cada um demonstrava. Depois apresentei as minhas escolhas iniciais aos meus colegas e cheguei à conclusão que alguns locais não seriam os mais indicados, ou ainda não fossem o que estava à procura exatamente depois de os visitar. Assim, juntamente com os meus colegas encarregues do cargo de direção de fotografia e direção de arte, mais uma procura de locais foi feita. Sempre trabalhando de perto com os meus colegas, fomos percorrendo os locais e tirando algumas fotografias com enquadramentos que seriam para nós um *storyboard* fotográfico em vez de desenhado. O *storyboard* é um elemento essencial do planeamento de filmagens, desenhando de forma simples o enquadramento de cada plano ao longo do argumento, quase ao estilo de sketches de uma banda desenhada e que servem como referência visual para os testes técnicos e para as filmagens. É meu costume elaborar *storyboards* desenhados mas para este projeto a minha metodologia foi diferente. Preferi fazer esse trabalho juntamente com o departamento de cinematografia para que todos estivéssemos em melhor sintonia na planificação do trabalho. Este método foi posteriormente aprofundado durante a *repérage*, elaborando-se os primeiros testes com câmara, percorrendo os locais selecionados e gravando alguns planos com o enquadramento pensado para servir de *storyboard* fotográfico.

Os locais foram pesquisados a fundo e após as primeiras visitas a cada um deles, decidimos que estávamos prontos a delinear uma lista com cada um deles para que se procedesse à negociação da parte da equipa de produção para que fosse possível filmar em cada um deles.

5.5.1 Cena 1 – Marginal da Foz do Rio Douro, Rua do Passeio Alegre

O local da primeira cena desde o princípio ficou estabelecido que seria um local perto do rio, de forma a estabelecer uma ligação com o final quando a mala cai da ponte caindo à água. Isso dava também um aspeto de mistério à mala, pois ela vinha de parte incerta e estava perto de se perder novamente. O local exato foi no entanto difícil de escolher. Havia muitas variantes do aspeto que queria dar, um local bonito e onde o sol batesse e que contrastasse com a escuridão do resto do filme. Inicialmente muitos locais foram pensados e pesquisados. Entre a ponte onde o final do filme aconteceria até a um local mais longe da cidade e mais rural, muitas foram as hipóteses pensadas. No entanto o local escolhido acabou por ser uma zona de pescadores perto da Foz do Porto, capaz de fazer a ligação com os barcos de pesca oferecendo uma possível introdução da mala e de como acabou por ir parar a este local. O rio que passa nesta zona vai dar diretamente ao local onde a conclusão do filme acontece e por isso formava também paralelismos com a cena final. Tinha espaço de manobra para o departamento técnico e por isso todas as características do local eram do agrado de todos.



Figura 36 – Marginal da Foz do Rio Douro, Rua do Passeio Alegre

5.5.2 Cena 2 – Restaurante Confeitaria “Cunha”, Rua Sá da Bandeira

Para esta cena procurei um local que pouco tivesse a ver com o espírito jovem do filme. Era para ser um local que contrastasse um pouco com o carácter dos personagens e com isso sobressaísse no ecrã. O espaço que tinha pensado desde início era o Restaurante Confeitaria “Cunha”, por ser um espaço retro e clássico, com cores vivas, nomeadamente os vermelhos e roxos, oferecendo à cena um ambiente forte. Para além disso é um espaço que vai buscar influências ao estilo de *diner* americano, que ir ao encontro daquilo que era uma referência visual para mim desde a preparação do argumento.



Figura 37 – Restaurante Confeitaria “Cunha”, Rua Sá da Bandeira

5.5.3 Cena 3 – Universo Carmim - Garrafeira/Bar, Rua da Conceição

O local desta cena foi escolhido desde muito cedo. Por ser um espaço bastante conhecido e por se enquadrar naquilo que era procurado para a cena, foi uma escolha fácil. Não propriamente pelo interior que é uma garrafeira normal, mas pelo exterior, onde a cena iria acabar, pelos *néones* vermelhos e verdes que davam à cena uma dualidade de emoções, que era presente na interpretação da mesma, e que podiam ser explorados. O vermelho agressivo de Jaime contrastando com o verde esperançoso de Rodrigo, e Andreia que seria a personagem que chocaria com Jaime nesta cena, utilizando o aspeto luminoso do local a favor da cena.



Figura 38 – Universo Carmim - Garrafeira/Bar, Rua da Conceição

5.5.4 Cena 4 – Rua dos Mártires da Liberdade

Esta é uma rua muito conhecida no ambiente noturno da cidade do Porto nos dias de hoje, é um local onde muitos jovens passam nas suas saídas à noite e o seu aspeto pouco acolhedor unem dois elementos necessários para esta cena. Um a movimentação de pessoas jovens que povoam a rua, ilustrando o entrar no ambiente noturno por parte dos personagens e por outro o aspeto da rua mostra que o ambiente pode ser um pouco hostil e dá a entender que a noite pode não vir a ser tão tranquila como prevista.



Figura 39 – Rua dos Mártires da Liberdade

5.5.5 Cena 5 – Galerias de Paris, Rua de Cândido dos Reis

Este local é emblemático na noite contemporânea do Porto. Estas ruas são povoadas com uma imensidão de pessoas que a tornam muito movimentada. Isto era algo que para esta cena era importante capturar por isso foi desde cedo pensado que seria ideal gravar num fim-de-semana, ou ter pelo menos muitos figurantes para espalhar pela rua e conferir-lhe um carácter jovem e descontraído, indo ao encontro daquilo que era procurado para inserir o grupo de amigos. Aqui encontram-se muitas pessoas de diversas nacionalidades e etnias, idades e estatutos, por isso era possível nesta cena conferir ao filme a característica temática do ambiente urbano vivo e orgânico, que espelha a realidade da cidade do Porto.



Figura 40 – Galerias de Paris, Rua de Cândido dos Reis

5.5.6 Cena 6 – Plano B Club, Rua de Cândido dos Reis

Antes de aqui chegar percorremos diversos locais semelhantes mas nenhum oferecia as mesmas características. Este local, também emblemático da cidade do Porto tem uma estética de discoteca familiar mas diferente, pelo facto que é um local que explora temas artísticos na sua decoração, algo que podíamos explorar no aspeto de cenografia e que utiliza iluminação que nos agradava do ponto de vista cinematográfico e que era possível de replicar no filme. Este local oferecia espaço para a equipa e possibilidades técnicas para filmar mais à vontade, coisa que poucos outros podiam dar.



Figura 41 – Plano B Club, Rua de Cândido dos Reis

5.5.7 Cena 7 – Fonte dos Leões, Praça de Gomes Teixeira

Nesta cena a presença essencial era a fonte. O seu aspeto simbólico era imprescindível e por isso a nossa procura foi sempre nesse sentido. Após alguma pesquisa encontramos o local para nós mais óbvio e que fazia mais sentido. A Fonte dos Leões é mais um local emblemático da cidade e caracteriza-se por ser o ponto de encontro para os rituais de batismo de praxes académicas, um elemento que pretendia explorar e por isso achamos que o local era perfeito por espelhar essa situação da maneira mais fiel à realidade possível. Outro elemento presente no local é o seu vasto espaço de manobra para a equipa, o que pesou também na sua escolha.



Figura 42 – Fonte dos Leões, Praça de Gomes Teixeira

5.5.8 Cena 8 – Jardim das Virtudes, Passeio das Virtudes

Este foi um dos primeiros sítios que visitei e que pensei utilizar para o filme. É um local muito bonito e possui uma vista sobre a cidade que serviria de pano de fundo para toda a cena. Caracteriza-se também por ser um local frequentado por jovens sendo também muito conhecido na cidade. Por outro lado é um local que exhibe características contrastantes entre o a beleza do jardim e da cidade no horizonte, mas também alguma degradação e sujidade, elementos que espelham bem o contexto emocional da cena, com o contraste entre a conversa calma e profunda de Rodrigo e Julie e a raiva de Jaime.



Figura 43 – Jardim das Virtudes, Passeio das Virtudes

5.5.9 Cena 9 – Ribeira, Rua dos Canastreiros

Para esta cena o carácter mais sinistro e de tensão era essencial e o local teria de espelhar isso. Na zona da ribeira do Porto as pequenas ruas estreitas são caracterizadas pela sua hostilidade e mistério. Percorremos então algumas dessas ruas até encontrar o sítio ideal. Uma pequena escadaria e um túnel ao virar da esquina, isto servia para transmitir a ideia de que os amigos estavam a descer para o ponto mais baixo da noite, onde a sua amizade seria posta em causa e ao passar no túnel é como se entrassem no submundo, numa zona onde as suas emoções viriam ao de cima pelas piores razões.



Figura 44 - Ribeira, Rua dos Canastreiros

5.5.10 Cena 10 – Parque de estacionamento, Rua do Bolhão

Nesta cena o ambiente sinistro seria importante de manter, pelo que esta cena acontece imediatamente a seguir à anterior e o estado emocional das personagens mantém-se, por isso o seu cariz é semelhante. Trata-se de um espaço ainda menos acolhedor, escuro e vazio, passando a ideia que agora os amigos estão sozinhos no espaço que os rodeia, tendo-se isolado do resto do mundo de uma forma simbólica e descendo até um novo e sombrio patamar das suas vidas. Pelo aspeto sujo e hostil do espaço, marcado por diversos pontos de sombras carregadas e por se encontrar numa pequena descida que transmite a ideia de queda contínua da amizade dos personagens, este espaço agradou-nos e foi por essa razão escolhido.



Figura 45 - Parque de estacionamento, Rua do Bolhão

5.5.11 Cena 11 – Ponte do Infante

Nesta cena os amigos passam a última fronteira da sua amizade. Passam o ponto sem retorno que os levará até à conclusão da sua história e ao confronto final. Por isso a passagem por uma ponte pareceu ideal. E por se localizar num sítio escuro e sem grande iluminação, sendo esteticamente interessante para a cena que se traduzia por ser um momento de calma antes da tempestade, explicito pela tranquilidade que o carro faria o seu caminho de uma ponta à outra da ponte, este pareceu um local bastante aceitável.



Figura 46 – Ponte do Infante

5.5.12 Cena 12 – Jardim do Morro, Avenida da República, Gaia

Este local foi escolhido principalmente pela sua proximidade da ponte. Era preciso estabelecer um sentido espacial da cena que fizesse a continuidade para a cena seguinte parecer bastante orgânica. Ter a ponte no horizonte e quase sempre presente no plano por trás dos personagens, deixaria a ideia do que poderia acontecer a seguir e dos altos riscos que estavam em jogo na cena. Este local era apropriado também pelo seu vasto espaço e possibilidade de controlo. Durante a noite é um sítio de pouca afluência em termos de pessoas, o metro que passa por lá está também desativado durante a maior parte da noite e por isso era possível organizar melhor a filmagem. Essa organização era essencial pelo tipo de filmagem que era pretendido para essa cena, sendo tecnicamente muito elaborado e seria preciso ter espaço de manobra suficiente.

Percebendo que estavam reunidas as condições necessárias para que tudo corresse bem, este local foi escolhido.



Figura 47 – Jardim do Morro, Avenida da República, Gaia

5.5.13 Cena 13 – Ponte D. Luís I

Finalmente, o local onde decorre a última cena do filme, desde início sabia que seria numa ponte. O seu contexto simbólico implicava isso. A ponte é o ponto de cruzamento entre onde os personagens se encontram, num aspeto simbólico, numa espécie de limbo. Por isso a ponte D. Luís I sempre me pareceu o melhor sítio para o desenrolar da cena. A ponte mais emblemática da cidade sem dúvida era a mais indicada a ser inserida no filme, pelo cenário que se pinta no seu horizonte, pelo aspeto ríspido da própria ponte, pela sua altura, invocando perigo, e pela sua localização, era a minha localização preferida desde muito cedo para a conclusão do filme. Com a concordância dos meus colegas ficou decidido e os locais de rodagem estavam determinados.



Figura 48 – Ponte D. Luís I

5.6 Testes técnicos

Com os locais decididos o próximo passo era percorrer o guião, por cada cena, por cada espaço selecionado com o equipamento necessário para reproduzir aquilo que seria preciso para a época das rodagens. Com um grupo maior que aquele presente na altura da *repérage*, deslocamo-nos aos locais selecionados e percorremos o guião durante cerca de um mês antes da data prevista para as filmagens. Tentamos levar connosco as câmaras e as lentes que iriam ser utilizadas, bem como alguma iluminação para colocar nos locais. Utilizamos colegas nossos que nos forneceram a sua presença para serem *stand-ins* e mesmo para tentarem representar as ações que seriam pedidas aos atores.

Testar o comportamento da câmara era essencial, familiarizando-nos com as suas especificidades e entendendo as suas limitações para explorar os melhores métodos de solucionar cada problema e adaptar o local de filmagens consoante o que era preciso. Foram testados movimentos de câmara e enquadramentos tal como haviam sido pensados, e alguns improvisados que iam surgindo ao longo do tempo e eram postos à prova durante esse período. O seu intuito era perceber a sua funcionalidade na narrativa e perceber se tinham bases para se sustentar visualmente. Ensaçando alguns desses elementos, fui delineando uma lista de plano atualizada com cada ideia que era posta à prova e que mais tarde ao visualizar os testes feitos entre todos, decidi serem as melhores opções.

Para as filmagens noturnas, que constituíam a quase totalidade das cenas presentes no guião, era preciso iluminar certos locais, onde estava muito escuro para que as câmaras que tínhamos ao nosso dispor pudessem ser mais eficazes e capturar o *look* pretendido. A utilização de filtros para conferir à iluminação um aspeto visual que ajudava na narrativa foi também explorado, testando os tons vermelhos que seriam um ponto importante na cinematografia do filme. Quais as lentes a utilizar foi também um ponto muito explorado, devido ao aspeto que cada uma oferecia diferenciando todas ao nosso dispor, bem como entender como se comportavam quando aplicadas ao ambiente noturno da cidade. Após uma longa deliberação ficou decidido

que meios utilizar e quais os planos a filmar por cada cena, utilizando a planificação técnica feita previamente e atualizando-a para as filmagens.



Figura 49 – Teste da cena 8.

Um dos pontos principais neste período de testes era a forma como seria necessário trabalhar em equipa para obter os resultados desejados e como utilizar o material da melhor forma possível para tirar o máximo proveito deste. Chegamos à conclusão que seria necessário material adicional para algumas cenas a filmar. Sabendo aquilo que era preciso para cada cena formulamos uma lista de equipamento necessário a utilizar na rotação da curta-metragem. Enquanto a maioria seria fornecido por parte da Universidade Católica, havia algum material que teria de ser recolhido exteriormente utilizando os fundos que tínhamos à nossa disposição. Consultando a diretora de fotografia e o operador de câmara, ficou acertado que o que seria essencial para as filmagens era um estabilizador *gimbal* para suportar a câmara, um ecrã *Atomos Shogun* e um *follow focus* sem fios. Todo este material servia um propósito, o de fornecer estabilização aos planos onde era necessário um movimento de câmara suave e seguro, bem focado nos atores e oferecendo tranquilidade ao tipo de plano necessário. Este tipo de planos seria necessário do ponto de vista narrativo, numa altura inicial da curta-metragem, onde o acompanhamento da ação deveria ser suave e sem grande instabilidade, de forma a transmitir o início, mais calmo, da noite entre os amigos. Desta forma era possível estabelecer uma relação e tornar mais evidente a instabilidade por que vão passar os amigos mais à frente na história, aí dispensando a utilização deste material.



Figura 50 – Teste da cena 9.

Através do trabalho da produção e de contactos que eu próprio arranjei, foi possível arranjar o material necessário antes do período de filmagens sem grandes problemas, ainda que devido a custos que não seriam sustentáveis, foi impossível utilizar algum deste material quando chegou a altura de fazer testes técnicos nos locais de filmagem, o que depois se revelou algo problemático, pois a utilização de materiais como este requer um período de preparação antes de estar pronto a filmar, desde a sua calibração, à maneira de funcionamento e de coordenação entre os elementos da equipa responsáveis pela sua utilização. Não nos foi possível delinear métodos de trabalho com o equipamento, nem foi possível a pessoa encarregue da sua utilização, neste caso o assistente de câmara, criar uma habituação ao material, o que neste caso é essencial, devido ao carácter de precisão que implica o ato de focar a câmara em movimento. A sua utilização servia maioritariamente para os planos onde seria utilizado o sistema de *gimbal* para estabilizar a câmara e dessa forma, visto que se trata de uma câmara com foco manual, era necessário o seu foco à distância. Durante as filmagens este fator atrasou um pouco a sua duração em comparação ao que tínhamos pensado que seria preciso, em relação com a duração dos testes técnicos.

De qualquer forma a sua aplicação nas filmagens nunca foi posta em causa e concedeu-nos uma melhoria de resultados quanto ao aspeto técnico e visual que não aconteceria caso não tivéssemos este tipo de ferramentas ao nosso dispor. No entanto, com tudo o resto estávamos bastante familiarizados e confiantes que tínhamos a preparação suficiente para que a produção corresse da melhor maneira.



Figura 51 – Teste da cena 4.

5.7 Casting

Com o planeamento e *repérage* a decorrer, fui trabalhando na procura de atores para cada um dos personagens a desempenhar no filme. Quando desenvolvi os personagens criei um *look* na minha cabeça sobre cada um deles e como deviam ser fisicamente. Mas para os meios à disposição e para o carácter do filme, focar-me demasiado nas aparências podia ser problemático. Assim após deliberar com os meus colegas colocamos a circular um *casting call* para chamar atores e atrizes para aparecer e prestar provas daquilo que estávamos à procura. Fisicamente havia apenas um elemento que imperativamente teria de ter uma característica específica, que era o personagem de Jaime, que teria de ser fisicamente imponente e capaz de ser ameaçador, devido ao cariz do confronto final presente na história pois este personagem iria ser quem o despoleta. De resto fomos o mais abrangentes possível na busca dos atores, desde que fossem jovens ou pelo menos passassem por tal. O que era realmente importante era a sua presença e capacidade de representar. E devido à natureza da história, pelos seus elementos que retratam uma amizade entre jovens habitantes da cidade do Porto, a sua interação e entrosamento eram essências de por à prova e por isso decidi realizar um *casting* de improviso para os atores.



Figura 52 – *Casting call.*

O *casting* de improviso tinha o intuito de dar liberdade aos atores para interpretarem a personagem que lhes era indicado, soltando aquilo que seria mais natural para eles fazer em cada situação. Para melhor observar as características que procurava, delineei situações simples para aplicar aos atores que eram entrevistados aos pares. A cada par de atores era dita uma situação com um conflito e cada um tinha um personagem para interpretar com motivações distintas e que pudesse ser catalisador de uma interação que fosse ao encontro daquilo que pretendia. Por exemplo, era sugerido a um ator e uma atriz que eram irmão e que se encontravam passados muitos anos de não se verem no funeral do pai. A cada um era dada uma motivação para estar nessa situação e as suas circunstâncias eram o motivo do conflito pelos desejos e objetivos que cada um tinha. Após ser explicada a situação os atores tinham liberdade de movimento e de tempo para se exprimirem da forma que pretendiam. Caso a sua interação não estivesse a ir ao encontro daquilo que procurava ver, eu intervinha e parava a representação para dar indicações, por vezes secretas, a cada um para modificar o intuito dos personagens que interpretavam e de forma a procurar aquilo que pretendia.

