

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



**Relatório de Projeto Final
MARGEM – Direção de Fotografia**

**Cinema e Audiovisual
2017**

Rafael Costa

Professor/Orientador: Carlos Ruiz

Abril de 2018

Agradecimentos

Agradecimentos ao Professor Carlos Ruiz pela orientação e transmissão de conhecimento.

Agradecimentos a todos os professores que me acompanharam ao longo do Mestrado.

Agradecimentos à minha família pela presença e confiança.

Índice

1	Introdução.....	8
1.1	Objetivos e motivação	8
1.2	Estrutura do Relatório.....	9
2	Projeto: “Margem”	10
2.1	Sinopse	10
2.2	Informação Técnica	10
2.3	Equipa Técnica/Artística	11
3	“Margem” - Direção de Fotografia.....	12
3.1	Introdução.....	12
3.2	Objetivos.....	13
3.3	Pré-Produção	14
3.3.1	Introdução.....	14
3.3.2	Pesquisa	15
3.3.2.1	Pesquisa técnica	15
	• Objetivas	16
	• Armazenamento	16
	• Maquinaria	17
3.3.3	Visitas aos locais e repérage.....	17
3.3.3.1	Cronograma de ensaios.....	20
3.3.4	Pesquisa artística	20
3.3.4.1	Referências Bibliográficas	20
3.3.4.2	Filmografia	21
3.3.4.3	Neorrealismo e Cinematografia.....	23
3.3.5	Tratamento Estético Cinematográfico	25
3.3.5.1	Enquadramento e Ângulo	25
3.3.5.2	Referências de enquadramento e composição	26
3.3.5.3	Influência da regra dos terços	35
3.3.5.4	Regra dos terços em “Margem”.....	37
3.3.5.5	Carácter cíclico da narrativa	45
3.3.5.6	Tom do Filme	45
3.3.5.7	Criação de uma linguagem cinematográfica.....	46
3.3.5.8	Criação da <i>shotlist</i>	46

3.3.5.9 Iluminação	47
3.3.6 Ensaios Técnicos	50
3.3.7 Conclusão	56
3.4 Produção	57
3.4.1 Introdução	57
3.4.2 Estrutura Narrativa	57
3.4.3 Metodologia de Trabalho	58
3.4.4 Rodagem	59
3.4.5 Desconstrução do filme	60
3.4.6 Conclusão	86
3.5 Pós-Produção	87
3.5.1 Introdução	87
3.5.2 Primórdios na cor no cinema	87
3.5.3 Cor em “Margem”	88
3.5.4 Antes e após	88
3.5.5 Conclusão	94
4 “Margem”: Banda Sonora	95
4.1 Introdução	95
4.2 Estilo musical	95
4.3 Composição	96
4.4 Conclusão	96
5 Conclusão	97
5.1 Perspetivas futuras	100
6 Bibliografia e outras referências	101
6.1 Referências bibliográficas	101
6.2 Fontes da Internet	102
7 Apêndices e Anexos	103

Glossário

Closeup: tipo de plano fechado, caracterizado pelo enquadramento aproximado, mostrando apenas uma parte do objeto ou assunto filmado. Mais conhecido em Portugal como plano pormenor.

Over-the-shoulder: termo em inglês que se refere ao plano filmado, com perspectiva da câmara sobre o ombro de uma pessoa, utilizado globalmente como contraplano.

Raw: denominação genérica de formatos de arquivos de imagens digitais que contém a totalidade dos dados da imagem tal como captada pelo sensor da câmara, sem qualquer tipo de compressão.

Reperage: Termo francês, é a etapa de pré-produção que consiste em encontrar os locais adequados para as filmagens, no exterior e interior. Com base nas várias idas e nas fotografias tiradas nos locais, a equipa estuda os mesmos e decide onde se irá filmar.

DaVinci Resolve: programa de pós-produção e tratamento de imagem.

Blackmagic Ursa Mini 4.6K Digital Cinema: câmara utilizada em “Margem”.

4k: resolução de imagem de alta definição, correspondente a 3840x2160.

Shotlist: documento que lista e descreve os planos a serem filmados, explorando o tipo de enquadramento, movimento de câmara, ângulo, local, entre outros.

Keylight: em iluminação, a *keylight* constitui a principal fonte de luz na cena.

Decors: termo francês, refere-se ao cenário do local de filmagem e o ambiente em que a ação decorre.

Resumo

Este relatório apresenta o meu trabalho como um dos diretores de fotografia da curta-metragem “Margem”, realizada como o projeto final do Mestrado em Som e Imagem da Universidade Católica do Porto.

Todo o trabalho de produção foi feito no decorrer do ano letivo, sendo que no primeiro semestre foi feita a pré-produção e rodagem propriamente dita e no segundo, toda a pós-produção e tratamento de imagem.