Depois de efetuadas algumas situações diferentes, normalmente num espaço de uma hora, os atores eram dispensados após a recolha da informação de cada um deles desde hábitos alimentares à sua disponibilidade e era-lhes dito que aguardassem por um contacto da nossa parte. Entre mim, a diretora de arte, a produtora e o assistente de realização, foi debatida questão de quem mais se enquadrava para cada papel e quais os atores que se destacaram nas suas audições. Depois foi feita uma seleção dos melhores e foi-lhes comunicado que iria decorrer uma segunda chamada para *casting*, onde as decisões finais seriam tomadas. No dia da segunda chamada, os pares foram feitos por mim e pelos meus companheiros de forma a tentar emparelhar os atores que podiam ter melhor interação e para testar o seu entrosamento. Desta forma tentamos obter o melhor de cada ator, colocando cada um deles com um par que pudesse despertar melhor as situações desejadas, algo recomendado durante esta fase de *casting*, também para que seja analisado mais profundamente a metodologia e colaboração dos atores, bem como começar a ver o nível de capacidade de interação entre os atores que mais sobressaíram durante a primeira fase do *casting*.

“A representação é uma forma de arte altamente colaborativa e os atores têm a tendência de, ou revelar o melhor entre si, ou dificultar o trabalho de cada um. Nunca se saberá (mas pode-se adivinhar) como dois atores vão trabalhar juntos até os colocarmos juntos.” (Tradução direta)⁵

Após terem sido feitos os *castings* finais, foi feita a seleção dos atores que iriam representar os papéis e foi-lhes comunicado a alguns no próprio dia que tinham sido selecionados.

Os atores selecionados foram:

Fábio A. Costa – “Rodrigo”

Alexandre Calçada – “Jaime”

Leonor Rolla – “Andreia”

Afonso Alves – “Paulo”

Ana Paiva – “Julie”



Figura 53 – Os atores. Fábio A. Costa (em cima à esquerda); Alexandre Calçada (em cima à direita); Leonor Rolla (no meio à esquerda); Afonso Alves (no meio à direita); Ana Paiva (em baixo).

⁵ TRAVIS, Mark (1997). *Directing Feature Films: The Creative Collaboration Between Directors, Writers, and Actors*. Los Angeles, E.U.A. Michael Wiese Productions.

5.8 Ensaios com os atores

Este foi, a meu ver, um dos principais momentos de toda a produção do filme. Aqui foi desenvolvido com os atores, o método de representação que iriam utilizar durante as filmagens. Foi a altura em que a minha capacidade de transmissão de ideias e de organização foi posta à prova. Eu sabia que tinha de aproveitar este curto período de tempo (não mais que uma semana) para testar todas as maneiras que tinha pensadas para a melhor interação entre os atores e desenvolver métodos que pudessem ser propostos pelo elenco para a representação.

Antes dos ensaios, reuni-me com os atores para lhes apresentar algumas ideias que tinha definidas para as suas personagens e falar acerca do guião. Expliquei o background de cada personagem, as características da sua personalidade, as suas motivações, o estado emocional imediatamente antes do período em que se desenrola a história e debati certas ações presentes no argumento. Os traços de personalidade dos personagens era algo necessário de conseguir acertar ao máximo, pois a interação entre eles é muito dependente do choque que essas personalidades proporcionam. A sua assimilação por parte do elenco foi, no entanto, simples e rápida, conseguindo, a meu ver, todos eles perceberem a visão que tinha destas personagens e desta maneira de contar uma história, oferecendo também *feedback* criativo sobre como viam o conjunto de personagens e o que achavam das suas personalidades.

A principal metodologia a definir seria a margem de improviso que seria oferecida aos atores. Esta seria a principal maneira onde os atores teriam liberdade de introduzir o seu aspeto criativo no filme. Depois do *casting*, certas características de personalidade de cada um dos membros do elenco ficaram claras e o meu objetivo era explorá-las. Assim decidi que uma grande parte do envolvimento entre os atores e do desenvolvimento da interação das personagens seria à base do improviso. Fossem pequenas falas ou ações que eles podiam tomar para tornar mais credível a sua presença e relacionamento com os restantes personagens, tudo seria testado nos ensaios. E assim foi.



Figura 54 – Os ensaios. Primeiras leituras.

Os atores escolhidos contavam com alguma experiência previa em termos de representação e dois deles eram até amigos na vida real, o que facilitou imenso a experiência dos ensaios e a exploração do carácter improvisacional da performance dos atores. Inicialmente procedemos a uma *cold reading* do guião, para familiarizar os atores com as suas falas e começar a dar-lhes um sentido de tempo no que toca a cada cena. Nesta fase os atores leem o guião em voz alta,

podendo conferir emoção à leitura ou não, trabalhando o sentido de *timing* das falas e preparando os momentos para as suas deixas. Posteriormente foi ensaiada cada cena em movimento e situando os atores num espaço. Os ensaios decorreram num estudo na Universidade Católica, no mesmo local onde decorreram os *castings*, que dispõe de um espaço razoável para dar liberdade de movimento aos atores. No entanto, para melhor preparar e testar as cenas em que os atores caminham e falam ao mesmo tempo (algo que acontece muito frequentemente ao longo da história), foi encontrado um outro local para ensaiar, um palco de auditório, também localizado na Universidade Católica, que era mais comprido e permitia um maior espaço para caminhar aos atores. Inicialmente os atores representaram com o guião nas mãos para se apoiarem nas falas que ainda não tinham decoradas, mas com o decorrer de cada sessão de ensaios, foram estando mais à vontade com o guião e foram deixando-o de lado. Isto permitiu que fosse trabalhado o improviso que seria utilizado nas filmagens.

Não era minha intenção que os atores decorassem as falas ao pormenor, em vez disso sugeri que pensassem mais em cada situação em que se encontravam em cada cena. Percebessem a motivação e objetivos dos seus personagens para cada cena e saber o que acontece ao longo dela. Isto tinha como finalidade puxar pelos atores para que numa situação em que possam não saber a sua fala exatamente, saberem o que dizer e fazer de acordo com as suas personagens. Desta forma procurei que as interações entre os personagens se tornassem cada vez mais naturais e realistas, pondo por vezes de parte aquilo que tinha escrito de forma a evitar que a representação pudesse parecer forçada.

De facto esta experiência com o improviso deu-me ideias para algumas alterações no argumento, que reescrevi até ao momento das filmagens, baseando-me em algumas falas e ações dos atores no período de ensaios.



Figura 55 – Os ensaios mais avançados.

Após todas as cenas serem ensaiadas múltiplas vezes e se ter chegado a um ponto sólido onde poderia basear a representação que estava à procura para a altura das gravações, procedemos a um último ensaio geral, antes das filmagens. É sempre o ensaio mais difícil, onde tudo é posto à prova de uma só vez, testando os atores ao máximo e oferecendo uma ótima perspectiva para aquilo que poderia ser o resultado final a ser filmado. Terminei os ensaios satisfeito com aquilo que os atores demonstraram e, sabendo que o filme iria viver especialmente da relação entre os personagens, confiante para o período de filmagens.

5.9 Conclusão

A fase de Pré-Produção é sem dúvida a altura em que os alicerces do filme são criados. É aqui que com tudo testado e posto à prova, o realizador e a equipa têm ideia de como será a rodagem e ficam a saber o que pode ou não funcionar. Aqui o trabalho do realizador é fazer tudo quanto possível para que todos os aspetos técnicos das filmagens estejam preparados e ensaiados, que toda a equipa saiba exatamente o que tem de fazer, que os atores saibam o método de representação ideal e que os locais estejam preparados para a produção. Se tudo correr bem e o seu trabalho for bem feito, em princípio a rodagem será tranquila e sem grandes problemas.

Foi isso que tentei e me esforcei por fazer. Sabia que todos os pormenores eram importantes e por isso, juntamente com os meus colegas, fizemos todos os possíveis para tornar a preparação da filmagem do filme o mais completa possível. Sem dúvida um bom tratamento estético é a base para que tudo corra da melhor forma. Ao desenvolvê-lo entendi o que implicava fazer um filme como este, todos os componentes necessários e toda a preparação dos mesmos era algo que tinha de ser abordado e pensado. Dominar todos os aspetos da produção é essencial para que um realizador consiga desenvolver todo o processo criativo que se desenrola durante as filmagens e por isso ter o controlo e saber gerir todos os envolvidos na sua produção foi algo que me preocupei em preparar.

Depois disso, todo o preparamento das filmagens feito em conjunto com os meus colegas debruçou-se sobre a compreensão e controlo de cada aspeto necessário para o filme. Todos os aspetos de coordenação de equipa e preparação de material foram essenciais para que mais tarde as filmagens estivessem bem preparadas.

Depois, o trabalho com os atores, que para mim é sempre uma parte muito divertida e criativa do processo, serviu um propósito muito importante, sendo o comportamento dos atores e a qualidade da sua representação aspetos fundamentais e que constituem o foco da história do filme. Tentei fazer com que na altura das filmagens pouco ou nada tivesse de transmitir aos atores. O meu objetivo era que conhecessem o argumento tão bem como eu e que se envolvessem profundamente na sua elaboração para que todo o potencial de cada um pudesse sobressair. Assim evitava-se também problemas do ponto de vista narrativos durante a filmagem, que são sempre os problemas mais difíceis de contornar.

Tendo tudo pronto e ensaiado a todos os níveis, eu e a equipa estávamos prontos para iniciar o período de filmagens.

6. Filmagens

6.1 Introdução

A produção de um filme depois de passar o período de Pós-Produção avança para o de rodagens. Aqui todo o preparação de materiais e equipa é posto em prática e se tudo foi bem preparado decorrerá da melhor maneira, cumprindo as datas e filmando as cenas que são anteriormente planeadas.

Com todo o equipamento pronto e com toda a equipa disponível, deu-se lugar ao período de filmagens. Todo o cronograma havia sido estudado até muito próximo da altura de rodagens para que não houvesse perda de tempo ou constrangimentos no que toca problemas logísticos com os responsáveis dos locais ou de distúrbios atmosféricos que podiam por em causa as gravações. A produtora arranjou diversos locais para armazenamento de material e alimentação, transporte para equipa e atores, bem como *catering* para as pausas no período de filmagens. Tudo estava a postos para começar a gravar.

As filmagens decorreram no período de 18 a 28 de Fevereiro, com uma interrupção entre os dias 21 e 23 devido a indisponibilidade dos atores. Como tal todos os dias teriam de ser aproveitados ao máximo. Não era muito tempo para aquilo que era preciso gravar e o facto de praticamente todas as filmagens terem de ser durante a noite ainda limitava mais o tempo disponível. Assim tudo teria de estar organizado e o nosso sentido de orientação e coordenação para trabalhar em equipa da melhor forma, pois fazer cinema é trabalhar em conjunto e apenas com uma boa cooperação entre elementos da equipa é possível fazer um bom filme.

6.2 Dia 1

6.2.1 Plano de filmagens

Para este primeiro dia estavam planeadas filmar duas cenas. A primeira a gravar seria a cena 5 e aqui seriam feitos 3 planos. Um deles seria um plano geral, que devido a dificuldades de produção não conseguimos arranjar um local estratégico para colocar a câmara a tempo e por isso tinha de ser adiado ou possivelmente descartado. Os outros dois planos seriam ambos planos médios, um de costas para os amigos, seguindo-os pela rua, outro de frente. Em todos os planos a ação seria coberta na sua totalidade durante toda a cena tornando-os planos longos e complexos.

Seguidamente seria filmada a cena 7. Para esta cena estavam programados 7 planos, o que previa uma longa noite de filmagens. Primeiro seria um plano de sequência que acompanhava os amigos até parar junto a Rodrigo. Depois um plano médio e um plano inteiro do grupo de amigos a debater acerca de mergulhar a mala na fonte. De seguida um plano geral do caminho até à fonte e depois dois planos médios um de frente e um de costas do caminho dos amigos até à fonte e até terminarem a cena, sendo que o plano de frente seria gravado dentro da fonte. Por fim um plano pormenor da mala a ser mergulhada.

6.2.2 Metodologia e dificuldades

Como em todas as produções em que já trabalhei, o primeiro dia é o mais complicado. Por muitos testes e preparações que sejam feitas, nunca é suficiente para que o primeiro dia não apresente algum desafio inesperado. Desta vez não foi diferente. O primeiro dia de trabalho foi muito complicado do ponto de vista de gestão de espaços de filmagens e de figurantes. Devido a problemas de última hora não nos foi possível contar com figurantes para encher a rua onde

estávamos a gravar. Tratava-se da cena 5 onde os amigos caminham pela rua de bares numa das ruas das Galerias de Paris, cheia de gente ao seu redor, exemplificando o movimento que acontece na cidade numa noite de diversão. Mas devido a impossibilidades de agendar a filmagem da cena a um sábado teve de ser gravada a um domingo e não se encontrava quase ninguém na rua. Assim, gerir o espaço para que se tornasse minimamente credível e se assemelhasse ao que pretendia revelou-se muito difícil e demorado.

O trabalho de um realizador é nestes momentos posto à prova, sendo responsável pela coordenação da equipa e especialmente dos atores, que nestas alturas se sentem muito frustrados. Como tal, debrucei-me sobre as questões de representação com os atores para que não perdessem a motivação e com isso a sua capacidade de representar da melhor maneira e tratei de, juntamente com todos os elementos da equipa, tentar arranjar formas para que se conseguissem resolver estes problemas. Após algum tempo e uma pequena adaptação de planos para que fosse suavizada a problemática da falta de figuração, a equipa de produção conseguiu reunir algumas pessoas para serem figurantes e minimizar os problemas de cenografia o suficiente para ser possível filmar. Mas mais adversidades dificultaram o processo.



Figura 56 – O primeiro dia de filmagens. Início de uma longa semana.

A utilização de material como o *gimbal* e o *follow focus* requer algum tempo de habituação e coordenação, visto que é feito entre vários elementos da equipa e tal como já tinha dito anteriormente, não foi possível testar todo o equipamento antes deste período, por isso operar estes equipamentos revelou-se um desafio técnico. Com isto, muito tempo se perdeu e acabou-se por não encontrar as condições necessárias para conseguir filmar aquela cena naquele dia, obrigando a um adiamento das filmagens dessa cena.

Seguimos para a cena seguinte, que seria junto à Fonte dos Leões. Aí seria preciso um plano de sequência difícil de organizar e filmar e por isso foi também bastante demorado. Tinha-mos figurantes de uma praxe universitária real que iria realizar na fonte um ritual de praxe mais tarde e aceitaram atrasar a sua hora para que as nossas filmagens ficassem completas.

Devido à complexidade dos planos não foi possível filmar tudo o que era preciso nesse dia devido a termos-nos comprometido com os estudantes que lhe cederíamos o local para que pudessem realizar o batismo de praxe e por isso ficou acordado que filmar-se-ia os restantes planos num outro dia.

Estes adiamentos implicaram uma mudança no cronograma de filmagens e juntamente com a produtora e toda a equipa, debatemos o melhor método para reorganizar as datas de filmagens de forma a ser tudo compatível. Após algum trabalho de organização conseguimos fazer as mudanças necessárias e finalizamos o nosso trabalho nesse dia.

6.3 Dia 2

6.3.1 Plano de filmagens

No segundo dia estavam tínhamos previsto filmar duas cenas, a cena 4 e a cena 8. Para a cena 4 tinha programado filmar 5 planos. Começaríamos por gravar um *close-up* de um casal a beijar-se, que se transformava depois num plano inteiro dos amigos a caminhar em fila mais à frente de costas. Depois um plano de sequência médio de frente para os amigos, até parar e seguir apenas Andreia até ela se sentar. Depois um plano *Over the Shoulder* (OTS) de Jaime para Andreia ao fundo e outro plano médio frontal de Jaime. Por fim um plano de corte que serviria para ser inserido noutra cena mas que se encontrava no local onde estávamos a filmar.

Para a cena 8 seriam filmados 7 planos. Tratava-se de um plano geral que serviria de *master shot* da cena inteira, um plano médio de Andreia a entrar em cena e a sentar-se, um *close-up* de Jaime, um OTS de Jaime inteiro de Julie e Rodrigo, um plano médio de Rodrigo e Julie, um plano de sequência que começava num grande plano de Jaime até um plano médio de Jaime e Andreia, acompanhando depois Andreia em grande plano até ao fim da cena. Por fim um plano médio de Jaime que o circundava de costas para a frente.

6.3.2 Metodologia e dificuldades

Depois dos constrangimentos do primeiro dia, toda a equipa se esforçou para tentar fazer com que o segundo dia corresse da melhor maneira. Da minha parte mantive o contacto com os atores, focando-me um pouco mais na sua interpretação e ensaiando os seus movimentos, explicando os seus motivos e treinando os seus posicionamentos em relação à câmara. Estávamos a gravar a quarta cena, que inclui um plano de sequência algo complicado que mais uma vez teria de ser feito com o uso do *gimbal* e *follow focus*. Infelizmente, o equipamento mostrou-se difícil de dominar e de conseguir que funcionasse corretamente durante a duração das filmagens e a constante calibração do mesmo foi novamente um grande entrave na questão de tempo. Tentei gerir da melhor forma o tempo que tínhamos ao nosso dispor, tentando coordenar toda a equipa a continuar a trabalhar e evitar as frustrações do dia anterior. No entanto, com a demora da realização do plano necessário, em conversa com os meus colegas, decidimos modificar o plano para tornar a sua filmagem mais fácil, dividindo a sequência e tornando o plano um pouco menos dinâmico. Desta forma foi possível avançar na lista de plano mais rapidamente e conseguir trabalhar da melhor maneira.



Figura 57 – Segundo dia de filmagens.

Terminada a cena 4 avançamos para filmar a cena 8 noutro local. Tentei coordenar a equipa técnica de forma a perder o menos tempo possível na mudança de local, o que implica sempre desmontar o material e voltar a montá-lo no local seguinte. Economizar tempo foi uma grande prioridade. Para as gravações desta cena os planos eram mais instáveis, o que permitia que não fosse necessário utilizar *gimbal* ou *follow focus*, ainda que continuasse a haver planos complicados e exigentes tecnicamente. E assim sendo, a metodologia de trabalho mudou e o resultado foi um muito melhor desempenho de toda a equipa. Tratei de filmar os planos teoricamente mais fáceis, os mais estáticos, primeiro e deixar os planos mais dinâmicos e complexos para o fim, ao contrário do que aconteceu quando foi utilizado o *gimbal*. Da parte técnica o trabalho era minimizado e os testes que fizemos anteriormente ao período de rodagem foi-nos muito valioso para que as filmagens corressesem sem grandes contratempos. Por isso o meu trabalho estava mais focado nos atores desta vez. Por se tratar de uma cena com alguma mudança de tom no que toca à emoção dos personagens, era também uma cena exigente para os atores e como tal tentei trabalhar sempre de perto com eles, fornecendo indicações necessárias para o seu desempenho. Nesta cena a margem de improviso era menor e como tal seguir o guião era mais importante desta vez. Os ensaios foram fundamentais para esta cena devido à fraca capacidade de falar inglês por parte do ator que interpretava a personagem de Rodrigo. Durante as filmagens, já com muitos ensaios em cima, não foi necessário testar muito a capacidade dos atores nesta cena, felizmente, tendo o meu trabalho sido facilitado. Esta cena correu muito bem em todos os aspetos e isso deu algum entusiasmo e moral à equipa para trabalhar nos últimos planos da cena e terminar com boa disposição, algo que esteve sempre muito presente nas filmagens, mesmo com todos os problemas que apareceram.

6.4 Dia 3

6.4.1 Plano de filmagens

Para este dia seriam filmadas as cenas 11 e 12. Para a cena 11 apenas tínhamos previstos 2 planos. Um plano geral do carro em andamento e outro mais próximo do carro, em andamento, a ser filmado a partir de outro veículo paralelo ao carro.

Depois disso a cena 12 requeria mais trabalho e consistia em 14 planos. Na verdade havia apenas 2 desses planos que seriam mais trabalhos e demorados, um sendo um acompanhamento do carro em plano médio passando para plano geral, o outro um plano de sequência que começava em grande plano de Jaime e Andreia e seguia toda a ação até ao fim da cena quase sempre em planos médios e *close-ups*. Esse plano de sequência estava dividido em diversos outros planos que serviriam para cobrir toda a ação de uma forma mais controlada e simples. Um plano inteiro dos amigos a parar o carro e a sair, um *close-up* de Andreia e Jaime, um plano médio de Paulo e Jaime, um plano médio de Rodrigo e Andreia, um plano médio de Jaime e Paulo onde acontecia o soco desferido por Paulo, um plano inteiro dos amigos depois do soco, um plano médio de Rodrigo a cair, um plano contrapicado médio dos amigos a reagir à sua queda e um *close-up* picado de Rodrigo. Depois um plano pormenor da mala e um plano inteiro e outro geral dos personagens a correr em direção à ponte.

6.4.2 Metodologia e dificuldades

Com aquilo que aconteceu nos dias anteriores, o problema estava a meu ver identificado, o equipamento era a maior causa de transtorno no set e atrasava imenso toda a produção. Assim este seria o último dia em que a sua utilização seria necessária. Nesta noite de filmagens o desafio era outro. Era necessário filmar uma cena com carro em andamento e aproveitar esse mesmo carro arranjado pela equipa de produção para outra cena onde era preciso a sua presença pois não tínhamos muito tempo com o carro à disposição. Os donos do carro estiveram sempre presentes no local das filmagens o que causava alguma pressão na utilização do carro. De qualquer forma o dever de um realizador é abstrair-se desses elementos externos e concentrar-se a si e à equipa que o rodeia em focar-se no que é necessário para filmar a cena.



Figura 58 – Terceiro dia de filmagens. Uma das cenas mais divertidas de gravar.

A primeira cena a ser filmada foi com o carro em andamento na ponte do Infante. Pela dificuldade que é ter de filmar um plano em andamento esta foi uma tarefa árdua e demorada. O plano consistia em filmar o carro a partir de um outro veículo em andamento à sua frente. Era preciso coordenar os atores para representarem e ao mesmo tempo concentrar no movimento dos veículos. Este foi um desafio para toda a equipa. Os atores viajavam no carro onde se encontrava também a diretora de som escondida no banco de trás com o gravador, eu juntamente com os restantes membros necessários para a filmagem (operador de câmara, diretora de fotografia, assistente de realização e assistente de câmara, bem como a produtora a conduzir a carrinha que estava na sua responsabilidade e o responsável por filmar o *making of*), viajava numa carrinha com a mala aberta com a câmara a filmar o carro de frente. Coordenação feita através de intercomunicadores para poder direccionar os atores e ir explicando o que era preciso. Foi difícil de perceber qual seria o melhor *take*, visto que não conseguia ouvir o que os atores iam dizendo, por isso foquei-me mais no plano e nas expressões corporais que iam tendo. Foi sem dúvida um momento muito divertido, algo que nunca tinha feito antes e de longe o momento mais interessante de toda a produção na minha opinião. No entanto foi um processo demorado que nos retirou alguma margem de manobra para a cena seguinte. Depois havia um plano geral que foi filmado muito rapidamente.

De seguida mudamos de local e fomos para o jardim do Morro, para filmar a cena 12, possivelmente a cena mais exigente em termos de representação e em termos técnicos. O primeiro plano programado para filmar seria um plano de acompanhamento a pé do carro em andamento, o que implicava que o operador de câmara teria de correr ao lado do carro durante algum tempo. Trata-se de um plano de extrema dificuldade em termos físicos e perigoso também devido ao risco que o operador de câmara corre ao acompanhar o carro e saber quando correr e quando parar. O plano consistia em filmar de perto o carro num primeiro momento e de seguida parar o movimento de câmara e deixar o carro seguir terminando num plano geral distanciado. Para isto foi preciso a utilização do *gimbal* novamente. Este sem dúvida era o plano

mais difícil para a sua utilização e requeria muita precisão por parte da equipa. O meu trabalho aqui consistia em organizar todos para quem houvesse sintonia em torno do que era necessário fazer e marcar todos os movimentos para que não houvesse falhas. Foi o plano que mais indicações requereu da minha parte onde tive de coordenar cada um dos elementos principais da equipa quase individualmente para que todos soubessem exatamente o que fazer. Foi também necessário ensaiar algumas vezes para ter uma melhor noção de *timing* e das marcas a fazer. Mas não era só da parte humana que este plano pedia precisão. O equipamento também estaria a ser posto à prova. Colocado sobre tensão deste tipo, envolvendo corridas e paragens bruscas, o *gimbal* podia colocar alguns problemas para a realização do plano e isso foi *exatamente* o que aconteceu. Imensas vezes o equipamento descalabrava, devido à alta pressão a que era sujeito e isso atrasava muito a filmagem do plano pois as paragens eram constantes.

Demorou-se demasiado tempo para filmar o que era preciso e nunca a meu ver com um plano suficientemente aceitável para poder dar como encerrada a sua filmagem e como tal, devido às restrições de tempo e à pressão exercida pelos donos do carro, tomei a decisão de dar por encerrado a noite e terminar as filmagens no local, adiando-as para outra altura. Esta decisão pôs em risco a produção pois havia a possibilidade de os donos do carro não o cederem novamente, devido a alguns danos que apareceram na porta devido ao impacto que a representação dos atores implicava. Foi uma decisão perigosa que talvez não tenha sido a melhor solução para o problema, pois podia pôr em causa a produção do filme. Pela frente tinha três dias de paragem devido à ausência dos atores e até ao seu regresso tive a oportunidade de falar com a equipa humildemente e debater com eles qual a melhor solução para o problema. Concebemos um novo cronograma, mais intenso mas que seria possivelmente mais simples de realizar, com algumas soluções que encontramos em equipa para o problema que se encontrava principalmente no equipamento. Tratamos de garantir que o carro seria emprestado novamente, conseguimos arranjar outra câmara, mais indicada para utilizar no *gimbal* e fomos fazer mais testes técnicos nesses três dias com os elementos principais da equipa. Desta forma sentimos que estávamos mais preparados para a seguinte fase de filmagens.

6.5 Dia 4

6.5.1 Plano de filmagens

Este dia foi apenas dedicado à cena 13, devido ao seu cariz especial, pois foi combinado com os atores e equipa excecionalmente. Para esta cena seria preciso filmar 9 planos. Não seriam planos muito complicados, mas o seu grau de dificuldade era grande devido ao pouco tempo para os filmar. Era preciso um plano geral que servia como *master shot*, um plano médio de frente e outro de costas para Rodrigo acompanhando-o a correr, um plano pormenor dos pés de Rodrigo a correr, um plano médio de Jaime em cima de Rodrigo até à chegada dos amigos, um *close-up* de Rodrigo, um plano inteiro de Rodrigo e dos amigos desde que Rodrigo se levanta e atira a mala até ao fim da cena, um plano pormenor da mala e um plano geral da mala a cair, filmado do nível do rio.

6.5.2 Metodologia e dificuldades

Este dia foi reorganizado e apareceu como um extra, pois não era suposto conseguirmos gravar nesta noite de 23, apenas foi possível devido à disponibilidade dos atores que conseguiram voltar mais cedo, revelando uma enorme entrega ao projeto e vontade de contribuir para o trabalho, possibilitando uma menor sobrecarga de filmagens nos dias seguintes. Assim decidimos gravar a cena final no tabuleiro de cima da ponte D. Luís I, onde a mala seria retirada.

Era uma cena emotiva que requeria um confronto físico e alguma encenação, que debati e ensaiei com os atores durante algum tempo antes das filmagens, dando todas as indicações a meu ver necessárias, para uma cena que era muito física e com expressões pequenas mas importantes. A grande dificuldade deste dia de filmagens era o tempo que tínhamos ao nosso dispor para filmar, pois era necessário conseguir apanhar o nascer do sol e filmar nesse curto espaço de tempo. Tratamos inicialmente de filmar todas as cenas onde o nascer do sol ainda não era visível nem relevante de forma a deixar a carga de planos onde o por do sol seria visível para o fim. Houve alguns problemas exteriores, por se tratar de uma sexta-feira onde muita gente vai ao Porto divertir-se na noite, algumas pessoas voltam para casa de madrugada pela ponte por vezes alcoolizados. E nesse dia a equipa foi abordada por um par de indivíduos que tentou meter-se connosco e com os atores, criando alguns momentos de tensão e atrasando um pouco as filmagens. Felizmente tudo se resolveu pelo melhor e conseguimos avançar nas gravações.



Figura 59 – Quarto dia de filmagens. Junto à ponte as condições climáticas eram adversas.

Quando o momento em que o sol estava na posição certa para filmar chegou, tivemos de ser rápidos. Todas as indicações que dei previamente teriam de ser postas à prova pois nesta altura não havia muita margem de manobra para fornecer indicações aos atores. Para além disso no tabuleiro superior da ponte já quase a meio do mesmo, fazia imenso vento e frio, tornando as condições para a equipa e especialmente para os atores muito difíceis. Como tal foi muito complicado extrair o máximo de potencial da parte dos atores, que ainda assim fizeram um esforço enorme para conseguir ir ao encontro daquilo que lhes pedi. No entanto, devido ao pouco tempo disponível, não foi possível terminar e gravar tudo o que era preciso devido a luz excessiva, ficando a faltar muito poucos planos mas que todos achamos em conjunto que seria melhor gravar no dia seguinte pois iríamos voltar ao local e não seria muito complicado conciliar com as restantes filmagens.

6.6 Dia 5

6.6.1 Plano de filmagens

Para este dia iríamos gravar a cena 10 e a cena 12 novamente e finalizar a cena 13. Na cena 10 seriam gravados 4 planos. Um plano médio de Andreia de costas seguindo-a até ficar em *close-up*, um plano médio de Andreia a entrar no carro e até ao fim da cena, um plano inteiro holandês *master shot* e um plano geral dos amigos a entrarem no carro.

Na cena 12 seriam repetidos os planos já gravados e todos os outros seriam filmados normalmente.

Quanto à cena 13 seria preciso filmar o plano médio de Jaime em cima de Rodrigo, o *close-up* de Rodrigo e o plano inteiro dos amigos até ao fim da cena.

6.6.2 Metodologia e dificuldades

Nesta noite conseguimos ter o carro connosco novamente, sempre com a presença dos donos, para gravar as cenas que faltavam com ele. Estava programado filmar a cena 10 e 12, assim como terminar os planos que faltavam da cena 13. Seria muito complicado em termos de tempo conseguir filmar tudo, pois novamente os donos do carro tinham estabelecido um tempo limite da sua utilização, o que implicava alguma celeridade da nossa parte. Começamos com a cena 10. Esta tinha alguns planos exigentes, mas nada que não tivéssemos previamente testado e não implicava o uso do material mais sensível, tornando a filmagem mais tranquila. Desta feita o principal desafio caía sobre a representação dos atores. Era uma cena emotiva que necessitava de uma boa e credível performance e, apesar dos ensaios, podia dar alguns problemas. De facto foi uma cena com diversos *takes* e com diversos planos a cobrir a mesma ação. Aproveitamos as melhores condições técnicas para elaborar o máximo possível nesta cena e tudo correu maioritariamente bem. Apesar de demorar um pouco mais a terminar, conseguimos tratar de tudo como planeado e seguimos para o Jardim do Morro para filmar a cena seguinte.

Assim que chegamos decidimos regravar o plano de acompanhamento do carro em corrida desta vez com uma câmara mais apropriada para a sensibilidade do equipamento de estabilização, o que permitiu economizar tempo em comparação à anterior tentativa. Ainda assim, devido à difícil encenação do plano em termos técnicos e de representação, voltou a ser um plano demorado a fazer. Foram precisas muitas tentativas e logisticamente, cada uma dessas tentativas era bastante demorada. A utilização do carro implicava que teria de fazer o regresso e posicionar-se no mesmo local, bem como toda a equipa que depois de correr segurando material tinha de se deslocar para as posições iniciais novamente várias vezes. Felizmente esse esforço foi recompensado e o plano ficou finalmente fechado. De seguida avançamos para a cena do grande confronto do filme. A cena em que todo o *build-up* do filme chegava a um limite e concluía numa enorme discussão entre os personagens. Como tal, a cena era de difícil execução para os atores e o facto de ser minha intenção fazer um longo plano de sequência, que iria cobrir o conflito quase na totalidade, tornava-a de difícil execução técnica. Por isso, pensando em todos os problemas que podiam advir de uma tentativa de filmagem tão arrojada, preferi, durante a elaboração da lista de planos a filmar, dividir esse plano de sequência em vários planos que cobrissem a ação de diversos ângulos que seriam constituintes do plano de sequência, de forma a tentar minimizar os riscos da sua filmagem. Mas, quando gravamos aquele que seria o primeiro plano dessa sequência, tanto os atores como a equipa estava em tal sintonia e concentração que me fez querer testar o alargamento do plano e deixar a câmara gravar mais tempo, surpreendendo todos os elementos da equipa e do elenco. Quando mandei os meus colegas parar finalmente, disse que não tinha pedido que cortassem antes, pois queria

testar se era viável fazer o plano de sequência e se os membros da equipa e atores achavam que estavam preparados para tal. A minha sugestão foi muito bem recebida, revelando um grande compromisso e profissionalismo da parte de todos, o que me fez descartar os diversos planos que tinha pensado antes em favor do ambicioso plano de sequência. Encenamos tudo com muito cuidado, todos os movimentos de câmara, os diversos enquadramentos, as posições para a equipa ocupar e claro toda a encenação dramática por parte dos atores. Esta era a cena que mais entusiasmava toda a equipa e elenco e como tal a motivação era enorme para fazer um bom trabalho. Senti que estavam reunidas as condições para fazer uma aposta daquelas e avançamos para a sua realização. Utilizamos duas câmaras durante esta altura. Uma principal que seguia de perto a ação e outra mais afastada e escondida para filmar planos alternativos da cena. Com tudo preparado começamos a gravar e tudo correu muito bem. Durante a filmagem acompanhava de perto o operador de câmara principal e dirigia-o nos movimentos que precisava de fazer e no enquadramento que pretendia. Com alguns *takes* realizados, cada um bastante longo, chegamos a um ponto em que ficamos satisfeitos com o que tínhamos gravado e demos por terminada a cena. Os donos do carro levaram-no embora, terminando a sua colaboração connosco. Toda a equipa e atores seguiu para um merecido descanso, e um longo período de espera pela altura do nascer do sol para terminar a cena 13 que tinha sido interrompida anteriormente.



Figura 60 – Quinto dia de filmagens. Uma das cenas tecnicamente mais complicadas.

Quando estavam reunidas as condições para filmar os últimos planos do dia dirigimo-nos para a ponte e preparamo-nos para gravar. Aqui o problema voltou a ser as condições em que a equipa se encontrava. Muito frio e vento voltaram a ser obstáculos, desta vez mais complicados pelo facto de que durante o tempo de espera alguns elementos do elenco adormeceram e o seu corpo naturalmente arrefeceu, tornando-os mais suscetíveis ao frio que se fazia sentir. Gravamos o que era preciso e ainda fizemos alguns planos improvisados, tentando aproveitar ao máximo o tempo disponível e as condições do dia. A representação sofreu um pouco mas conseguimos terminar a cena finalmente e dar por encerrado o trabalho daquele dia. Antes de abandonar o local ainda assim aconteceu mais um episódio caricato, em que uma senhora que passava na rua onde tínhamos estacionados os veículos pessoais e a carrinha de material e

catering, entrou em trabalho de parto junto dos nossos colegas que não foram precisos na ponte e permaneceram junto aos veículos. Uma ambulância foi chamada e tudo terá tido um final feliz.

6.7 Dia 6

6.7.1 Plano de filmagens

Para este dia estava previsto filmar a cena 7 daquilo que faltava e a cena 9. Se fosse possível seria também para regravar a cena 5. Na cena 7 era preciso gravar o plano médio frontal filmado dentro da fonte dos amigos a mergulhar a mala até à cena acabar, o plano pormenor da mala a ser mergulhada e se possível gravar um *close-up* de Rodrigo.

Na cena 9 seria para filmar 5 planos. Um plano geral dos amigos a descer as escadas, um plano médio de frente para Rodrigo e Paulo até que Jaime os interpela passando para um *close-up* dele e terminando num OTS de Jaime para Rodrigo até ao fim da cena, um plano médio de Jaime, um plano inteiro contrapicado holandês dos três personagens e por fim um plano geral dos personagens a caminhar que servia de plano de corte para a cena.

Na cena 5 a intenção era repetir todos os planos se possível.

6.7.2 Metodologia e dificuldades

Depois do dia pesado em questões de trabalho que foi o anterior, seguiu-se um dia que se previa não menos complicado. Tínhamos planeado filmar nessa noite a cena 7 e 9 e se possível regravar a cena 5 que tinha sido adiada desde o primeiro dia. Começamos pela cena 9. Aqui mais uma vez dispensamos o uso do *gimbal* e *follow focus* e preparamos tudo para que as filmagens corresse de forma calma. Mais uma vez o principal elemento de dificuldade era a representação dos atores e esta cena foi onde senti que mais indicações foram necessárias para que o resultado final fosse o melhor possível. Eram precisas correções muito pequenas mas que faziam uma grande diferença na câmara a meu ver. O foco dessas correções estava na intensidade e tensão que os atores tinham de ter quando têm a primeira discussão entre eles, especialmente Jaime, que para além de precisar de uma noção de espaço devido ao movimento que lhe foi pedido tinha ainda de acentuar as emoções na altura da discussão. Outro problema foi alguns esquecimentos de falas da parte dos atores, completamente compreensíveis, mas que atrasaram um pouco a rodagem, implicando alguma repetição de planos. Ainda assim conseguimos filmar tudo o que queríamos num espaço de tempo aceitável e conseguimos seguir para o local seguinte sem preocupações.

Seguidamente fomos continuar as filmagens da cena 7 que tinham ficado sensivelmente a meio da última vez que nos deslocamos à fonte dos Leões. O principal desafio aqui era do ponto de vista cinematográfico, que implicava a iluminação da fonte e filmagem a partir do interior da mesma. Apesar de sabermos isto de antemão toda a preparação tinha de ser feita com cuidado e demorou o seu tempo. Para aliar a isso fomos confrontados com mais um problema externo à produção que dificultou um pouco o trabalho. Fomos abordados por uma senhora de idade que se tentou meter connosco e criou algum mal-estar. Ainda assim, mais uma vez, conseguimos filmar o que pretendíamos e encerrar a cena sem grandes preocupações.



Figura 61 – Sexto dia de filmagens. Finalmente houve possibilidade de continuar a cena 7.

Infelizmente, não achamos que estivessem reunidas condições para tentar filmar a cena 5 pois não havia figurantes nem movimento na rua suficiente para capturar o que desejava nessa cena, que era a azáfama de pessoas que saem à noite pelos bares daquela rua para se divertir e inserir os atores nessa realidade. Assim adiou-se essa cena para uma outra altura a combinar mais tarde.

6.8 Dia 7

6.8.1 Plano de filmagens

Desta vez seriam gravadas as cenas 3 e 6. Na cena 3 seria feito um plano de sequência começando num plano médio de Andreia e Rodrigo e seguindo depois todos os personagens ao sair da garrafeira, um plano médio de Jaime, um plano médio de Jaime acompanhando depois de costas os amigos a sair da garrafeira, um plano médio de Jaime seguindo as suas ações transformando-se num *close-up* dele, um plano geral desde a saída da garrafeira até ao fim da cena e um *close-up* de Andreia.

Na cena 6 seria gravado um total de 5 planos indispensáveis com margem para mais planos de corte, pretendendo gravar o máximo possível. Um plano médio de Jaime e Julie a serem servidos uma bebida, um plano médio semelhante mas de costas para os personagens, um plano pormenor da bebida, depois um plano de sequência começando num *close-up* de Jaime e Julie percorrendo depois a sala de dança num plano médio de Jaime até ao fim da cena, um *close-up* de Jaime no final da cena e por fim uma vasta quantidade de planos de corte, muito à base de *close-ups* e planos de pormenor de figurantes e objetos.

6.8.2 Metodologia e dificuldades

Por esta altura as filmagens em exteriores estavam concluídas, com a exceção da cena 1 e 5 que seriam filmadas mais tarde numa data ainda por definir, dando lugar às filmagens de interiores.