A Cinematografia foi trabalhada desde o primeiro semestre, começando por uma fase de pesquisa e referências, passando pela criação do tratamento estético do filme e posteriormente pela criação da *shotlist* e ainda realização de testes e ensaios, sendo que o segundo semestre começou no fim da rodagem da curta-metragem, ficando o trabalho restante para a montagem, pós-produção e tratamento de imagem do filme.

Um dos principais objetivos da Cinematografia foi o de alcançar um tratamento estético com um carácter neorrealista, a par da narrativa, mas também de outros componentes, que serão explicados no decorrer do relatório.

Palavras Chave: Narrativa, Cinematografia, Câmara, Luz, Cor, Composição, Iluminação, Plano, Enquadramento, Imagem, Tratamento de Imagem, Pós-Produção

Abstract

This report presents my work as one of the directors of photography of the short film "Margem" (Margin), held as the final project of the Masters in Sound and Image of the Catholic University of Porto.

All production work was done during the school year, and in the first half the Pre-Production and shooting was done, and in the second, all post-production and image processing.

Cinematography was worked from the first semester, starting with a research phase and references, through the creation of the aesthetic treatment of the film and later by the creation of the shotlist and also the realization of tests. The second semester began at the end of the shooting, leaving the remaining work for the edit, post-production and image treatment of the movie.

One of the main objectives of Cinematography was to achieve an aesthetic treatment with a neorealist character, along with the narrative, but also of other components, which will be explained in the course of the report.

Keywords: Narrative, Cinematography, Camera, Light, Color, Composition, Illumination, Shot, Framing, Image, Image Treatment, Post Production

1 Introdução

Este relatório apresenta o meu trabalho e a defesa do mesmo, como diretor de fotografia da curta-metragem “Margem” (cargo que partilhei com o meu colega Pedro Silva), realizada no âmbito da cadeira de Projeto Final do Mestrado em Som e Imagem, na especialização de Cinema e Audiovisual da Universidade Católica do Porto – Foz.

O projeto final começou por uma fase de seleção de histórias e ideias filtradas ao máximo, ainda no início do primeiro semestre. Depois de decidida a história, neste caso a do Joel, o próximo passo seria constituir a equipa técnica e começar a trabalhar no argumento e em toda a pré-produção do filme.

Constituída a equipa do filme e decidida que a direção de fotografia ficaria a meu cargo juntamente com o Pedro Silva, começamos a nossa pré-produção propriamente dita. O plano de rodagem foi feito pela equipa de produção, sendo que no primeiro semestre do filme iria ser feita toda a pré-produção e produção do projeto, enquanto que no segundo semestre iria ser feita a pós-produção, tratamento de imagem e distribuição.

1.1 Objetivos e motivação

O nosso objetivo foi o de conseguir, de acordo com o que o realizador, Joel Brandão e a restante equipa tinha em mente, passar a ação do filme do papel para o ecrã sempre com a linguagem e composição pretendida, que começou na pré-produção.

A motivação surgiu naturalmente, já que é a área que me desperta maior interesse neste ramo, pois já havia trabalhado como diretor de fotografia, assistente de imagem e operador de câmara em diversos projetos, desde curtas-metragens a documentários, e seria sempre a primeira função escolhida à parte da realização.

Também fiquei encarregue da composição da banda sonora, constituída por duas músicas, ambas diegéticas, de género de música eletrónica.

1.2 Estrutura do Relatório

Este relatório, dividido em três partes, apresenta o meu trabalho como diretor de fotografia nas três fases principais da produção: pré-produção, produção, pós-produção. Cada etapa será explicada detalhadamente com o trabalho que foram desenvolvidos ao longo dos dois semestres.

A pré-produção engloba toda a pesquisa feita por nós enquanto diretores de fotografia, da pesquisa técnica à pesquisa artística, de tudo o que precisamos de saber tecnicamente em termos do material até às referências visuais ou literárias que serviram, numa forma ou de outra, referência para a curta-metragem. A pré-produção inclui ainda todo o tratamento estético e a linguagem cinematográfica que criámos, assim como os ensaios técnicos e os testes. Constitui parte essencial do trabalho total desenvolvido na produção e realização de uma curta-metragem.

A produção engloba a rodagem propriamente dita. Neste caso, dez dias em Santo Tirso, de forma a termos tempo para tudo, refilmar se necessário, contando ainda com dias de contingência, um bom trabalho de produção neste ponto.

Inclui a importância do carácter cíclico e neorrealista presente na curta-metragem para a rodagem em si, já que o tempo do filme é o de um dia completo (ciclo), na vida da protagonista. A metodologia e forma como a equipa de direção de fotografia está também explicada neste ponto, quer coletivamente, entre a equipa completa do filme, assim como entre a própria equipa de fotografia, neste caso eu e o Pedro, e a nossa forma de trabalhar em conjunto.

A pós-produção engloba toda a pesquisa feita em termos de tratamento de imagem, além da parte técnica e do trabalho em DaVinci. Desde a correção de cor ao processo de entender o potencial e a ferramenta que é a pós-produção de imagem atualmente, principalmente no mundo digital, sendo capaz de recriar completamente um filme a nível visual, se assim se pretender.

2 Projeto: “Margem”

É uma história familiar, um drama carregado de emoções que mostra a solidão de Anabela e a sua tentativa para reconciliar a relação entre os filhos, Rúben, que acaba de sair da prisão e Jorge, que vive com a avó. Histórias que realmente fazem parte da vida de muitas famílias da sociedade atual exploradas através da perspectiva de um dia na vida da protagonista, dia esse em que recebe e acolhe Rúben depois de sair da prisão e vai, mais uma vez, a casa da sogra, tentar trazer Jorge de volta para casa.

“Margem” ilustra aquilo que é a sociedade atual, as famílias que a constituem e os sentimentos que a consomem. O egoísmo o dos filhos e a constante tentativa de fuga a qualquer responsabilidade que lhes seja exigida, é um dos pontos marcantes desta curta-metragem.

2.1 Sinopse

Anabela, uma mulher viúva e solitária, sonha em ter a sua família unida de novo. Com o regresso da prisão de Rúben, o seu filho mais velho, as suas esperanças aumentam.

2.2 Informação Técnica

Portugal, 2017 | Ficção – Drama | Digital | 23min. | Português | Cor | 16:9 | HD

2.3 Equipa Técnica/Artística

Rafael Costa: Direção de Fotografia e Banda Sonora

Com: Lucinda Loureiro, Pedro Barroso, David Mourato, Márcia Breia

Realização, Argumento e Produção: Joel Brandão

Produção: Joel Brandão

Direção de Produção: Marco Pereira e Natacha Oliveira

Direção de Fotografia: Pedro Silva e Rafael Costa

Montagem e Anotação: Natacha Oliveira

Direção de Arte: Ana Rafaela Guimarães

Captação de Som: Henrique Silva

Desenho e Mistura de Som: Pedro Adamastor

Correção de Cor: Pedro Silva e Rafael Costa

Composição Musical: Rafael Costa

Assistente de Realização: Pedro Branco

1o Assistente de Produção: Mariana Madureira e Anabela Azevedo

2o Assistente de Produção: Kyle Sousa e Gabriela Santomé

Assistente de Direção de Fotografia: Duarte Castelo Branco

Assistente de Direção de Arte: Alexandra Santos

Atores e Personagens

Lucinda Loureiro – Anabela Pedro Barroso – Rúben

David Mourato – Jorge

Márcia Breia – Avó Maria José Fábio Costa – Amigo

Soraia Sousa – Rapariga da discoteca

Carolina Pavão – Amiga

3 “Margem” - Direção de Fotografia

3.1 Introdução

O principal objetivo da curta-metragem é retratar os limites da força maternal em mais uma tentativa frustrada de uma mãe, esperançosa, que ainda tinha fé na união da sua família. Uma mulher que sempre fez tudo pelos seus filhos sem sentir que o seu amor era retribuído e apreciado. Anabela espera ansiosamente que, com a saída de Rúben da prisão, tudo fique bem. O mesmo, depois de cumprir a sua pena, volta para casa redimido e com vontade de refazer a sua vida. Contudo, vê-se incapaz de recuperar a relação com o seu irmão mais novo Jorge, um adolescente rebelde que preferiu sair da casa da mãe e ir viver com a avó.

A temática central do filme é a vivência da personagem, Anabela, e foi isso que nós, enquanto responsáveis pela Cinematografia, juntamente com todos os elementos constituintes da mesma em comunhão com a Direção de Arte, visámos traduzir e comunicar, as emoções da personagem, o seu ponto de vista face à realidade dura e amargurada que a assombrava.

A pré-produção inicialmente passou por uma seleção de projetos, uma reflexão de temáticas e histórias que é finalizada quando é escolhido o projeto Margem, assim como toda a equipa e a divisão por cargos, no meu caso, a Direção de Fotografia.

Começamos, em grupo, o desenvolvimento da narrativa e das personagens, no qual todos contribuímos. Com a história cada vez mais coesa é iniciada a pesquisa, artística e técnica, para dar corpo ao projeto.

De forma a melhor ilustrar o meu trabalho desenvolvido neste projeto, está dividido em três fases principais: a pré-produção, a produção e a pós-produção.

3.2 Objetivos

Com o início do desenvolvimento do projeto iniciam-se assim as ideias para a criação da linguagem cinematográfica do filme.

O objetivo principal foi a criação de uma estética neorrealista que evocasse o estado emocional da protagonista, Anabela, com especial atenção ao fator cíclico (o filme começa numa madrugada e termina na seguinte) que demonstra a rotina da personagem central.