Como em interiores a hora do dia era irrelevante para as gravações pois não necessitava de estar de noite para gravar, foi possível nesse dia começar o processo de preparação das filmagens mais cedo. Isto deu-nos uma margem de manobra em termos logísticos, pois permitiu que preparássemos o set com mais calma e sem muita pressão. A primeira cena do dia era a cena 6, que se passava num bar que deveria estar cheio de gente e por isso foram convidados a aparecer vários figurantes que seriam essenciais para a cenografia do bar. O grande desafio para mim foi, portanto, o controlo do set e coordenação de todos os figurantes, encenando um pouco com todos eles e dirigindo-os pela primeira vez na vida. A grande maioria sem qualquer experiência de cinema prévia. Foi sem dúvida um dos momentos em que mais me senti posto à prova. Apesar de ter todas as condições e controlo sobre o local e os elementos presentes, o plano principal da cena era muito exigente, tratando-se mais uma vez de um plano de sequência elaborado, com uma encenação que teria de misturar os atores com os figurantes e deixar espaço de manobra para a câmara para que tudo acontecesse de uma forma suave e tranquila. Tive portanto de me expressar de forma clara e simples, tentando englobar todos os presentes, falando em voz alta, para que conseguisse coordenar tudo. Com o imenso profissionalismo de todos envolvidos, foi possível fazer um bom trabalho com que todos ficamos satisfeitos e prosseguir nas filmagens, direcionando-nos agora para diversos planos de corte com os figurantes e atores.

Mais tarde seguimos para o local seguinte já de noite para filmar a cena 3. Aqui encontramos alguns imprevistos. Estava uma noite chuvosa e apesar de o local onde íamos gravar ser uma garrafeira, ou seja iríamos grafar em interior, tinha planeado planos fora dela. Com as condições que estavam não era possível filmar esses planos e por isso tive de reorganizar a lista de planos a gravar. Foi um trabalho com muita pressão pois não dispúnhamos de muito tempo para lá estar, pelas restrições impostas pelos responsáveis da garrafeira, por isso tive de ser criativo e mudar a encenação já pensada, os planos a filmar, e a ordem de filmagem, sempre debatendo ideias com a equipa de forma a encontrar as melhores soluções possíveis. Após todo o grupo concordar no método a seguir para filmar o que faltava, reorganizamos o espaço e preparamos todos os meios técnicos para a filmagem. Da minha parte, tratei de expor aos atores as mudanças de encenação e falas que iriam acontecer, ensaiando um pouco todo o processo e oferecendo direções para o que pretendia do elenco. Com tudo preparado filmamos a cena sem grandes complicações, em parte pela mudança de planos, que se tornaram tecnicamente mais simples, terminando o dia de filmagens.



Figura 62 – Sétimo dia de filmagens. Muitas alterações na planificação para a cena 3.

6.9 Dia 8

6.9.1 Plano de filmagens

Neste dia com não era possível gravar cenas que estavam em falta ou repetir outras, tínhamos apenas uma cena a filmar que era a cena 2. Nela estavam presentes um total de 10 planos. Um plano médio de todos os personagens sentados na mesa que servia como *master shot* da cena, um plano geral que também servia de *master shot*, um plano geral de outro angulo apenas do momento em que Jaime se senta e até ao fim da cena, um plano pormenor da mala quando Jaime entra, um plano médio de Jaime e Paulo, um plano médio de Andreia e Rodrigo, depois um *close-up* de Andreia, um de Paulo, um de Jaime e um de Rodrigo.

6.9.2 Metodologia e dificuldades

Este era o último dia da semana de rodagem planeada e com os constrangimentos anteriores pensamos que talvez fosse possível filmar o que tinha ficado em falta neste dia, mas mais uma vez as condições atmosféricas não estavam propicias a filmar em exterior e por isso restava apenas a ultima cena de interior que tínhamos. Fomos então para o local de rodagem para filmar a cena 2, no Restaurante e Confeitaria Cunha. Como o restaurante funciona todos os dias era impossível conseguir ter muito tempo para filmar lá, apenas obtendo a permissão do dono para filmar a partir das 23 horas quando o restaurante fecharia (mais cedo que o habitual ainda assim) e até à 1 hora da madrugada. Como o espaço já tinha sido estudado e testado previamente, estávamos preparados para abordar o trabalho a fazer e tínhamos noção do que era preciso. Juntamente com os atores debrucei-me sobre o tipo de representação para a cena, lembrando os ensaios e focando na parte do improvisado da cena. Com alguns testes feitos e tudo pronto começamos a gravar.



Figura 63 – Oitavo dia de filmagens. O último dia da semana de rodagem intensiva.

Devido às restrições de tempo decidi aplicar duas câmaras a filmar ao mesmo tempo planos diferentes, cobrindo mais ângulos que poderíamos aproveitar para economizar tempo e esforço. Mesmo com as restrições, conseguimos filmar tudo sem problemas e dentro do tempo que nos foi sugerido. O facto de ser um espaço totalmente controlado facilitou imenso o processo, tendo sido a cena onde mais planos foram feitos e onde a ação foi coberta de mais ângulos.

Terminava assim a semana de filmagens, ficando uma cena por fazer e outra por regravar, que teriam de ser filmadas numa outra data a combinar com todos.

6.10 Dia 9

6.10.1 Plano de filmagens

Neste dia seria apenas gravada a cena 1, sendo um dia tranquilo e simples. Seriam precisos filmar apenas 4 planos, um *close-up* de Jaime, um plano inteiro de Jaime de costas, um OTS de Jaime coma mala ao longe em foco e um plano pormenor da mala até Jaime a agarrar.

6.10.2 Metodologia e dificuldades

Este dia de filmagens foi combinado já depois de finalizada a semana principal de rodagens e já com o processo de Pós-Produção em andamento. Desta vez era preciso apenas o ator que representava o papel de Jaime, para gravar a cena 1. Como a cena era relativamente simples tecnicamente, não foi preciso que estivessem presentes todos os membros da equipa que estiveram nos restantes dias de filmagens, apenas contando com os membros principais era suficiente. Isso tornou a organização mais simples, o que aliado ao nosso conhecimento dos métodos de trabalho de todos os elementos e do bom relacionamento entre nós, fez com que fosse um dia muito simples de organizar. Da parte das minhas direções para o ator, o meu trabalho focou-se muito nas expressões faciais e movimentos corporais. Esta era uma cena que não tinha diálogos nem grande encenação e direcionava-se mais para as pequenas *nuances* emocionais que o personagem teria de transmitir ao espectador. Por isso tentei ser o mais claro possível naquilo que queria, trabalhando com o ator em cada plano para que obtivéssemos o resultado pretendido. Os planos não eram muito complicados nem extensivos e por isso a sua

filmagem foi rápida e bem-sucedida, terminando com um sentido de satisfação pelo resultado final.



Figura 64 – Nono dia de filmagens. Cena mais simples e controlada.

6.11 Reshoot

Depois de termos conseguido a disponibilidade de todos os atores novamente avançamos para regravar a cena 5. Esta cena foi igualmente filmada já durante o período de Pós-Produção e já depois de termos tentado utilizar os planos gravados anteriormente, estes simplesmente não encaixavam na montagem e os seus problemas era fáceis de identificar. Havia falta de movimento na rua e o facto de ter de se utilizar o *gimbal* para acompanhar os atores. Para resolver esses problemas tratamos de marcar o dia de filmagens para uma noite de fim-de-semana, quando a rua estava cheia de pessoas e por outro lado não usar equipamento sensível e que pudesse atrair muitas atenções no meio da multidão. Por isso modifiquei o planeamento da cena e tentei facilitar e diminuir a carga de trabalho. Tratava-se agora de uma cena com planos mais estáticos mas mesmo assim acompanhando o movimento dos atores através de panorâmicas. Após alguns testes conseguimos arranjar maneira de colocar a câmara num ponto de vantagem no cimo de uma varanda de um dos bares da rua onde estávamos a filmar e dessa forma obtivemos um plano geral da ação que transmitia muito bem o movimento da rua e não atraía atenções tornando a ação quase invisível no meio da multidão, visto que não haviam condições de controlar um número tão grande de pessoas. Foquei-me depois nos atores, que mesmo passado algum tempo das filmagens e dos ensaios, ainda tinham tudo na memória e isso facilitou a preparação e consequente filmagem da cena. Foquei-me muito na coordenação dos seus movimentos pois navegar pela multidão e ter de acertar um *timing* exato para a entrada em cena e para as deixas exatas para que funcionasse a cena era a parte mais complicada do

processo. Mantive-me junto aos atores colocando a minha confiança no operador de câmara que ficou incumbido de filmar a ação sozinho a partir da varanda, dando-me oportunidade de comunicar mais facilmente com os atores e dando instruções e recebendo *feedback* do operador de câmara através de telemóvel. Com algumas tentativas o plano ficou finalizado e seguimos para gravar mais alguns planos já na rua mais perto dos atores, de forma a tentar não apanhar muitas pessoas na rua que pudessem olhar para a câmara ou intrometerem-se no plano. Terminada a cena, despedimo-nos finalmente dos atores, agradecendo-lhes pelo seu trabalho de representação e terminando as filmagens mais complicadas do processo de produção.



Figura 65 – *Reshoot* da cena 5. Finalmente ficou finalizada.

6.12 Planos de corte, a queda da mala e a cena pós-créditos

Depois das filmagens com os atores ficavam a faltar algumas gravações da rua, de pessoas e de movimento, independentes dos atores. Ficava também a faltar o plano da mala a cair da ponte, que não tínhamos conseguido filmar na altura em que se gravou essa cena, por ser um plano filmado a partir de um local diferente. Enquanto toda a cena foi gravada no tabuleiro de cima da ponte, o plano da mala a cair no rio seria gravado da ribeira, quase à altura do próprio rio.

Os planos de corte fomos gravando ao longo do período de filmagens e algumas vezes onde fomos à descoberta gravando planos do que víamos ao nosso redor, alguns até em momentos de pausa durante as filmagens. Muitos desses planos foram da responsabilidade do operador de câmara e da diretora de fotografia nos quais depus e continuo a depositar imensa confiança em todo o trabalho que desenvolvemos juntos.

Quanto ao plano da mala a cair da ponte, pertencente à cena 13, esse foi gravado já durante a fase de pós-produção e numa altura em que a montagem estava quase fechada. Este plano tinha sido pensado e planeado por mim anteriormente e constava da lista de planos original para as filmagens, mas com os planos que tínhamos, durante muito tempo, pensamos ter outra solução. Havia dois planos gravados na ponte em que a mala caía, ambos do ponto de vista do tabuleiro da ponte, ou seja, apenas o movimento da mala a ser atirada estava presente. Com o avançar da montagem achamos que poderia haver outra solução para a resolução da cena e chegamos à conclusão que seria boa ideia lançar a mala ao rio mais uma vez, desta vez capturando o

momento de uma forma mais planeada e preparada que a ultima vez, onde tivemos um problema, quando tentamos amarrar um fio de pesca à mala para poder tentar repetir o seu lançamento, mas devido à fragilidade da mala, esta acabou por partir e não houve oportunidade de repetição. Tínhamos à nossa disposição mais uma mala e assim no mesmo dia em que decidimos gravar o plano fizemo-lo. Era necessário gravar à hora certa para bater certo com o que já tinha sido previamente gravado e assim tivemos de preparar tudo com cuidado para que não houvesse atrasos. Era também preciso ter figurantes para lançar a mala. Estes cargos ficaram na nossa própria responsabilidade, tendo eu e mais três colegas da equipa de produção, arte e *making of*, vestimos as roupas dos personagens e fizemos a cena, ensaiando-a algumas vezes, pois não só teria de ser bem representada e encenada, como teria de bater certo com o que já previamente existia, por isso todas as posições tinham de estar corretas e fazer um movimento no mínimo semelhante ao que foi feito pelos atores. Coordenei a equipa encarregue da filmagem primeiramente e depois dei as indicações necessárias aos meus colegas que seriam os atores naquele dia. Através de telemóvel mantive o contacto e organizei a sintonia entre os dois pontos da filmagem, até estarem reunidas as condições para lançar a mala, um momento de risco, pois não daria para repetir, devido a ter de ser efetivamente lançada ao rio. Contudo, o plano ficou filmado e pronto a inserir na montagem de seguida. Ainda assim achamos que havia alguma inconsistência na montagem pela diferença do céu de um momento para o outro, o que dificultava o trabalho de edição de cor e pelo facto de existir ainda mais uma mala que podia ser aproveitada, decidimos repetir a filmagem do plano, novamente com as mesmas circunstâncias, mas desta vez com condições atmosféricas mais semelhante às da semana de rotação inicial e por isso conseguimos capturar melhor a cena nessa segunda oportunidade.

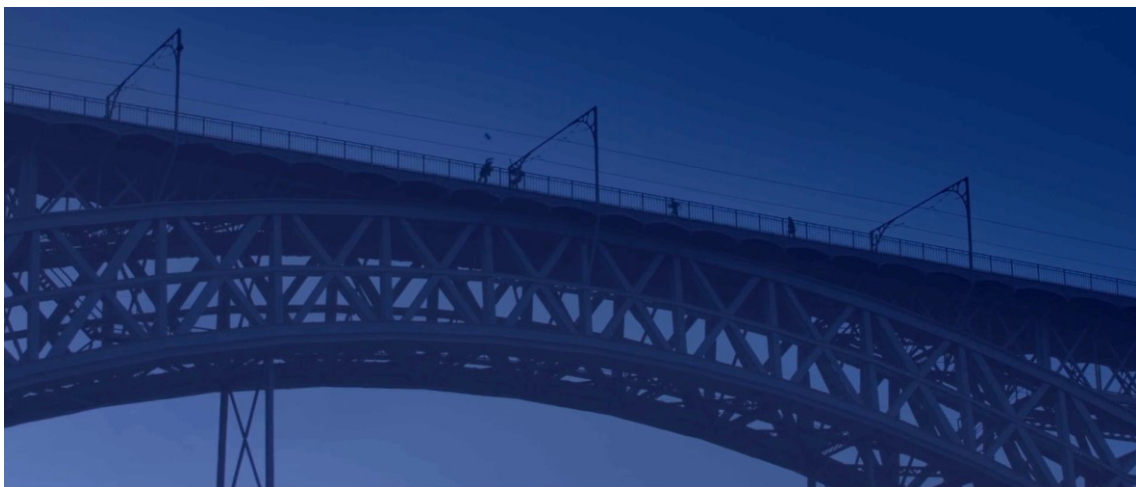


Figura 66 – O plano que faltava.

Posteriormente tivemos uma outra ideia. Durante a pré-produção havia uma ideia que foi pensada durante algum tempo, que era a possibilidade de existir uma cena pós-créditos. E enquanto inicialmente rejeitei a ideia e foi esquecida, mais tarde já num período avançado da Pós-Produção ela surgiu novamente. Desta vez veio a partir do operador de câmara, que deu *feedback* de alguns convidados a quem mostrou um *rough cut* do filme e percebeu que após algumas mudanças feitas na montagem à ideia inicial, podia haver uma falta de misticismo conferido à mala, sugerindo gravar uma cena pós-créditos. O assunto foi debatido entre toda a equipa e foi aceite unanimemente e assim procedemos à sua gravação. Não se trataria de uma cena difícil ou com planos complexos, delineei algumas hipóteses de filmagem e posterior montagem que não passariam de dois planos estáticos junto ao mar. A mala semienterrada na areia da praia e um individuo anonimo a apanha-la. Apenas isso. Fizemos uma pequena

pesquisa de local para filmar e reproduzimos aquilo que tínhamos pensado numa tarde, muito rápida e tranquilamente. Apenas foi preciso utilizar a ultima mala disponível e um figurante. Foi uma cena que não necessitou de grandes indicações da minha parte e o trabalho juntamente com a equipa presente nesse dia já fio encarado muito mais descontraidamente por se tratar de uma cena quase de descoberta e experimentação, sem pressão ou constrangimento. Foi só preciso gravar alguns *takes* até ficar o momento perfeito capturado e deu-se por encerrado definitivamente o período de filmagens da curta-metragem.



Figura 67 – A cena pós-créditos. As gravações terminaram de vez.

6.13 A direção da equipa

Grande parte do trabalho de um realizador é dirigir a equipa que o rodeia. Em inglês “*director*”, traduz-se para a mesma palavra em português e expressa bem o significado do seu trabalho. Num set a ordem de trabalhos é muito variada e expande-se a diversos cargos, que são obrigatoriamente dispersos na equipa, pelo que apenas com um grande conjunto de elementos numa equipa é possível realizar um filme como este, sem que o trabalho seja angustiante e em demasia, podendo prejudicar o trabalho final. Com a distribuição de cargos e a concentração de cada subdivisão da equipa nesse mesmo cargo, cabe ao realizador montar todas as peças e organizar todo o esforço para que a sua visão se concretize nas lentes da câmara. O realizador tem, portanto, de estar ciente de todos os passos tomados pela sua equipa, a sua coordenação é tão importante para si como para a equipa.

“Estou encarregue de uma comunidade que preciso desesperadamente e que precisa de mim igualmente. É aí que jaz a alegria, na experiência conjunta. Qualquer um nessa comunidade pode ajudar-me ou prejudicar-me.”
(Tradução direta)⁶

Por isso, tive de estar por dentro de todos os cargos a serem desenvolvidos durante o set. Após uma boa Pré-Produção sentia que estava preparado o suficiente, mas com todas as questões imprevisíveis de um ambiente de trabalho tão instável como um set de filmagens, especialmente em exteriores, é praticamente impossível que tudo corra como o esperado. E quando algum elemento a nível de produção falha ou não é seguro ou suficientemente estável, cabe ao realizador encontrar soluções e chegar conclusões para que possa continuar a seguir em frente na rodagem. Essa capacidade de resolução de problemas foi imensamente posta à prova durante toda a rodagem. Fosse com atrasos no tempo de preparação do set, complicações de material,

⁶ LUMET, Sidney (1995). *Making Movies*. Nova Iorque, E.U.A. Vintage Books.

falhas de produção, constrangimentos técnicos, ou condições atmosféricas, não faltaram exemplos de situações que puseram em risco a rodagem diversas vezes. E apesar da grande maioria estar fora do nosso controlo, cabe-nos a nós ainda assim ultrapassar essas adversidades e encontrar meios para as resolver. Outras vezes os problemas eram internos, e aí é importante saber o que está errado, qual a causa e como resolve-lo. Todos somos responsáveis pelo trabalho que fazemos em equipa, apesar de cada elemento ter o seu cargo e função e eu especialmente, como realizador, tinha de saber aceitar e assumir a culpa pelos erros entendendo cada faceta do problema e tentar organizar a equipa para que fosse resolvido rapidamente.

Ainda assim, o processo de aprendizagem pelo que todos os meus colegas e eu estamos a passar implica que haja alguma falta de experiência de todos nós e isso foi evidente algumas vezes durante as filmagens, especialmente neste aspeto de resolução de problemas. Eu como realizador assumo a minha culpa e falta de experiência em lidar com certos fatores que influenciam esse aspeto. A capacidade de pensar rápido em soluções é algo que é pedido a um realizador e no meu caso, demorou algum tempo para que me inteirasse disso, que assumisse as responsabilidades e que tomasse decisões que tornariam o filme menos daquilo que tinha em mente, mas mais funcional. Isso não quer dizer que um realizador deveria perder a visão do seu filme. Pelo contrário o que aprendi foi que um realizador deve estar plenamente confiante na sua equipa e em si mesmo para encontrar mais maneiras de fazer aquilo a que se propôs.



Figura 68 – A equipa. O período de filmagens foi difícil mas a equipa esteve à altura.