Retratar a história com este tom neorrealista implicava uma fotografia muito própria em certos aspetos, como a iluminação e a composição. Desta forma, para criar uma plasticidade de imagem com este carácter, foi necessário o trabalho conjunto com outro departamento, para que tudo fluísse de acordo com a direção de arte em criar uma imagem realista da vivência da personagem principal.

Visto que a narrativa tem uma elevada carga dramática, numa história bem real que acontece em muitas famílias da sociedade levou à direção de fotografia a estudar uma série de elementos, para realçar este tom realista da história. No dia em que o filho mais velho da protagonista sai da prisão, discutem, e nesse mesmo dia, é ignorada pelo filho mais novo quando lhe pede para voltar a casa. Neste contexto, triste e sem fé, de uma personagem apática, a linguagem criada por nós tem que ilustrar aquilo que a protagonista não ilustra por si própria, tem que fazer uma reprodução objetiva da realidade de Anabela.

A busca por esta linguagem cinematográfica levou-nos a explorar a questão da composição e iluminação para que também estas tivessem este carácter, e para que tivessem a capacidade de contar a história visualmente. Decidimos o estilo principal da linguagem com o confronto entre o plano próximo e o plano geral. O nosso objetivo ao cortarmos entre *closeups*, planos muito fechados seguidos de planos gerais, muito abertos, cria um grande contraste entre aquilo que a protagonista Anabela sente, e o vazio que a rodeia, e desta forma conseguimos inferiorizá-la ainda mais, num arco dramático da personagem que por si só já começa mal, e apenas vai ficando pior.

“Margem” é um filme que vive bastante do silêncio e a parte visual da obra é responsável, a par deste, de criar o carácter cíclico e neorrealista, o que nos levou a optar maioritariamente por planos fixos, para que tivéssemos uma composição por quadros, equilibrada, e que juntamente com a Direção de Arte, fluísse com este silêncio e ritmo lento.

A partir de uma série de pesquisas, leituras, visionamentos, testes, ensaios, dá-se início à criação e desenvolvimento do tratamento estético da cinematografia para criar a plasticidade neorrealista que caracteriza “Margem”.

3.3 Pré-Produção

3.3.1 Introdução

A Pré-Produção engloba todo o processo de planificação e preparação da rodagem do ponto de vista da Direção de Fotografia. Este ponto encontra-se dividido em três pontos principais: a pesquisa, o tratamento estético e a *reperage*¹/visitas.

Primeiramente será demonstrada a pesquisa, em termos técnicos e em termos artísticos, que foi desenvolvida afim de reunir todos os elementos necessários para a cinematografia. Em segundo lugar será explicado como foi desenvolvido o tratamento estético, juntamente com o meu colega Pedro Silva, englobando aqui todos os elementos pertencentes ao mesmo, de modo a criar a linguagem cinematográfica pretendida. Por fim e em terceiro lugar, irei explicar todo o processo de *reperage* e de ensaios técnicos que foram feitos para preparar a rodagem da curta-metragem.

¹ Procura dos locais adequados para as filmagens, no exterior e interior.

3.3.2 Pesquisa

A pesquisa está dividida em dois tipos: a pesquisa técnica e a pesquisa artística. A pesquisa técnica reúne questões de equipamento, processos e desafios técnicos e a pesquisa artística está diretamente associada com o desenvolvimento de um tratamento estético, para poder ser aplicada no filme. Contém ainda a *reperage* realizada pela equipa na procura dos melhores locais para a história.

3.3.2.1 Pesquisa técnica

A pesquisa técnica foi muito importante para a criação duma linguagem cinematográfica e para a forma como abordámos a direção de fotografia, porque através das potencialidades técnicas, neste caso do equipamento de filmagem, explorando a questão do 4k e também das melhores objetivas para determinados planos.

A pesquisa técnica engloba diferentes aspetos, desde os tipos de equipamentos, à captação de imagem, a preparação da pós-produção, o facto de utilizar novos equipamentos que nunca tinham sido utilizados. Por este motivo será dividido em vários pontos.

- Câmara

Decidida a câmara a usar, a Blackmagic Ursa Mini 4.6K Digital Cinema, começamos a pesquisar e a ler sobre formatos, e qual seria o ideal para nós. Enquanto alunos, tivemos a oportunidade de fazer parte do primeiro filme feito em 4K, o que por um lado foi muito interessante, por ser um “sistema” avançado em termos de qualidade e definição face ao acostumado, mas por outro lado levantou uma série de desafios, nomeadamente com a pós-produção, que ficou ao cuidado da Natacha, com quem trabalhamos neste sentido desde o início. Pensámos em filmar em *raw* mas não era viável, e no que toca à resolução optámos por filmar a 4K (3840x2160), aproveitando também o facto da maior resolução para ter outro tipo de ajustamentos de imagem em Pós-Produção, com a ideia definida de fazer um *downscale*² para a resolução padrão de 1080p (1920x1080) na exportação da curta-metragem.

² Redimensionamento da resolução do ficheiro, de 3840x2160 para 1920x1080.

- **Objetivas**

O cariz neorrealista da curta-metragem levou-nos a uma série de testes específicos nesta questão, como o grande plano do rosto, que seria bastante utilizado no filme, em que testámos com ambas as lentes para analisar os tons de pele, com distâncias focais entre os 35mm e os 50mm, como se comportava a objetiva toda aberta ou toda fechada, ainda no rosto humano, com pessoas de cor de pele ligeiramente diferente, com várias aberturas de diafragma e o posterior uso de filtros de densidade neutra, para testar a profundidade de campo. Um dos testes técnicos mais importantes que decorreram na Pré-Produção foi precisamente esta escolha de objetivas. Depois de vários testes entre os dois kits disponíveis - objetivas *Xeen* e as *Sony PL* – a Sony levou a melhor, depois de filmagens de teste de rostos e paisagens para ver as diferenças e ver qual preferíamos usar, qual seria mais cinematográfica.

Relativamente à questão *lowlight*, isto é, a capacidade das objetivas em condições de pouca luz e a forma como se comportavam, testámos ambas nesta situação, de modo a avaliar o desempenho em vários sítios, com as mesmas aberturas e definições na câmara. Além destes, filmámos com a 35mm e a 50mm especificamente um rosto humano (para os vários grandes planos do filme), com variações de abertura, a f2 e a f5.6, para ver o *bokeh* e a profundidade de campo, além do teste dos tons de pele (*skintones*), também ele em grande plano, feito com a 50mm.

No que toca à aberração cromática das luzes na rua, visto que o filme iria ter bastante, principalmente nas cenas de Anabela a andar na rua, de madrugada, além da viagem de autocarro. Também filmámos lâmpadas e candeeiros na rua para confirmar se havia aberração cromática. Depois de ver os testes, foi unânime entre mim e o Pedro, as Sony PL levaram a melhor e foram as objetivas utilizadas no filme, a par da Zeiss 20mm.

- **Armazenamento**

Para transmissão de dados, utilizámos os cartões *c-fast*³ da faculdade, que foram mais que suficientes para todos os testes, ensaios e produção do filme propriamente dita. A sua velocidade de leitura e escrita eram compatíveis com o peso e resolução dos ficheiros gravados pela Blackmagic. Todo o material associado ao armazenamento foi testado na universidade, assim como a habituação à câmara, formatos e especificações da

³ Conversor de cartões CompactFast para USB.

mesma. Foram vistas as melhores formas de organizar a informação e foram comprados discos externos para *backups*, a par do departamento de Produção e Montagem.

- Maquinaria

“Margem” é um filme de maioritariamente planos fixos, em que usámos o tripé da faculdade e no que toca aos poucos planos com movimento que tem, alugámos um estabilizador da Planar (ronin⁴) e um easyrig⁵, para dar suporte ao estabilizador. Todo este material de maquinaria que viríamos a utilizar no filme foi testado ainda na universidade.

3.3.3 Visitas aos locais e reperáge

Na Pré-Produção foram feitos uma série de visitas a vários locais, de modo a encontrar os melhores para o filme. A par destas visitas, foram feitos mais testes a nível da fotografia, começando por fotografar nos locais com a câmara do projeto, ainda que não estivessem fechados.

Certas casas, por serem antigas e pequenas, limitou a direção de fotografia relativamente à movimentação e a certos planos e ideias que tínhamos, durante esta fase de pré-produção e da criação da *shotlist*, onde ficou decidido, entre outras questões, que o filme seria composto por planos mais fechados, dando ênfase aos sentimentos que envolvem o mesmo e por planos abertos, gerais e muito gerais.

Relativamente a exteriores, não houve grandes limitações, devido à aposta da direção de fotografia na iluminação natural. Percebemos que havia a necessidade da requisição de uma objetiva grandangular 20mm (fig. 1 e 2) que também seria precisa para interiores, objetiva esta que viria a ser usada em todos os planos gerais do filme.

Escolhidos os locais do filme, a equipa visitou-os várias vezes, sem e com material de imagem de modo a entender as melhores formas de os explorar. Com a estética do filme definida, a equipa visitou as casas de modo a prepará-las, pela direção de arte, enquanto que a equipa de fotografia explorava e testava as melhores formas de filmar, de acordo com o estabelecido. Houve uma série de testes realizados, de modo a estar a contar com todos os percalços que poderiam surgir.

⁴ Estabilizador para a câmara, marca de referência.

⁵ Marca de referência em material de filmagem.