Não quero com isto dizer que o meu trabalho ou o dos meus colegas foi mau ou pouco profissional. Pelo contrário. Sabendo da nossa falta de experiência, aquilo que alcançamos com este filme, foi a meu ver um enorme feito, tecnicamente e criativamente. Desde o primeiro dia que todos evoluíram. A tomada de decisões e a resolução de problemas da minha parte moldaram-se às circunstâncias da rodagem e com o passar do tempo tornaram-se mais incisivas e claras, sendo a meu ver aquilo que no meu trabalho mais evoluiu. A experiência que adveio da aprendizagem em circunstâncias de trabalho como é o caso deste projeto, foi para mim o ponto mais positivo de todo o meu progresso académico. E tudo isso se deve ao facto de todos ter-mos encarado o trabalho da forma mais profissional possível e tornado um projeto

académico num projeto artístico ao nível de qualquer produção profissional e disso estou muito orgulhoso.

6.14 Direção dos atores

Dirigir os atores é uma das partes mais importantes de todo o trabalho que um realizador tem durante todo o processo da produção de um filme. Não é mais ou menos importante que qualquer outro, mas o seu resultado pode ter uma influência mais pesada no resultado final. Por vezes o realizador dispõe de assistentes que se encarregam de o auxiliar neste cargo. Outras vezes não, como era o meu caso.

A falta de experiência em lidar com atores era um entrave ao meu processo de encarar esta produção. Apesar de ter tido já previamente algumas ocasiões em que dirigi atores e ter tido uma muito breve e ligeira disciplina académica acerca disso, ainda não sinto que esse seja um ponto em que me possa sentir confortável. Ainda assim, com o trabalho desenvolvido durante os ensaios no período de Pré-Produção fiquei muito mais tranquilo com as perspetivas do período de rodagens. Criei com os atores uma relação de confiança e segurança para obter o propósito a que nos comprometemos. Representar os personagens da melhor maneira possível para ter um bom filme, sabendo que neste caso em concreto essa era a base da funcionalidade do mesmo.

Os meus motivos de otimismo foram justificados quando chegou a altura de gravar. Os atores sempre trabalharam com profissionalismo e seguiram as minhas instruções. Com o trabalho efetuado nos ensaios a minha visão estava estabelecida previamente nas ações dos atores, apenas necessitando de algumas indicações da minha parte, muitas vezes depois de ver no ecrã da câmara se era algo que funcionava ou não. Esse foi um dos aspetos mais importantes no trabalho que desenvolvi com os atores. Aquilo que via nos ensaios era inspirador por vezes e motivava-me a tentar replicar exatamente o mesmo nas filmagens. Mas aquilo que acontece num espaço em aberto de ensaio e ao olho do realizador, nem sempre é o mesmo que se passa num set de filmagem. Existem outras variantes, restrições, questões cinematográficas, sejam de luzes ou de enquadramentos, aspetos de cenografia ou qualquer constrangimento externo e tudo isto influencia o resultado final visto na câmara. Por isso por vezes algumas mudanças àquilo que havia sido testado e ensaiado eram necessárias e coube-me a mim orientar o elenco para que fosse tirado o melhor partido da sua representação.

Havia neste filme, a meu ver, um ponto a explorar. O improviso dos atores. Desde o primeiro dia de planeamento do projeto que sabia disso. Sempre senti que por muito dialogo que escrevesse no guião, apenas com os atores a representar e a inserirem um pouco de personalidade aos personagens, conseguiria obter a imagem mental que tinha aquando da génese do argumento. Tornaria a interação dos personagens mais credível e iria ao encontro do tema da amizade de jovens adultos inseridos num contexto de saída à noite para se divertirem de forma descontraída. Durante o *casting* tinha já esse ponto em mente e foquei-me em tentar encontrar o grupo de atores que a meu ver melhor conseguiriam desempenhar esse processo, que foi posto à prova posteriormente na altura dos ensaios. Com o ganho de confiança e entrosamento dos atores, as suas capacidades de improviso e da naturalidade com que acontecia, foram aumentando exponencialmente, conseguindo alcançar um ponto em que me sentia confiante com o trabalho por mim realizado.

Contudo, alguns aspetos da margem de liberdade para improviso tinham de ser revistos. Por vezes no contexto do plano em termos cinematográficos, em termos de questões de gravação de som, ou em termos de cenografia, algum do improviso dos atores podia tornar-se excessivo ou forçado. Ou por vezes, a confiança e relacionamento de amizade já estabelecido entre os atores provocava improviso que não encaixava com os personagens. O facto de alguma da personalidade dos atores estar inserida nos personagens (algo que tentei propositadamente encontrar), por vezes confundiam-se os maneirismos dos atores com os dos personagens. Tudo isto levava a que eu tivesse sempre de estar atento ao nível de liberdade que oferecia ao elenco. Normalmente, a minha metodologia de trabalho seria a de inicialmente, depois de dar as minhas indicações para a cena e de ouvir o *feedback* da parte do elenco, deixar os atores tomarem toda a liberdade para fazer a cena como acharem melhor no primeiro ou segundo *take*. Depois, caso achasse que as intervenções não eram construtivas para a personagem ou para a história, dava as minhas instruções e debatia com o ator que algo não estava a funcionar, explicando o porquê e ouvindo em troca as razões pela qual haviam inserido a dita intervenção. Após chegar a um consenso voltávamos a tentar gravar a cena e ver se o resultado era melhor. Na maior parte dos casos em que isto aconteceu o *take* seguinte era mais do meu agrado do ponto de vista de representação, tentando sempre obter *feedback* dos meus colegas que me auxiliavam nas filmagens. Nos poucos casos em que uma simples modificação de um momento de improviso continuava a não funcionar, conferenciava novamente com o ator ou a atriz e optávamos por retirar a intervenção na totalidade.

Esta minha abordagem sustenta-se naquilo que eu acho que um realizador deve obter dos seus atores. Uma interpretação em que eles inserem algum do seu aspeto criativo. Considero que atores são artistas com um grande sentido criativo, intrínseco ao que é o seu cargo numa produção cinematográfica. A meu ver um realizador não deve pedir aos atores que façam exatamente tudo como viu na sua imaginação e que leiam e recitem as falas tal e qual a forma como foram escritas no guião. Um realizador deve trabalhar com os atores para que consiga extrair um contributo criativo da sua parte e criar uma simbiose de motivações e objetivos. Por vezes um ator pode dar uma profundidade a um personagem que não estava prevista. Pode tornar uma cena aparentemente aborrecida, nas páginas do argumento, numa cena cativante e emotiva. E especialmente neste filme isso era essencial e o meu trabalho consistia em tentar conseguir alcançar essa meta.

“Filmar deve ser visto como uma extensão do ensaio – ou seja, sem pressão, exploratório, livre – e melhor que o ensaio, um prazer e uma aventura.”
(Tradução direta)⁷

Houve momentos durante as filmagens em que talvez pudesse ter intervindo mais vezes, ou em que talvez tenha deixado passar algum tipo de improviso da parte dos atores que não fosse o mais indicado. Isto acontece em situações muito circunstanciais e diminutas, o que por vezes, onde tantos elementos estão sobre avaliação, escapavam do meu olhar ou audição e passavam para o *take* escolhido para um determinado plano. No entanto, em nenhum caso isso criou no resultado final um problema grave o suficiente para ser causador de constrangimentos de maior na montagem do filme.

⁷ WESTON, Judith. *Directing Actors: Creating Memorable Performances for Film and Television*. Los Angeles, E.U.A. Michael Wiese Productions.



Figura 69 – O elenco. Algumas indicações de última hora.

Com isto, apesar de ainda denotar em mim mesmo alguma falta de experiência, consigo avaliar que obtive neste projeto um grande nível de crescimento no que toca a dirigir atores num ambiente de rodagem a um nível muito elevado de profissionalismo e espero por mais oportunidades de continuar a desenvolver essa proficiência mais à frente na minha carreira.

6.15 Conclusão

A rodagem é uma fase muito intensa e trabalhosa. São sempre vividos momentos de tensão quando aparecem problemas imprevisíveis e é o dever de um realizador saber manter a orientação da equipa nesses momentos. No entanto, na minha opinião, não existe nenhuma experiência tão rica e tão valiosa para um aspirante a realizador ou a qualquer outro cargo numa equipa de filmagem. Tudo é posto à prova. Técnica, criatividade, liderança, adaptação, organização, tudo é testado. Claro que nem sempre tudo corre bem nestas condições, há sempre constrangimentos nas filmagens, por vezes devido a fatores externos, outras vezes por falhas internas e nem sempre o meu comportamento e adaptação a esses problemas foi o melhor. Provavelmente todos os elementos da equipa sentiram o mesmo. Mas isso faz parte do processo de aprendizagem alguém que persegue uma carreira neste ramo. Fazer cinema engloba todos estes fatores e os problemas vão surgir constantemente. Cabe portanto a todos aqueles que fazem parte de uma equipa de produção de cinema aprender a ultrapassar esses problemas da melhor forma e pensar em formas de contornar certos obstáculos e isso só acontece depois de muita aprendizagem e experiência.

Com todas as dificuldades que tínhamos para as filmagens desta curta-metragem à partida e com todas as agravantes que surgiram na altura, a nossa aprendizagem foi feita um pouco à pressão. O nosso entender dos problemas que se apresentavam e a disposição e modo de os abordar e solucionar foi o ponto principal da rodagem. No entanto, graças a um bom período de preparação tínhamos conhecimento de técnicas e métodos que nos permitiam improvisar formas de encontrar resoluções para cada constrangimento e prosseguir com as filmagens da

melhor maneira. O trabalho com os atores e a equipa foram pontos essenciais para mim no bom funcionamento de cada dia de filmagens. O entendimento entre todos e a boa disposição mesmo na face de obstáculos que podiam causar danos sérios ao esquema de produção e planeamento, foram fatores essenciais e facilitaram todo o processo.

Neste período de rodagem posso dizer que cresci como realizador e como pessoa. Sinto que foi uma experiência que me ensinou a gerir e ultrapassar muitos dos obstáculos que aparecem durante as filmagens e isso certamente me dará as ferramentas necessárias para no futuro conseguir fazer um trabalho mais completo e favorável.

7. Pós-Produção

7.1 Introdução

Esta é a fase final no período de elaboração de um filme. Muitas vezes acaba por ser a mais importante. Aqui todo o projeto toma uma forma concreta no ecrã e é moldado e modificado por vezes tornando-o uma obra diferente da inicialmente planeada. Durante este período o resultado de todas as gravações é visto pelo realizador e é por ele analisado e preparado, tentando formar uma estrutura narrativa com as imagens gravadas de forma a criar um fio condutor que seja o suficiente para ligar os diferentes pontos do enredo e para que seja possível haver uma história.

Nesta fase, o trabalho do realizador é auxiliado pelos membros encarregues de cada departamento de edição e montagem, trabalhando sempre muito de perto uns com os outros. O resto da equipa afasta-se um pouco, deixando espaço e tranquilidade para o realizador após o longo período de preparação e filmagens. Isso não implica no entanto que o seu trabalho seja mais leve. Aliás, nesta fase o conhecimento do realizador sobre a sua própria obra é posto à prova como nunca antes nas outras fases de produção. Aqui o realizador tem de ter noção de tudo o que gravou, da ordem que as filmagens têm de ser colocadas, das ações e diálogos presentes no argumento e sobretudo ter a estrutura narrativa sempre presente. Só assim é possível organizar a montagem, os seus colegas e a si mesmo.

É também um período de algum isolamento com o filme o que por vezes pode ser prejudicial, pois é possível criar ligações afetivas com determinadas cenas que possivelmente não são indicadas a permanecer na montagem final. É por isso necessário o realizador abstrair-se um pouco e dar uma margem criativa aos seus colegas. Isso foi algo que tive muito presente no meu caso durante esta fase da elaboração da curta-metragem.

Tentei dar a mesma atenção ao departamento de edição de imagem e de áudio, sendo ambos a meu ver igualmente importantes nesta fase. No entanto, tinha bem presente que inicialmente me dedicaria quase exclusivamente à montagem do filme. Essa foi a metodologia que a equipa responsável por cada um dos sectores achou melhor também, podendo a parte de som ir organizando o seu trabalho e ser desenvolvido mais tarde com a montagem do filme fechada. Assim delineamos metas e tarefas e iniciamos o processo de montagem.

7.2 Montagem

Ainda que não estivesse totalmente completa a coleção de filmagens do período de Produção, deu-se início à montagem inicial do filme. Neste período trabalhei maioritariamente com o meu colega responsável pela edição do filme, trabalhando de perto em todas as alturas do processo de montagem, proporcionando sempre, no entanto, espaço e liberdade de metodologia de trabalho, tentando sempre ter uma perspetiva de supervisão do trabalho, direcionando a minha visão quando necessário, mas deixando a visão do editor como base desta etapa da elaboração do projeto.

7.2.1 First Assembly

Após a catalogação de todos os planos filmados, foi proposto ao editor que fizesse uma primeira montagem inicial do filme. Seria o mais crua possível, sem dar importância ao corte ou à continuidade de plano para plano. Esta montagem servia o propósito de verificar se o resultado das gravações feitas por nós davam uma possibilidade de montar um filme com um fio narrativo

consistente e compreensível, que permitisse ver desde já, falhas, inconsistências, *pacing* e dar uma ideia da possível duração que poderia ter. Essencialmente este processo serve para ver se existe um filme naquilo que foi filmado.

Esta montagem foi deixada integralmente a cargo do editor. Não dei qualquer contributo nesta fase do processo. O objetivo era distanciar-me do filme, para ter um primeiro olhar sobre aquilo que obtivemos na rodagem completamente novo e estimulante. Desta forma evitava que as minhas ideias iniciais do que o filme poderia ou deveria ser fossem forçadas desde início na montagem da curta-metragem e pusessem em causa o ponto de vista criativo do editor, bem como a sua liberdade de metodologia de trabalho.

Após a montagem ser terminada, a *first assembly* foi mostrada a todos os elementos principais da equipa, nomeadamente aqueles que fazem parte da turma que faço parte. A montagem era característica do estilo que a define, era o mais crua possível, mas servia o seu propósito. Mostrava que tínhamos potencial e que o filme tinha um fio condutor, dava as primeiras indicações da representação dos personagens e o mais importante, que era possível de contar uma história com este filme. Assim, eu e o editor avançamos para a próxima fase da montagem.

7.2.2 Escolha de takes, Rough Cut e o problema da mala

Para a *first assembly* não foi dada muita importância a qual o melhor *take* de cada plano utilizar. Em vez disso foi dada a prioridade ao essencial e a montagem foi feita apenas a pensar no progresso a nível narrativo. Para passar ao próximo nível era primeiro preciso analisar todas as filmagens e fazer uma avaliação dos *takes* de cada plano, de forma a determinar quais tinham a melhor representação, enquadramento, iluminação e onde o conjunto de aspetos que constituem o que está no ecrã estava melhor conseguido. Era também importante que os *takes* estivessem bons no que toca à captação de som, por isso a cada escolha que era feita, era essencial tratar imediatamente de o emparelhar com o ficheiro de áudio que lhe correspondia. De resto, a diretora de som tinha já também catalogado os ficheiros de som e feito uma primeira montagem para cada *take* da junção de cada microfone que gravou som durante as filmagens, facilitando a sua apreciação.

Feito em conjunto com o editor do filme, este foi um longo processo, demorado pelo carácter de avaliação subjetiva que é feita, pois é um momento crucial onde se tomam decisões que influenciam diretamente o resultado final do projeto. A longa lista de *takes* filmados ajudou também a acrescentar tempo a essa escolha. Este foi provavelmente o momento mais agriço do processo de montagem. Por um lado é gratificante ver finalmente o resultado de tanto trabalho começar a aparecer, mas por outro é um trabalho extremamente repetitivo e aborrecido pelo facto de se tratar de um processo demorado pela consulta de qual ficheiro áudio corresponde a qual ficheiro vídeo, sendo que cada *take* é constituído por vários ficheiros de som captado a partir de cada um dos microfones utilizados na rodagem. Com a seleção feita e pronta a utilizar deu-se seguimento no processo de montagem.

Agora era já importante começar a ver a forma como se montava o filme. Os cortes começavam a ter de ser pensados e trabalhados da melhor maneira para enfatizar o seu peso dramático e narrativo, a organização de cenas e planos era também algo a ter em conta a partir de agora pois afetava diretamente o *pacing* do filme e a estrutura narrativa. Inicialmente o *rough cut* é feito a pensar na história presente no argumento e nos aspetos de continuidade da mesma. Cada inserção de planos tem de começar a ter um peso na narrativa. Aliado à representação dos atores, esta fase dá uma primeira noção de como será o resultado final.

Iniciando a montagem, fomos nos focando na continuidade e invisibilidade do corte, começamos a explorar certos tipos de transições de cena para cena tentando explorar qual o melhor plano para o fazer. Começou-se lentamente a perceber que havia certos planos que funcionavam melhor que outros. E começou-se a sentir o peso da narrativa. O *rough cut* continha todas as cenas filmadas, na maioria dos casos com todos os planos que nelas se inseriam. Contava a história tal como havia sido pensada e escrita no argumento, sem pensar ainda muito no sentido estilístico e cinematográfico da montagem. Como é normal, este processo é imensamente demorado e implica que tanto da minha parte como do editor seja criada uma ligação com o material que se pode tornar prejudicial ao projeto. Criar apego ao *rough cut* pode levar a que se torne difícil ver falhas e problemas no mesmo. É sempre preciso ter algum afastamento para poder avaliar melhor o trabalho que vai sendo realizado. Mas o nosso método de trabalho, pelas restrições de tempo que existiam, não incluiu muitas possibilidades de afastamento, sendo um processo de montagem bastante intensivo. Por isso era preciso mostrar o trabalho aos restantes colegas mais próximos do projeto quando houvesse uma versão pronta. Assim que foi montado o *rough cut* na sua totalidade, foi feita essa mostra.

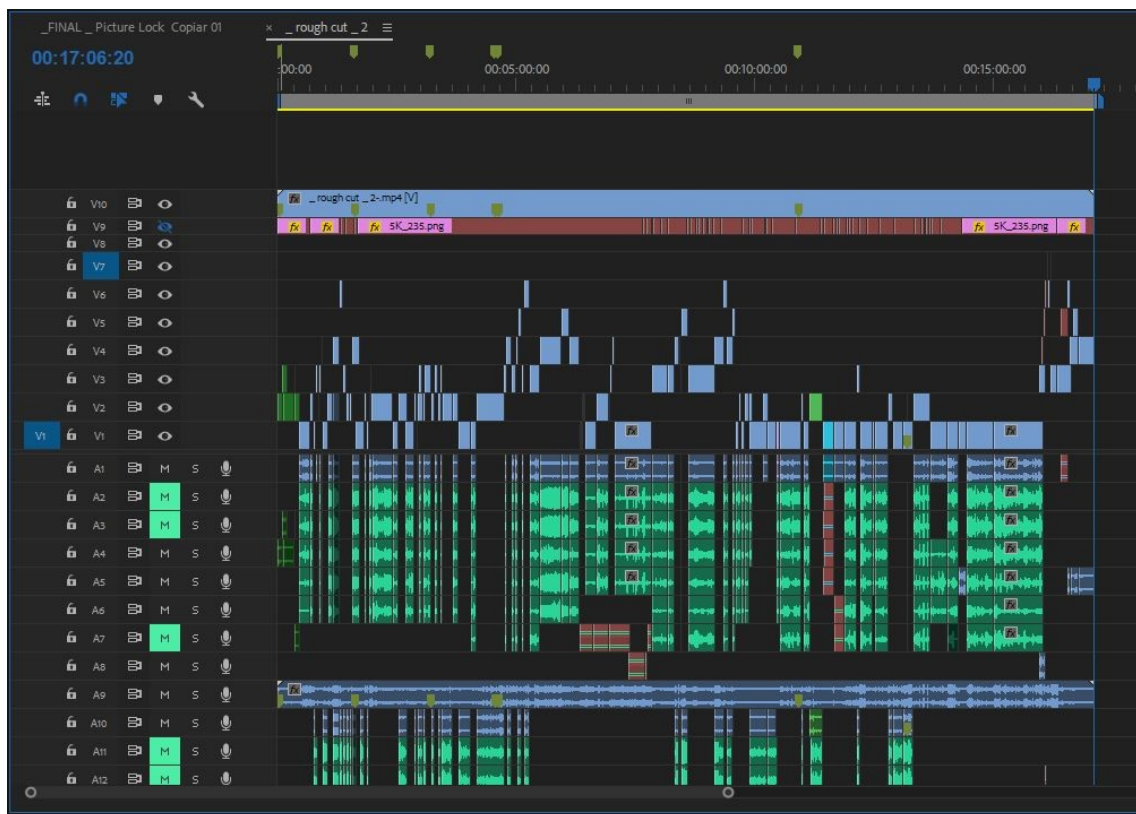


Figura 70 – O *rough cut*. Sempre tentando organizar da melhor forma, já com várias faixas de som para guiar melhor o processo.