O subcapítulo dos ensaios técnicos explicará em detalhe a exploração do local do ponto de vista da cinematografia, os seguintes fotogramas de repêrage destacam a pequenez da personagem na composição – em busca de parte dos planos abertos que viriam a constituir um aspeto importante da linguagem cinematográfica do filme. Também o plano com o enquadramento mais aberto do quarto de Anabela (fig. 5), todos os planos do filme neste local são mais fechados, assim como a prisão (fig. 6).



Figura 1 – Plano geral do bairro



Figura 2 – Plano geral do bairro



Figura 3 – Plano geral do bairro



Figura 4 – Plano geral do bairro

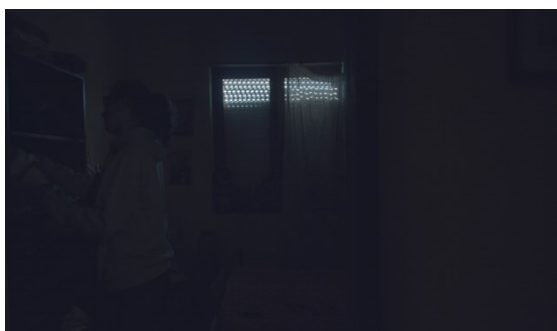


Figura 5 – Plano médio (Anabela)

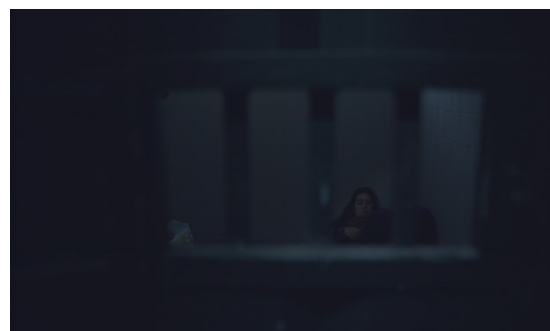


Figura 6 – Plano geral cela (Rúben)

Dos vários locais que a equipa visitou, os seguintes fotogramas são de locais que não entraram no filme, por motivos de produção e fotografia, com a própria equipa a fazer de personagens. O primeiro bairro que visitamos (fig. 7) não tinha o espaço pretendido, era pequeno demais para o que tínhamos em mente. A paragem de autocarro (fig. 8) era demasiado rural, e acabava por contrastar ainda mais com a casa (fig. 9 e 10) que por sua

vez era moderna demais para a vida da protagonista em questão.



Figura 7 – Plano geral do bairro



Figura 8 – Plano geral paragem autocarro

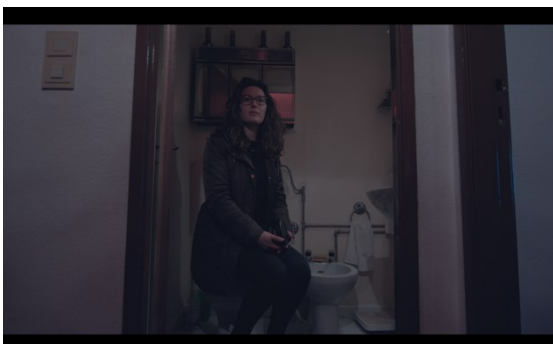


Figura 9 – Plano médio (Anabela)



Figura 10 – Plano aproximado ao peito (Anabela)

Esta casa, na figura 11 e 12, que serviria de espaço para a cozinha da casa da avó Maria João, não nos permitiu o tipo de enquadramento e composição desejadas, além da janela a meio do enquadramento. A casa da avó na fig. 13 e 14, que seria o quarto de Jorge, também foi excluída devido ao reduzido tamanho, sem espaço suficiente para a colocação da câmara.



Figura 11 – Plano geral da cozinha da avó (Jorge)

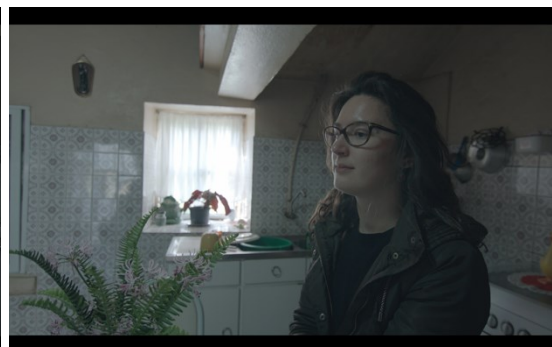


Figura 12 – Plano médio da avó



Figura 13 – Plano médio conjunto (Anabela/Jorge)

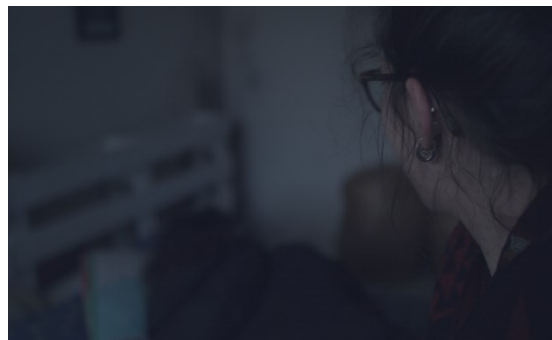


Figura 14 – Over-the-shoulder (Anabela)

3.3.3.1 Cronograma de ensaios

Desde fim de Outubro que a equipa de fotografia começou a trabalhar na prática, ainda na última semana de Outubro a fazer os primeiros testes de câmara, no estúdio da universidade e no exterior.

O tratamento estético começa a ser desenvolvido, com várias reuniões entre a equipa de imagem e realização. A partir de Dezembro começa a repera e a ida aos locais. A meio do mês foram realizados todos os testes e ensaios de iluminação e próximo do fim do mês são feitas várias reuniões entre a equipa de imagem e realização.

Janeiro inicia com os ensaios técnicos aos locais de rodagem propriamente ditos, simulando ao máximo do que seria a rodagem, para preparar tudo da melhor forma, sendo que Fevereiro era mês de rodagem, e os seguintes de montagem e pós-produção. O cronograma de ensaios em tabela estará em Apêndice.

3.3.4 Pesquisa artística

A equipa de fotografia apoiou-se em diversos filmes, artigos e livros de modo a conseguir criar, da melhor forma, a cinematografia e a estética do filme.

3.3.4.1 Referências Bibliográficas

Relativamente a livros, houve uma série de obras que a equipa de fotografia explorou em conjunto, ambos livros de fácil acesso, como “Cinematic Storytelling: The 100 Most Powerful Film Conventions Every Filmmaker Must Know”, de Jennifer Van Sijll, “Paiting With Light”, de John Alton, e “The Five C’s of Cinematography: Motion Picture Filming Techniques”, de Joseph Mascelli.

O livro “Film Directing Shot by Shot: Visualizing from Concept to Screen”, de

Steven D. Katz, o primeiro livro que li na licenciatura em Cinema e Audiovisual, foi o mais importante das referências bibliográficas, pois foi o que nos “acompanhou”, por assim dizer, durante a criação da linguagem cinematográfica de “Margem”, e também no desenvolvimento da *shotlist*. Enquanto diretores de fotografia, a linguagem criada e desenvolvida para a curta metragem no aspeto da composição e enquadramento (explicada no próximo capítulo e no tratamento estético), tem impacto no ponto de vista do espectador e na sua proximidade com as personagens, havendo um confronto entre planos fechados e abertos que resulta num contraste de enquadramentos na escala de planos. Como nos diz o próprio autor do livro:

“For the narrative filmmaker, the most interesting aspect of open and closed framings is the way in which they are used to offer the viewer varying degrees of involvement and intimacy with the subjects on the screen”

D. Katz, 1991, p. 259

O confronto entre plano fechado e aberto constitui um ponto chave na cinematografia de “Margem”, e esta ideia de colocação de câmara é abordada na transcrição do parágrafo do capítulo do livro. Assim, o nosso objetivo com os planos abertos é destacar a pequenez da personagem na composição - e também na vida: a sua solidão - intercalados com planos mais fechados (médios, inteiros, grandes planos e *closeups*) numa forma brusca na escala de planos, não havendo receio de trazer o espectador de longe dos personagens rapidamente para perto deles, e vice-versa.

3.3.4.2 Filmografia

A filmografia constitui a minha lista de referências fundamentais, assim como a da equipa de fotografia desta curta-metragem. Uma série de filmes foram importantes para a minha criação e interpretação visual daquilo que iríamos ver no ecrã, falando mesmo destas referências na altura da criação do argumento. Filmes com histórias familiares, sobre mães e filhos, entre irmãos e no geral, família, foram analisadas ainda na fase de Pré-Produção.

Quando a história começou a ganhar forma e depois de definidas as personagens, houve uma série de filmes que foram visionados para a criação da cinematografia de

“Margem”, dos quais “Midnight Express”, de 1979, que retrata uma fuga de um presidiário na Turquia, serviu como referência principalmente pela iluminação na cela, usada em “Margem” momentos antes da cena em que Rúben sai da prisão. O filme “Cinema Paradiso” foi também importante, principalmente do ponto de vista de composição, e um dos mais importantes, “Ladri di Bicicletti”, clássico neorrealista, explicado no próximo capítulo.

Os planos feitos no bairro, principalmente os gerais e os planos da protagonista a andar tiveram como inspiração cenas do filme “La Haine”, de 1995, além da composição, visível no plano do quarto enquanto Jorge dorme. A pequenez da protagonista no meio da grandeza, por assim dizer, do bairro social da curta-metragem, foram inspirados na obra francesa.