O filme demonstrou problemas imediatamente. O *feedback* veio a partir de colegas da equipa, bem como de professores convidados a assistir para dar opiniões e conselhos sobre o *rough cut*. Os principais problemas eram o *pacing*, a duração do filme e sobretudo a mala em si. O *pacing* criava o problema de após o início do filme passarmos demasiado tempo com o grupo de amigos e a consequente escalada de tensão era demasiado rápida em relação a isso e o final perdia todo o impacto emocional. Quanto à duração do filme encontrava-se na proximidade dos 17 minutos, demasiado para uma curta-metragem que ainda nem conta com créditos e que tinha o objetivo de tentar ser uma história concisa e de se inserir numa categoria de curtas-metragens com expectativas de concorrer a festivais, onde esse tipo de duração é considerado excessivo e pode

ser problemático para a sua seleção. Estas duas adversidades estavam diretamente relacionadas e era fácil entender este ponto de vista da parte de quem deu *feedback*. Ainda assim, o outro aspeto negativo era o mais importante. A mala não era credível. O maior ponto de foco do filme e da sua narrativa não estava bem conseguida. Tanto do ponto de vista de cenografia como de narrativa. Visualmente não era credível, não mostrava que podia conter algo realmente valioso, denunciava demasiado que era apenas uma mala vazia, não aparentava ser pesada, os atores transportavam-na com muita leveza e a sua cor branca por vezes deixava passar a ideia que era oca e vazia, uma simples mala de acrílico sem nada lá dentro. Por outro lado da parte narrativa o interesse na mala era excessivo. Não era possível denotar um verdadeiro interesse em abrir a mala, apesar de ser o centro das conversas dos personagens, nem as suas tentativas eram creíveis. Os amigos falavam de como tinham tentado de tudo mas isso não era suficientemente visível e perceptível. A mala não oferecia nenhum tipo de misticismo pelo seu aspeto e quando ela é atirada da ponte, não cria o impacto desejado no espectador, pois o seu envolvimento na história era forçado e pouco credível e a sua queda da ponte tornava-se previsível também.

Após ouvir as críticas construtivas que nos foram dadas sabia que decisões difíceis tinham de ser tomadas.

7.2.3 O que modificar e retirar para o First Cut

Depois do *feedback* que nos foi oferecido, o caminho a seguir foi debatido entre mim e os meus colegas e professor. Sabíamos que o filme teria de ser sujeito a alterações fundamentais e pesadas para que fosse possível melhorar de uma maneira consistente e criativa. Foi no entanto difícil de imaginar o que fazer pois durante muito tempo foi criada uma ligação emocional ao *rough cut* e a sua alteração era uma questão difícil para mim. Como tal afastei-me mais uma vez e voltei a dar liberdade ao editor para que fizesse cortes bruscos no material utilizado no *rough cut*, de forma a tentar criar uma nova versão, radicalmente diferente da anterior. Assim, com alguns dias de descanso, tive a oportunidade de pensar na edição sem que visse imagens. Distanciei-me do projeto, ganhando uma nova motivação e frescura para quando voltasse a pegar no filme e retomar trabalho.

Quando voltei a encontrar-me com o editor, ele tinha já uma versão muito diferente daquela que tínhamos trabalhado antes. O editor focou-se em remover alguns planos em que a mala estava demasiado proeminente e retirou alguma ênfase aos diálogos onde ela é abordada. Encurtou também algumas cenas para economizar tempo e planos, criando um sentido de *pacing* diferente do anterior e reorganizou a ordem de algumas cenas. Assim que vi a montagem apercebi-me imediatamente da melhoria e entendi o caminho por onde tínhamos de ir para continuar a sua melhoria. Por isso o passo seguinte foi radical. Decidimos retirar a cena 3 na íntegra. Não sentia que fizesse falta e era uma cena em que a mala era demasiado evidente e não acrescentava nada à narrativa ou aos personagens que fosse extremamente relevante. Para além disso, depois dos problemas que houve nas filmagens da cena ela acabou por se tornar uma cena que não me agradava completamente e por isso abdiquei dela.

De seguida focamo-nos em procurar os momentos em que a mala pudesse ser pouco credível ou não fosse necessária a sua inserção na história. Mudamos um pouco o rumo por onde o filme teria de ir com isso. A ideia original era que o filme fosse sobre os amigos e não sobre a mala, por isso estas mudanças foram ao encontro ao que realmente era importante explorar no filme.

Outra cena importante a ser modificada foi a cena 6, na discoteca. Toda a cena consistia maioritariamente de um plano de sequência que continha a ação principal da cena. Eu propus

uma edição diferente que juntamente com o editor exploramos. Fazendo uma montagem com os planos de corte que foram gravados, tentamos estabelecer um fio narrativo entre eles. Utilizando grandes planos de olhares, pequenos movimentos de intimidade, expressões faciais e emoções transmitidas pelos atores e pelo ambiente, criamos uma cena fundamentalmente diferente da originalmente pensada, mas que a meu ver funcionava muito melhor e era mais humana. Transmítia mais e melhor o sentido da juventude do filme. Eliminava a mala por completo, ao contrário da montagem original onde a mala era o centro das atenções. E mais importante de tudo adicionava elementos importantes à narrativa, expressando o sentimento de ciúme de Andreia por Jaime e demonstrando a picardia entre os dois, transmitindo a ideia que existe entre eles um interesse amoroso escondido.

Encurtamos mais algumas cenas e sentimos que o *pacing* do filme estava muito melhor, até à fase de clímax do filme. Na cena 11 eliminamos a fala da personagem da Andreia, conferindo à cena um aspeto de maior calma, quase que servindo de um momento de respiro antes da explosão que era o conflito final. E de seguida fizemos cortes no plano de sequência onde o confronto acontece. Esta foi a parte mais difícil de cortar devido ao nosso relacionamento e apreciação com o plano, pelo qual nutríamos um gosto especial elegendo-o como um dos melhores do filme. Mas esse era o passo correto a tomar e assim foi. Com isto retirou-se diálogo que não era necessário, melhorando a escalada de tensão. De seguida, na cena 13, foi retirado o momento de luta entre o personagem de Rodrigo e Alexandre, retirando alguma violência desnecessária após a que já existia antes e tornando a corrida de Rodrigo até ao instante em que atira a mala da ponte, num momento mais tenso.

Por fim retiramos alguns planos de reação que se seguiam ao momento em que a mala caía, encurtando o final de forma a não arrastar o tempo de expressões dos atores, o que podia fazer perder algum impacto.

Com isto estava feito aquilo que consideramos ser o *first cut* do filme. Já com som ambiente introduzido pelo editor (ainda sem ser trabalhado pelo departamento de som) para tornar a sua visualização mais fácil e natural. Era altura então de mostrar o resultado aos nossos colegas e mais uma vez convidar alguns professores da Universidade Católica a ver e comentar de forma a perceber como tinha evoluído o filme. Para nosso agrado a reação foi muito positiva às modificações e as opiniões e conselhos focavam-se agora em limar algumas arestas do filme. Assim deu-se início a mais uma revisão da montagem, desta vez com o intuito de apurar o corte, não olhando muito para a narrativa mas mais para o ritmo de cada cena e o tipo de cortes a utilizar, uma fase da montagem definida como *fine cut*.

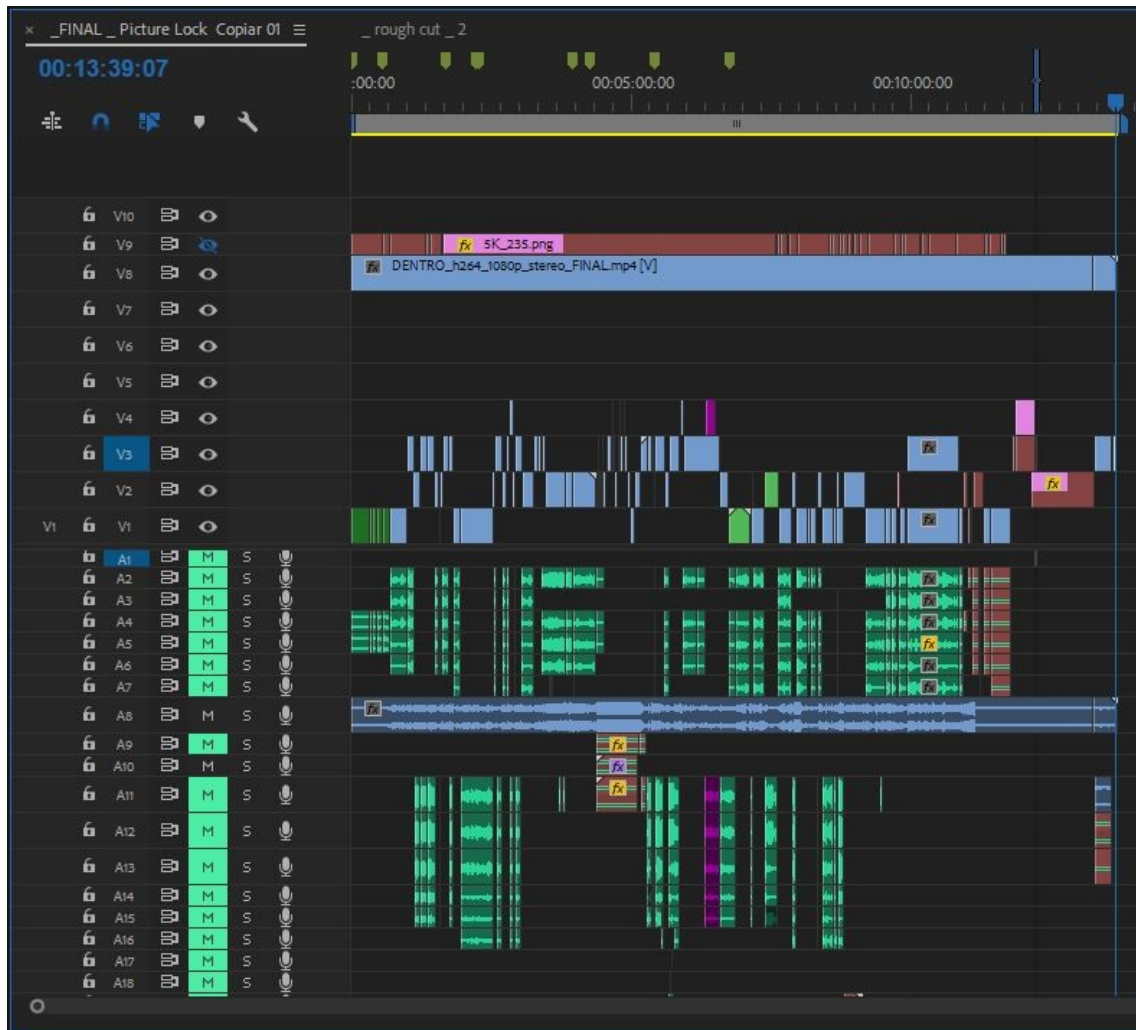


Figura 71 – O *final cut*. Já mais organizado e conciso.

7.2.4 O que mudou do ponto de vista estilístico e cinematográfico

Com as modificações feitas na montagem alguns dos elementos estilísticos e visuais mudaram também. Tendo feito um esforço para manter a filosofia e temática do filme do ponto de vista visual e narrativo, houve alguns elementos que foram reduzidos, retirados ou modificados na edição. Por exemplo, o objetivo de ter um filme dinâmico em termos de cinematografia e movimentos de câmara foi posto um pouco de lado a favor de uma narrativa mais coesa. O filme tornou-se mais estático do ponto de vista dos planos filmados e utilizados, mas o dinamismo dos personagens era algo que não seria retirado, logo o seu movimento era o movimento do filme agora. O acompanhamento, talvez mais ortodoxo da ação não implicou uma paragem de movimentos. A instabilidade conferida pela câmara, que tinha o intuito de servir para espelhar a instabilidade emocional do conjunto de amigos, continuou presente e pelo facto de haver um menor número de sequências em que o plano se movimenta e se transforma, é possível verificar melhor essa instabilidade. Desta forma o estilo do filme é semelhante ao longo do filme e nas alturas em que varia, é possível denotar imediatamente um significado para isso.

Outro exemplo de mudança estilística foi a inclusão de um plano gravado debaixo de água com uma câmara *GoPro*, que quando o elemento da mala foi retirado, apareceu como uma solução para conferir de novo algum misticismo. Na primeira montagem, a mala era mergulhada e fazia um barulho, havia uma reação por parte dos personagens e o espectador ficava interessado

quanto ao porquê deste acontecimento. Inicialmente este pequeno barulho serviria para conferir um grau de simbolismo, quase sobrenatural, à mala, dando-lhe uma reação ao acontecimento de ser mergulhada na fonte, que era um ritual semelhante ao de um batismo, que lhe conferia uma presença no meio dos amigos, equiparando-se a eles e personificando-a. Mas com o retirar de algum desse simbolismo foi importante inserir um plano com uma estética completamente diferente. Este daria um aspeto mais de sonho e de misticismo, conferindo o mesmo tipo de significado à cena sem ter de focar tanto na mala. Desta maneira o facto de ser debaixo de água e ser invertido colocando os amigos de cabeça para baixo confere à cena um aspeto ainda mais bizarro e estranho que na primeira montagem.

Outro elemento que foi potenciado com esta montagem foi a questão da participação das personagens, tornando a personagem de Jaime o protagonista do filme, como um anti herói de certa forma. Depois do primeiro *rough cut* ficou presente que Jaime se destacava dos outros personagens, mas com a grande duração do filme, essa ideia não era tão prevalente como ficou na seguinte montagem. Depois disso, com a mais pequena duração e foco nos principais pontos de conflito que fazem progredir a história, ficou presente que era o personagem de Jaime que fazia essa ligação entre momentos e ação em quase todas as cenas. O filme começa e acaba com ele em grande destaque e é com ele que passamos maior parte do tempo, é ele que desencadeia todo o conflito. E nesta montagem do filme isso ficou evidente.

Por fim alguns aspetos de personalidade dos personagens foram suavizados, como o interesse amoroso escondido do personagem de Paulo em relação a Andreia. Foi retirado algum desenvolvimento de personagem a Paulo, pois achei mais interessante que fosse possível retirar algumas ilações de uma forma mais subjetiva e não tão forçada como me parecia na montagem inicial.

Devido à reduzida importância da mala, o filme perdeu alguma da simbologia que inicialmente tinha em mente em relação à mala. Apesar de manter a filosofia de que o filme não era sobre a mala mas sim sobre a sua influência sobre os personagens, esta perdia alguma força metafórica ao perder-se no meio dos amigos durante a primeira metade do filme, não mostrando grande interesse na sua abertura e perdendo alguma simbologia que essas tentativas teriam em relação à personalidade dos personagens. Desta forma decidimos inserir uma cena de pós-créditos, que inicialmente tinha sido pensada mas descartada, mas que agora fazia sentido para reforçar o cariz místico da mala, que conferiria ao filme um sentido de ciclo mais presente e à mala um cariz quase mágico ao reaparecer e ser levada por alguém desconhecido no final, invocando a ideia que tudo o que aconteceu pode voltar a acontecer novamente a alguém, com a mala a influenciar o comportamento de alguém como influenciou os amigos. Esta maneira de retratar a mala deu-lhe um novo sentido e propósito a meu ver e ajuda o espectador a sentir o seu significado de um ponto de vista mais surreal e simbólico, algo que inicialmente podia não ser tão evidente.

7.2.5 Final Cut e Picture Lock

Com o passar do tempo começamos a afinar o corte e os momentos de transição de cada cena, a invisibilidade do corte e a continuidade, a duração de cada plano para tirar o máximo proveito da capacidade dramática que cada um poderia ter, sem deixar que se prolongasse demasiado também. O projeto estava muito perto de terminar com a fase de montagem para que pudesse ser dado início ao próximo passo, que era trabalhar a edição do som e da cor do mesmo e para isso teria de estar fechada a montagem.

Assim a montagem final terminou e foi fechada na marca dos 14 minutos aproximadamente, já com créditos, um valor bem mais pequeno e funcional que a versão anterior. Esta versão foi mais uma vez mostrada a colegas e professores, que ofereceram boas críticas e deixaram algumas dicas para a abordagem a ter em questões de som e cor. A ideia principal do filme estava presente, a estética do filme era a pretendida, a narrativa funcionava e era a desejada. Estavam todas as condições reunidas para fechar a montagem e entrar em fase de *Picture Lock*, a partir da qual mais nenhuma modificação na montagem seria feita. Com isso o filme estava pronto para a fase final de edição.

7.3 Edição de som

Com o filme fechado em termos de montagem a equipa de som e de cor podiam começar a trabalhar simultaneamente e independentemente. Assim entrou em cena a diretora de som que já tinha começado a trabalhar nos clips de som que gravou nas filmagens, começando o processo de limpeza de falas e preparação de ambientes. Ela tinha já um conhecimento prévio do filme, pois esteve presente de forma muito consistente durante a montagem do mesmo, tendo visto diversas vezes o progresso da montagem e inteirando-se de possíveis problemas.

Nesta altura debrucei-me sobre a tarefa de trabalhar o som e a cor ao mesmo tempo, tendo uma presença menos assídua que a que tive anteriormente na montagem, dando uma grande liberdade a cada departamento que trabalhassem à vontade, não necessitando que estivesse presente em cada etapa do trabalho mas sim apenas em situações chave de tomadas de decisões e certos aspetos específicos do processo de trabalho.

7.3.1 Foleys e criação de ambientes

Para ajudar a criar uma identidade para cada cena do filme, o trabalho de sons de ambiente que tornassem mais imersivo o filme era essencial. A gravação de sons feita durante as filmagens em cada um dos locais tornou possível a sua utilização nesta fase da edição e facilitou a credibilidade do trabalho final. Era imperativo criar o ambiente de rua, uma sensação de movimento e vida ao redor dos personagens. Era um trabalho importante de notar mas tinha também de ser subtil. Outro ponto importante era conseguir capturar todos os sons possíveis através de *foleys* para tornar a experiencia mais realista e natural aos ouvidos do espectador.

Durante as filmagens, a diretora de som sempre se preocupou em gravar som ambiente dos locais onde as gravações decorriam. Normalmente depois de a cena estar gravada eram reservados alguns minutos para, com a ajuda do seu assistente, ela conseguir capturar tempo suficiente de som para utilizar na montagem do som em Pós-Produção. Estes sons foram essenciais para a criação de ambiente, mas em alguns casos não eram suficientes, deixando algum espaço em que era pouca a movimentação e sentido de noite viva. Eram precisos apontamentos de destaque no meio do borburinho que se fazia ouvir nos sons de rua. Outras vezes era preciso alguns sons mais distantes que se destacassem e fizessem a cidade, que serve de background da ação durante todo o filme, sobressair e tornar-se mais orgânica. Como tal foram necessárias gravações de som novas. Estas ficaram totalmente a cargo da diretora de som que depois de debater comigo e com os meus colegas o que era necessário, voltou aos locais de filmagem com o intuito de apanhar alguns momentos de som que fossem aquilo que procurávamos. Assim, com a adição dos novos sons foram criadas novas camadas de som para a mistura final e chegou-se a um resultado que era o pretendido.

Quanto aos *foleys*, a sua gravação foi um processo longo e demorado devido à grande extensão dos sons que eram precisos, com a maioria dos sons a gravar a ficar a cargo do assistente de som enquanto a mistura era levada a cabo pela diretora de som. No entanto, o processo foi sempre coordenado entre os responsáveis do departamento de som e comigo igualmente, de forma que o resultado fosse o melhor. A cada camada de sons gravados que era finalizada era importante reunir a equipa para dar opinião e testar as reações ao som a cada nova edição de forma a ter presente os possíveis problemas com a mistura.

7.3.2 Edição de diálogos e ADR

Com a vasta quantidade de diálogos presentes no filme, o seu tratamento era essencial e a sua edição e transições tinha de ser muito bem executada de forma a não retirar nenhum elemento importante do filme. Devido aos diversos momentos de improviso por parte dos atores esta tarefa revelou-se complicada. Durante a montagem do filme não eram perceptíveis alguns erros e problemas da gravação do som a mim e ao editor do filme, acabando por acrescentar na montagem cenas que do ponto de vista de áudio revelavam deficiências. Outros momentos em que falhas no som eram perceptíveis e estavam até já indicadas por parte da diretora de som, que previamente redigiu uma lista de planos onde essas falhas podiam ocorrer e sugerindo a sua não utilização, acabaram por ser inseridos na montagem devido a falta de opções do ponto de vista visual. Com todos estes problemas a diretora de som viu-se obrigada a recorrer a diversas maneiras de edição do som gravado, através de *software* que removesse imperfeições, ou em casos extremos da utilização de sons de outros planos, tentando sempre não recorrer à gravação de diálogos adicionais com os atores devido à probabilidade de não serem perfeitamente invisíveis na mistura e de se notar a sua adição, também devido à falta de experiência dos atores em gravar ADR (*Automated Dialogue Replacement* ou *Additional Dialogue Recording*).

No entanto esse caso acabou por acontecer e revelou-se imprescindível. Tratava-se de um plano da parte final da cena 12 onde o personagem de Rodrigo se dirige a Jaime dizendo “está calado” mas o som de cena não era suficientemente limpo e não correspondia ao momento em que esse plano estava inserido, sofrendo da parte da representação também. Assim o ator que desempenhou o papel de Rodrigo teve de ser chamado para gravar essa fala no estúdio da Escola das Artes da Universidade Católica do Porto, onde a edição de som estava a ser feita. Apesar de se tratar de uma fala simples, a sua maneira de ser exprimida do ponto de vista de representação era difícil de acertar e o seu encaixe com a imagem tornava a tarefa ainda mais difícil. Felizmente houve tempo suficiente para gravar algumas tentativas e acabou-se por chegar a um resultado satisfatório. Aproveitamos para gravar alguns sons extra de respiração e corrida, que seriam possivelmente precisos para a cena seguinte.

Com ADR gravado a edição dos diálogos estava bem encaminhada e o trabalho continuou.

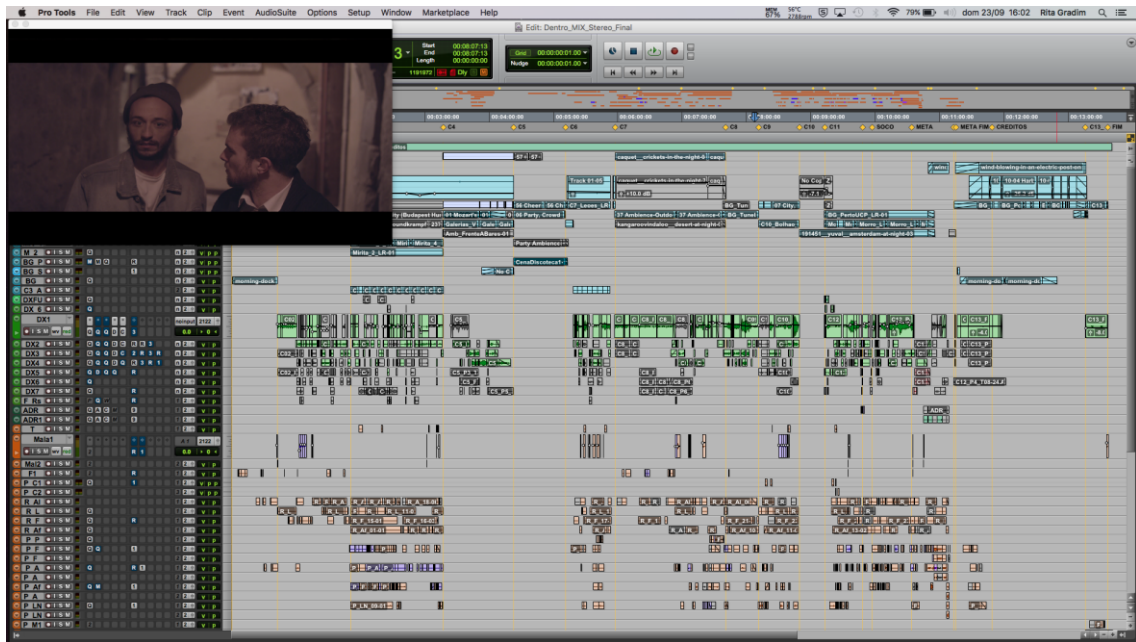


Figura 72 – O projeto de som. Este era um filme que implicava uma grande quantidade de diferentes faixas de áudio, tanto por diálogos como ambientes.

7.3.3 Cena Meta-diegética

Com o tipo de filme que tínhamos em mãos e com a escalada de emoções presentes na parte final do filme, sentimos que havia a possibilidade de experimentar um tipo de edição de som que pudesse fazer com que o clímax final do filme se tornasse um momento de mais tensão. Numa reunião com toda a equipa essa ideia surgiu e foi debatida, obtendo *feedback* positivo, foi então sugerida à diretora de som que tentasse capturar esse momento. Tratava-se da parte final do conflito da cena 12 e a sua transição para a cena 13 até ao ponto em que o personagem de Rodrigo atira a mala da ponte. O objetivo era realçar o estado emocional e ser um momento de alguma introspeção do personagem, de forma a começar por sentir o impacto de Rodrigo quando é empurrado contra o carro por Jaime e entrar no interior da sua cabeça, destacando Rodrigo no momento em que este decide desfazer-se da mala. O som do impacto criava um zumbido que ficava presente na cabeça do personagem e do espectador, reduzindo todos os outros sons à sua volta. Juntamente com isso era inserido um som grave que através da frequência do som iria manter-se até ao fim da cena no momento em que a mala é atirada,

ficando cada vez mais intenso criando um desconforto no espectador e parando abruptamente no momento em que a mala cai, significando o fim da escalada de tensão.



Figura 73 – Cena meta-diegética. O momento introspectivo de Rodrigo.

Para isto foram precisas algumas tentativas e experiências devido ao carácter subjetivo da cena. Algumas versões mais exageradas, outras sem grande impacto e sempre com a dúvida acerca de que tipo de som acrescentar. Inicialmente até foi inserida uma melodia adicional que se destacava sobre os outros sons e eram excluídos quase por completo todos os outros sons. Estas tentativas foram testadas e debatidas com o resto da equipa e acabou-se por decidir refazer a cena de uma forma mais subtil retirando algum do exagero da cena, como a melodia e reduzindo os graves da frequência. Foram também inseridos novamente sons de cena e *foleys* para que o momento não fosse demasiado introspectivo depois do início da corrida para a ponte por parte do personagem de Rodrigo. O corte abrupto foi afinado também e depois de algumas tentativas, chegou-se ao resultado desejado, mais suave e subtil mas alcançando o significado pretendido da cena.

7.3.4 Música

Finalmente, era preciso compor uma música que fosse possível encaixar na cena 6, na discoteca. Foi um tema debatido em conjunto com a equipa se era pretendida a inclusão de música ao longo do filme, em certos momentos ou até no início ou no fim. Essa ideia nunca me despertou curiosidade e sempre me opus contra ela, pois a meu ver este filme não pedia uma *soundtrack*. Uma narrativa com bases neorrealistas e cuja intenção era passar uma ideia de imersão no ambiente real, a meu ver não se adequava à inclusão de música. Exceto num momento.

Na cena da discoteca foram pensadas algumas maneiras de transmitir as emoções por que passam os personagens sem precisar de uma música comum característica de discoteca e de dança. No entanto, nenhuma opção surgiu que fosse ideal e superior à inserção da tal faixa de música. Assim foi pedido a um colega que se especializa na produção e composição musical, Francisco Mendonça, que tentasse criar uma faixa que se enquadrasse no pretendido para a cena. Após algumas conversas e reuniões com ele, onde a cena foi vista e revista, chegamos a um consenso acerca do que seria necessário. Aquilo que pretendia era algo que o Francisco Mendonça se sentia à vontade para fazer e assim ele disponibilizou-se a elaborar algumas faixas para testar com a cena. Felizmente a sintonia de intenções a que se chegou foi ótima e o resultado chegou rápido e dentro daquilo que era pretendido. A música encaixava muito bem

na cena e apenas foi preciso a diretora de som fazer alguns ajustes nos graves para que o objetivo fosse alcançado.

7.3.5 Testes e Mistura final

Com todos os elementos prontos e reunidos em diversas camadas de som, procedeu-se à afinação das transições e volumes, bem como *reverbs* e panorâmicas, trabalhando em stereo e *surround* 5.1. Era preciso para isso testar o filme em alguns sistemas diferentes e por isso, com a primeira mostra a decorrer no Auditório Ilídio Pinho, na Escola das Artes da Universidade Católica do Porto, o som do filme foi testado lá. Era preciso pensar que o filme não seria sempre visto nas melhores condições e por isso a exibição no auditório tinha de ser trabalhada. Para o caso foram feitas algumas mudanças no ponto de vista de volume e panorâmicas, tendo em conta as especificidades do ambiente do auditório. Foi depois feita uma versão mais generalizada que fosse mais fácil de adaptar à grande maioria de sistemas possíveis de serem utilizados na exibição do filme como em festivais de cinema.

Levando isso em mente a mistura final foi feita, com uma versão stereo e uma *surround* 5.1 e assim terminado a fase de edição de som.

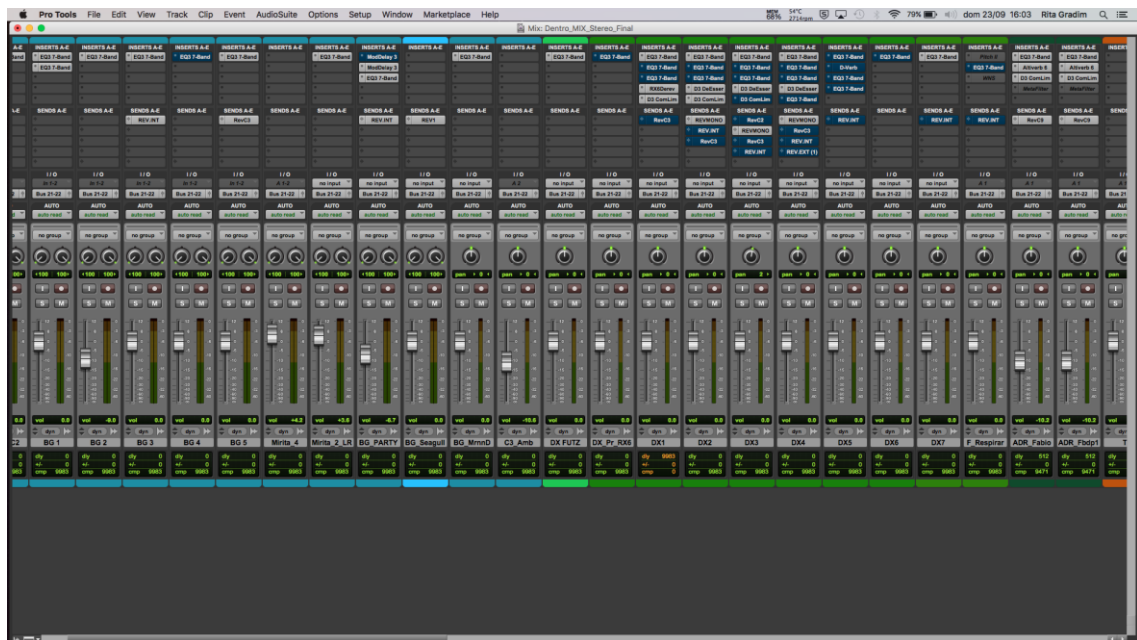


Figura 74 – A mistura final. Os diversos controlos de volume que constituíam a versão final da edição.

7.4 Edição de cor

Ao mesmo tempo que decorreu a edição de som, procedemos à edição de cor. Nesta etapa a diretora de fotografia, entrou no projeto de forma mais intensa que anteriormente e dirigiu o processo, juntamente com o editor que continuou o seu trabalho a seguir à montagem. Devido a alguma inexperiência da parte de todos nós a lidar com o *software*, nomeadamente com o *DaVinci Resolve*, esta fase levou algum tempo a entrar em desenvolvimento avançado, implicando um período de aprendizagem e de rotinas com o programa. Ainda assim após os primeiros dias da sua utilização o editor começou a ficar bastante familiarizado com o programa e o trabalho foi fluindo cada vez mais eficazmente.

7.4.1 Correção de cor

Esta etapa é a principal durante o processo inicial do tratamento da cor no filme. Aqui os elementos das filmagens que precisam de ser trabalhados são pormenorizadamente analisados e a correção de tons de pele e luz são feitas. Esta parte do trabalho deixa a base para trabalhar a parte estética da imagem.

Inicialmente é tratada a correção de temperatura de cor, exposição e o *matching* entre planos. Isto significa que nesta primeira fase não é conferido ao filme nenhum tipo de *look* pretendido, focando em aspetos técnicos concretos e a sua correção. Foi importante para os envolvidos familiarizarem-se com a leitura de scopes, uma ferramenta utilizada pelo programa que facilita a compreensão da cor que está presente na imagem, desde contraste, saturação e balanceamento de cores, todos os fatores que constituem a imagem teriam de estar bem presentes na mente do editor para que conseguisse normalizar cada plano do ponto de vista do equilíbrio de cores correto. Este trabalho é um processo demorado e minucioso, implicando um cuidado muito preciso com o tratamento que é dado à imagem, devido ao carácter técnico que está presente e por ser algo que é objetivo nesta fase, o tratamento tem de equilibrar a cor, exposição, contraste e torna-los uniformes ao longo do filme, conferindo-lhe a base da correção de cor. Cores como a iluminação noturna de rua, que estava fora do nosso controlo, que tornam a imagem excessivamente amarela foram retificadas, equilibrando melhor a cor e conferindo à imagem um aspeto mais natural. Acompanhei o trabalho dos meus colegas periodicamente, também pelo facto da objetividade da tarefa, ainda que já inicialmente fosse importante ter em mente o que seria preciso para conferir um determinado *look* a cada cena do filme, lembrando sempre qual será o resultado final pretendido.



Figura 75 – A correção de cor. O processo de correção de tonalidades.

Assim que esse trabalho terminou, o editor focou-se posteriormente na correção dos tons de pele e outros problemas de cor como exposição ou cores que sobressaíam demais. Nesta fase as cores que podem influenciar a pele dos atores e figurantes são suavizadas, trazendo um aspeto mais credível e correto em termos de iluminação. Este é o passo final na parte da edição de cor que se foca em corrigir problemas da imagem em *raw* e deixa depois o caminho aberto para ser

dado o *look* final e com estas correções feitas estava na hora de iniciar a seguinte fase na edição de cor.



Figura 76 – Edição de cor da cena 2. Antes (à esquerda) e depois (à direita).

7.4.2 Look

Preparada a base da cor do filme, o editor e diretora de fotografia começaram a tratar da cor no seu ponto de vista mais criativo. Aqui era conferido ao filme o aspeto desejado do ponto de vista estilístico, que permitia conferir a uma determinada cena um certo tipo de emoção através da cor utilizada. O seu uso serve para acentuar certas características da cenografia ou iluminação e que ao sobressair conferem ao filme um aspeto estético que é para o espectador uma fonte de informação quase subconsciente. Aqui a liberdade dada aos meus colegas foi igualmente grande, oferecendo espaço para trabalharem as suas ideias da melhor maneira expondo o seu sentido criativo da edição, mas sempre baseando o tratamento da imagem em aspetos concretos que eram pretendidos e que haviam sido falados e discutidos anteriormente entre todos.

Para o filme, o *look* a dar era por vezes muito específico a cada cena. No entanto, era nossa intenção conferir ao filme um certo tipo de cor que fosse algo consistente e característico do filme ao longo da sua duração. Muita atenção foi dada às cores quentes como o vermelho, para conferir às cenas em que era utilizado um aspeto emocional mais forte. Exemplos disso são os momentos de maior tensão no filme que são pontuados com algumas luzes e cores vermelhas e quentes enfatizando o escalar de emoções. Por outro lado em momentos mais calmos e controlados, era conferido um aspeto mais frio e suave, invocando mais um sentido de tranquilidade, como é perceptível no início da história.



Figura 77 – Edição de cor da cena 4. Antes (à esquerda) e depois (à direita).

De resto, estas decisões e edições da estética do filme serviam para acentuar elementos já presentes e pensados na conceção da ideia estilística do filme. Porém, houveram outros momentos em que a edição de cor tornou certas cenas mais funcionais e conferiu-lhes um aspeto que não era possível controlar sem ser num momento de Pós-Produção. Falo de cenas como a primeira e última. Na primeira é dado um aspeto de pôr-do-sol conferindo à cena o ponto cíclico pretendido, sabendo que era pretendido que a curta terminasse no nascer-do-sol. Este aspeto substituiu o *look* original da cena que era de um dia nublado e uniforme, não destacando nada do ponto de vista visual nem oferecendo à cena um tema narrativo como posteriormente surgiu, com o final do dia aa chegar, a noite a aproximar-se como que dando entrada à aventura, para além de dar um toque de misticismo à cena, com cores quase de sonho no céu e refletidas na água do rio. No final por outro lado era preciso dar a entender que o sol estava a nascer e com as imagens filmadas isso era possível de mostrar mas difícil de ligar com a cena imediatamente anterior, para isso foi reduzida a quantidade de luz e aplicado um *look* mais azulado à cena para melhor fazer a ligação da noite com o aparecer dos primeiros raios solares.

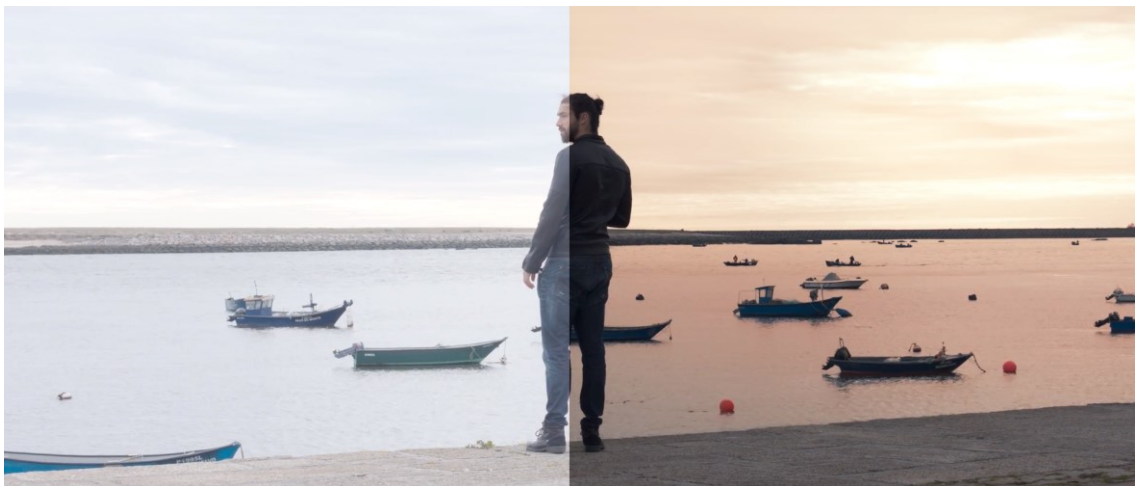


Figura 78 – Edição de cor da cena 1. Antes (à esquerda) e depois (à direita).

Pensando na primeira exibição do filme que seria feita no Auditório Ilídio Pinho, na Escola das Artes da Universidade Católica do Porto, era preciso testar a imagem e conferir-lhe as modificações necessárias para que a imagem fosse a melhor possível. Devido a algumas complicações o projetor do auditório não era o melhor para representar aquilo que estava presente no filme e assim algumas alterações específicas para essa exibição foram levadas a

cabo, mantendo em mente que existiria depois uma versão normalizada, que se destinaria a exibições em outros locais.

Depois disto foram aplicadas correções finais, suavizando algumas cores ainda muito proeminentes e corrigindo outros elementos da imagem, como por exemplo aspetos de cenografia que eram possíveis mascarar com o programa. Finalizando estes aspetos e em conjunto com o fim do trabalho de edição de som o filme estava pronto a ser terminado.

7.5 Filme finalizado

Com todos os aspetos de Pós-Produção encerrados era possível ter uma versão pronta para a primeira mostra do filme que seria feita na Escola das Artes da Universidade Católica do Porto, no evento “Anomalias Urbanas” que se realizou no mês de Junho. A mostra foi um sucesso, com o filme recebendo bastante *feedback* positivo, e foi uma boa experiencia para testar a reação do público e ter uma ideia de como o filme pode ser visto num ambiente de festival de cinema, que é um dos objetivos a que este filme se propõe.

Contudo, o filme tinha uma versão final mas não foi dado como fechado. Assim sendo, o trabalho na edição de cor foi continuado e prolongado mais algum tempo, durante os meses de Julho, Agosto e Setembro, de uma forma mais calma, mas com a consciência que haviam pormenores a ser trabalhados e margem de melhoria para o filme. A cor foi aprofundada, podendo o trabalho focar-se mais a fundo nas questões de melhoramento de tonalidades e aprofundamento de alguns aspetos do *look*, bem como outros aspetos como aprimorar o *design* dos créditos finais.

Na verdade é difícil considerar um filme fechado e ter uma versão final definitiva, pois há sempre a sensação que é possível trabalhar mais e melhorar mais, dar mais uma revisão, ter mais uma versão de uma cena, ou conferir um novo aspeto a uma cena. Mas com o prolongar do tempo encontramos uma versão que consideramos a melhor possível naquele momento e decidimos dar por encerrado o trabalho contínuo que foi desenvolvido e com isso ter uma versão final para submeter o filme a festivais de cinema, cargo que a produtora desempenhou.

Assim a curta-metragem *Dentro* estava completa.

O próximo passo da vida do filme é o seu marketing e distribuição. O filme foi feito para que fosse visto e apreciado pelo público, sendo por isso necessário que este tenha oportunidade de o ver e para isso é preciso um contínuo trabalho de divulgação. Entre concorrer a festivais de cinema ou a organizar mostras como a que aconteceu na Universidade Católica do Porto, cabe-nos agora a tarefa de fazer os possíveis para levar este filme longe no panorama do cinema de curtas-metragens nacional e internacional.

7.6 Conclusão

Nesta fase decisiva o trabalho toda a preparação do filme é refletida e é possível tirar conclusões acerca da qualidade do trabalho. Durante a montagem, o filme é verdadeiramente testado. A sua estrutura narrativa e continuidade são alvo de análise e o seu escrutínio é o que torna o filme possível. Por vezes aquilo que é visto na montagem não é o que foi planeado inicialmente. É um momento assustador mas igualmente entusiasmante quando um realizador vê pela primeira vez uma sequência do seu filme em continuidade. É quase uma avaliação do seu trabalho. No

entanto, esta fase implica que o realizador tenha uma mente aberta e esteja à vontade com a crítica. Só assim é possível realmente fazer um filme.

Durante a edição é importante testar ideias, pedir opiniões e fazer várias alterações e versões do filme para poder gerir todos esses elementos e criar uma versão ideal. Foi isso que tentei fazer ao máximo nesta fase. Achei importante afastar-me um pouco do filme e deixar espaço aos meus colegas de forma a explorarem as suas próprias ideias e criatividade. Essa é a metodologia que encontrei ser mais proveitosa para elaborar um bom filme e chegar a um resultado que agrade todos. Por vezes as opiniões são opostas e realizador e colegas chocam com as suas ideias e é importante nessas alturas ouvir mais opiniões, refletir sobre as opções e tomar a decisão que é mais indicada sempre tendo a visão pessoal do realizador em mente, mas tendo também em conta o feedback e opiniões dos colegas.

No fim da edição um realizador tem de se identificar com a sua obra. Tem de encontrar um ponto onde acredite que o filme está no seu auge e pode ser dado como concluído. Mas na verdade é muito raro para um realizador achar que esse ponto existe. A meu ver é muito difícil um realizador dizer que encontrou o momento em que o seu filme está perfeito e não é preciso aprimorar mais. Tal com me aconteceu, para um realizador o seu filme está sempre pronto a ser melhorado e tem sempre margem para isso. Mas o carácter e domínio de um realizador são também vistos pela capacidade de encontrar uma altura em que basta e em que o seu trabalho é dado como concluído. Pelo menos durante algum tempo. Nada o impede de mais tarde voltar a pegar no filme e voltar a trabalhá-lo, mais fresco e possivelmente mais maduro, com novas ideias e metodologias, mas até lá vai um longo caminho e para isso acontecer é preciso chegar a um consenso com o seu editor e encontrar o ponto satisfatório para ambos que permita finalizar o projeto. Foi isto que senti após tanto tempo de trabalho contínuo no filme. E sinto-me satisfeito com a sua conclusão. Pelo menos por agora.

8. Reflexões finais e Conclusão

Fazer um filme é um processo demorado e árduo. Implica muitos sacrifícios. Desde que um argumentista tem uma ideia e a desenvolve, até ao ponto em que a montagem está concluída e a edição termina, um realizador e argumentista passa por muitos momentos e emoções diferentes. O seu trabalho é o ponto principal que fundamenta o filme e o constrói numa base sólida de metodologias e organizações que fazem de um realizador um mestre da sua obra. Para um realizador que é também argumentista essas metodologias vêm desde a estrutura narrativa, sendo esse o principal foco que ele deve ter até ao fim do projeto. Um filme é composto por muitos mais elementos, tanto narrativos como estilísticos, visuais e auditivos. Com a preparação do filme o trabalho do realizador anda sempre à volta desses alicerces, tendo todas as decisões que toma ter de ter esse fundamento como base. Tudo o que decide introduzir no filme tem como objetivo fortalecer essa narrativa. De seguida, na filmagem do filme, todos os elementos têm de estar plenamente preparados e treinados por parte do realizador. Este tem de saber tudo o que compõe o seu filme para poder dirigir uma filmagem com o resultado final pretendido em mente, trabalhando sempre com o propósito de tirar o máximo aproveitamento de todos os envolvidos. Por fim um realizador tem de aplicar todos os seus conhecimentos sobre a sua própria obra na sala de montagem para que consiga criar e transpor para o ecrã, a sua visão.

Com a elaboração deste projeto comprometi-me a alcançar dois objetivos.

O primeiro passava pela elaboração de um projeto académico que inserido na perspetiva do Mestrado em Cinema e Audiovisual que estou a fazer, teria como finalidade servir para a conclusão do mesmo. Elaborar um projeto competente e que se enquadrasse naquilo que era pedido de nós, alunos, no âmbito da cadeira de Projeto Final. Desenvolver competências e técnicas essenciais para o trabalho em produções de cinema profissionais, bem como compreender as necessidades de um filme a todos os níveis da sua produção. Quais os passos a tomar e qual a melhor metodologia de trabalho para elaborar um projeto destes e no final puder dizer que através desta experiência me tornei um cineasta mais desenvolvido e capaz.

O segundo era realizar uma obra com que me identificasse e satisfizesse do ponto de vista artístico. Para mim este filme foi o culminar de todo o meu progresso académico. Durante a licenciatura tive oportunidade de realizar alguns projetos, e fora dela consegui também participar em projetos que não os meus, mas nunca encontrei os meios necessários nem as pessoas indicadas para conseguir realizar algo mais em conformidade com aquilo a que aspiro. Com este Mestrado senti que a oportunidade que procurava tinha chegado e quis agarrá-la fosse como fosse. Eu queria fazer um trabalho ambicioso, não queria conformar-me ao ortodoxo, o comum do que é feito e pedido de um trabalho académico. Queria utilizar os meios que tinha a meu dispor para tentar almejar a algo mais que um simples projeto académico. O meu objetivo era representar uma parte de mim nesta obra. Transportar algumas das minhas preocupações para o filme. Nele depus medos e inseguranças reais, tentei inserir situações e temáticas que me são próximas, personifiquei parte da minha personalidade e a de pessoas que me são chegadas nos personagens. Tentei também retratar uma parte da minha vida e da vida noturna urbana que é algo que me fascina, bem como a cidade do Porto onde toda a história se desenrola. Tentei dar elementos muito característicos da minha experiência de vida ao filme. Com isto posso ter tornado o filme algo pouco relacionável, mas sempre tive a preocupação em deixar todos estes elementos suficientemente abrangentes para que fosse possível o máximo de pessoas se identificarem com ele. Queria também tentar passar essa parte de mim para o público. Tentar fazer com que todas as temáticas e problemáticas do filme tocassem o inconsciente do

espectador. De facto, a minha intenção era não defraudar as expectativas que tinham sido depositadas em mim. Pela responsabilidade de desempenhar a função de realizador sabia que tudo o que faria seria em prol de uma equipa grande que seguia as minhas ideias e que queria tanto como eu fazer deste projeto algo mais que uma tarefa de cariz académico. O meu entusiasmo com este filme era correspondido por parte dos meus colegas, que me apoiaram em todas as circunstâncias e etapas do trabalho, por isso sabia que a responsabilidade era acrescida. Para além disso tinha o compromisso comigo mesmo de fazer algo de que me pudesse orgulhar e estimar como um esforço recompensado, fosse em termos académicos ou artísticos. O principal era fazer algo bom. Sentia que devia isso a mim, aos meus colegas e aos meus familiares e amigos que ajudaram imenso direta ou indiretamente durante todo o processo da realização do trabalho. Não quero com isto dizer que o resultado final é algo que todos entendem como objetivamente bom e bem-sucedido. De facto, a arte é subjetiva e cada um terá a sua opinião acerca dela. Este filme não foge à regra. No entanto, com a conclusão do projeto sinto que aquilo a que me propus foi conseguido. Sinto que fiz o que queria e estou orgulhoso disso. Por isso posso dizer que estou orgulhoso do trabalho que fiz em conjunto com todos os meus colegas.

O filme finalizado não significa que o trabalho termina. A partir do momento em que está pronto o seu destino é candidatar-se a festivais de cinema por todo o mundo. Este trabalho é essencial para difundir o filme e o trabalho realizado por toda a equipa. No espectro atual da exibição de curtas-metragens esta é a maneira mais viável de distribuir o filme e fazer com que seja visto por espectadores de cinema. Com o elevado número de festivais existentes, todos os géneros em que o filme se enquadra podem ser explorados.

Tenho plena consciência que não é um filme comum e ortodoxo do que é esperado de um projeto académico de curta-metragem. O seu cariz jovem e cru implicam isso. O filme tem a característica de se revelar rude ou até vulgar para um espectador mais conservador. Os seus aspetos metafóricos e surrealistas não são suficientemente destacados para agradar também a um espectador mais alternativo, liberal e focado na subjetividade artística. Vejo o meu filme como um filme muito objetivo naquilo que pretende transmitir, ainda que subjetivo na maneira como o faz. Essa dualidade de critérios pode ferir o filme, subvertendo as expectativas do espectador e oferecendo algo que possa não ser o desejado. Estas características tornam a sua inserção em festivais algo mais difícil de alcançar, daí ser preciso algum trabalho de pesquisa acerca de quais os locais ideais a candidatar o filme e concorrer em festivais mais indicados ao tipo de mentalidade que o filme pretende atrair.

Outro aspeto do filme é o público-alvo que é estabelecido. A narrativa conta uma história de jovens adultos e as temáticas presentes na mesma invocam situações pelas quais pessoas dentro dessa etapa da vida se relacionam e sentem mais presente. Tal como eu, que sinto que os temas presentes no filme são direcionados a mim, pois foi com essa preocupação que escrevi o argumento. As situações presentes no filme e os temas do mesmo são algo com que me considero próximo, e entendo como problemáticas muito características do período por que estou a passar e a idade que tenho. Contudo, não quero com isto dizer que o filme generaliza esses problemas e se direciona em demasia a esse público, alienando outro tipo de espectadores possíveis. Não é o caso, a meu ver. De facto as situações são retratadas de um modo que permite que o espectador se identifique e entenda o que estão a passar as personagens. Dessa forma é possível que os temas do filme passem para o espectador de uma maneira mais subjetiva e inconsciente, ao focar-se primeiramente no conflito dos personagens. O filme foi pensado nisso mesmo. Colocar a temática e simbologia do filme em segundo plano, focando acima de tudo o

conflito das personagens, permitindo no entanto que com a percepção dos conflitos internos destes, para além da questão da mala, seja possível identificar tudo o que se encontra por trás das suas ações e o significado mais profundo do filme.

Estas variantes tornam o filme possivelmente difícil de ser generalizadamente apreciado para lá do ponto de vista técnico. No entanto, não era minha intenção jogar pelo seguro, não arriscar fazer algo diferente, ou tentar expressar-me de uma forma mais ortodoxa. A forte presença de diálogos, os planos instáveis, o acompanhamento de perto da ação, todos estes elementos são algo que é raro encontrar em filmes académicos, pela dificuldade que existe em conseguir executá-los da melhor forma. Claro que o pretendido originalmente não foi totalmente capturado da maneira perfeita como tinha imaginado, mas todos os filmes vivem das suas imperfeições e conseguir adaptá-las como pontos positivos é uma das grandes virtudes do cinema. Como toda a arte a sua apreciação é subjetiva e com isso é necessário entender que o sucesso do filme pode não ser o pretendido, no entanto acredito no trabalho realizado por mim e pelos meus colegas e acredito que será encontrado o espaço indicado para o filme ser exibido e visto pelo máximo de espectadores possíveis, pois é para isso que me propus a fazê-lo.

Com isto concluo dizendo que toda esta experiência contribuiu imenso para o rumo que quero tomar na minha vida. Tal como o personagem de Rodrigo, eu estava numa encruzilhada de caminhos a tomar. Com a realidade do país onde vivo a chocar com a minha vontade de fazer filmes, por vezes senti que podia não estar a seguir o percurso certo para essa realidade. Por vezes questioneei se valeria a pena todo o esforço que fiz e que fizeram para que aqui pudesse estar. Durante algum tempo duvidei de mim e do meu futuro. Mas ao fazer este projeto apercebi-me que estou definitivamente no caminho certo. Com este trabalho voltei a acreditar em mim e no futuro que me espera. Voltei a acreditar no cinema. Voltei a acreditar que tenho as capacidades necessárias para continuar e almejar fazer mais cinema no futuro, escrever mais argumentos e realizar mais filmes. E tenho os meus colegas, família e amigos a quem agradecer pela ajuda e camaradagem durante todo o projeto, para que esse novo despertar de motivação tenha acontecido. A todos eles um enorme obrigado.

9. Referências e Bibliografia

- MCKEE, Robert (1998). *Story: Substance, Structure, Style, and the Principles of Screenwriting*. Londres, Reino Unido. Methuen.
- LUMET, Sidney (1995). *Making Movies*. Nova Iorque, E.U.A. Vintage Books.
- TRAVIS, Mark (1997). *Directing Feature Films: The Creative Collaboration Between Directors, Writers, and Actors*. Los Angeles, E.U.A. Michael Wiese Productions.
- WESTON, Judith. *Directing Actors: Creating Memorable Performances for Film and Television*. Los Angeles, E.U.A. Michael Wiese Productions.
- KATZ, Steven D. (1991). *Film Directing Shot by Shot : Visualizing from Concept to Screen*. Seattle, E.U.A. Michael Wiese Productions.
- COOK, David A. (1981). *A History of Narrative Film*. Nova Iorque, E.U.A. W.W. Norton & Company, Inc.
- RABIGER, Michael (1989). *Directing: Film Techniques and Aesthetics*. Oxford, Reino Unido, Taylor & Francis Ltd.
- PROFERES, Nicholas T. (2008). *Film Directing Fundamentals: See Your Film Before Shooting*. Oxford, Inglaterra. Taylor & Francis Ltd.
- MURCH, Walter (2005). *In the blink of an eye: a perspective on film editing*. Londres, Reino Unido. Silman-James Press.
- MARTIN, Marcel (1955) *Le langage cinématographique*. Paris, França. Le Cerf.
- MAMET, David (1991). *On Directing Film*. Londres, Reino Unido. Penguin Group.
- DMYTRYK, Edward (1983). *On Screen Directing*. Massachusetts, EUA. Focal Press.

9.1 Filmografia

- VICTORIA (2015). Sebastian Schipper.
- ONCE UPON A TIME IN AMERICA (1984). Sergio Leone.
- EYES WIDE SHUT (1999). Stanley Kubrick.
- TRAINSPOTTING (1996). Danny Boyle.
- DINER (1982). Barry Levinson.
- THE MALTESE FALCON (1941). John Huston.
- THE 39 STEPS (1935). Alfred Hitchcock.
- STAR WARS (1977). George Lucas.
- CASABLANCA (1942). Michael Kurtis.
- THE LORD OF THE RINGS (2001). Peter Jackson.
- CITIZEN KANE (1941). Orson Welles.

PULP FICTION (1994). Quentin Tarantino.

12 ANGRY MEN (1957). Sidney Lumet.

NIGHTCRAWLER (2014). Dan Gilroy.

THE DEER HUNTER (1978). Michael Cimino.

9.2 Imagens

<https://nerdist.com/wp-content/uploads/2015/06/maltese-falcon-still-060615.jpg>

<http://static1.squarespace.com/static/538d3c2de4b062357b30c818/538ea4c0e4b0da52007df5f2/564f58bfe4b0d134bcfb18d7/1450920109816/?format=1000w>

<https://dykewriter.files.wordpress.com/2015/04/citizen00.jpg>

<https://i2.wp.com/www.escreveretriste.com/wp-content/uploads/2013/04/rosebud.png>

<https://keyassets-p2.timeincuk.net/wp/prod/wp-content/uploads/sites/42/2011/11/Diner.jpg>

https://www.berlinale.de/media/filmstills/2015_1/wettbewerb_11/201505757_6_IMG_FIX_700x700.jpg

<https://i0.wp.com/film-grab.com/wp-content/uploads/2016/01/0892.jpg?fit=1280%2C536&ssl=1>

https://m.media-amazon.com/images/M/MV5BZmU3YzBhNWEtZDEyMi00N2RILThiZWUtNjBmZDVjZjRjYzYzM5XkEyXkFqcGdeQXVyMzEzNzgzNA@@@._V1_.jpg

<https://i.pinimg.com/originals/5a/5d/88/5a5d8888efb72944902e59c1960f3f41.jpg>

https://3.bp.blogspot.com/-pvwM6gC8_Xc/VtBrLid_OgI/AAAAAAAAAHy0/1Mtq8Dr7CGY/s1600/7FV7HEZ.jpg

https://m.media-amazon.com/images/M/MV5BMzk3MTBiNjAtNTNiNC00ZDg0LWE4ZTUtMTU2MjBmMjhkY2UxXkEyXkFqcGdeQXVyMDI2NDg0NQ@@@._V1_.jpg

<http://www.planocritico.com/wp-content/uploads/2014/07/sergio-leone.jpg>

<http://www.arte-factos.net/wp-content/uploads/2016/11/SidneyLumet.jpg>