O filme “Green Mile”, também ele com cenas prisionais, foi referência importante em termos de iluminação na primeira vez que Rúben aparece em “Margem”. Em “Green Mile”, a iluminação difusa e natural, com a *keylight* a vir de cima, serviu como referência para a equipa de fotografia.

Também a cinematografia em bairro, a composição e enquadramento dos planos em movimento com a protagonista a andar no bairro sofreram inspiração direta dos planos do bairro da série de tv “The Wire”, com Omar a andar pelo bairro, com uma arma, mas relativamente à composição é idêntico, o personagem, centrado no plano, rodeado por prédios.



Figura 15 - Plano geral de "Me & You"



Figura 16 – Plano ap. ao peito de "Cinema Paradiso"



Figura 17 – Plano inteiro de "Green Mile"

3.3.4.3 Neorealismo e Cinematografia

Depois da Segunda Guerra Mundial, e deparados com uma Itália arrasada, os cineastas italianos focaram-se na sociedade, na realidade difícil que os cercava, procurando assim uma representação objetiva da realidade social, do ambiente injusto vivido na época. Desta forma, os realizadores filmavam nas ruas, com iluminação natural, recorriam a atores não profissionais, de modo a utilizar elementos da realidade numa peça de ficção, partilhando até, em alguns aspetos, as características do filme documentário.

“Neorealist films tell stories that take place in the presente day, not in the distant past. They also focus on the lives of the lower rather than the upper classes: on workers, not professionals; on the poor, not the rich; on the ordinary man, not the superhero. The problems and conflits of neorealist protagonists derive less from inner psychological turmoil than from external social conditions.

Fabe, 2004, p. 101

Como refere Marilyn Fabe, no livro “Closely Watched Films: An Introduction to the Art of Narrative Film Technique”, presente nas referências bibliográficas, as histórias dos filmes neorrealistas têm lugar no presente, não no passado. A representação objetiva da sociedade anteriormente referida é aqui abordada, as personagens destes filmes normalmente eram de classe baixa, trabalhadores e operários, e os problemas e obstáculos que tinham na narrativa, eram mais motivados pelas condições sociais externas, o próprio ambiente difícil e pós-guerra do país, do que originados por problemas psicológicos internos e pessoais.

O projeto “Margem”, com uma história que gira em torno do ambiente negativo duma família de classe baixa, explorando o drama da vida da protagonista, uma mulher separada dos filhos. Esta triste realidade acontece em muitas famílias, fazendo de “Margem” uma ficção muito próxima daquilo que é a realidade e partilhando, assim, algumas semelhanças com os filmes neorrealistas, inclusive nos finais não resolvidos, narrativas sem uma resolução no final. O mesmo acontece em “Margem”, sendo que apesar dos esforços da protagonista naquele dia, Anabela, tudo fica igual, a esperança em manter a união na família diminui cada vez mais, e tudo mantém-se como sempre esteve. A pesquisa acerca do movimento italiano foi importante para a cinematografia e tratamento estético a criar, ainda na pré-produção, além da visualização em conjunto (eu e o Pedro Silva) de um filme clássico do movimento italiano, o “Ladrões de bicicletas”, em italiano “Ladri di Bicilette” para entender na prática algumas das características e assim criar a linguagem pretendida, principalmente na colocação da câmara e na composição fechada e próxima dos personagens, de modo a ilustrar ao máximo o seu estado de espírito, no caso de “Margem”, principalmente da protagonista, Anabela. É também importante referir as características de fotografia do neorrealismo presentes em “Margem”, as várias filmagens nas ruas e também a utilização de iluminação natural. À exceção da cena 7, todas as cenas exteriores de madrugada/noite, não usamos iluminação, de modo a conseguir um *look* natural, a par dos referidos enquadramentos fechados, muitas vezes no espaço íntimo dos atores evidenciam também este realismo retratado nos personagens, expondo o drama vivido por estes. Além destas, os planos fixos, presentes na maioria dos planos do filme, é um aspeto em comum com os filmes neorrealistas italianos, que além de estáticos eram também longos, com planos compridos. Em suma, algumas destas características influenciaram a nossa forma de filmar em certos planos de “Margem”, na forma como a direção de fotografia abordou a história e na maneira como filmamos.

3.3.5 Tratamento Estético Cinematográfico

Após análise, visualizações e discussões, a pesquisa efetuada, a visita aos locais de rodagem a equipa de direção de fotografia começa a reunir as várias ideias integrantes de forma a conseguir a plasticidade neorrealista que pretendíamos.

O carácter cíclico, a par de composições que reforçam o drama da protagonista, os planos fechados com as personagens, a aposta no confronto entre closeups, planos muito fechados, seguidos de planos gerais, muito abertos para poder contrastar a vida triste da protagonista com mudanças bruscas da escala de planos.

A história aborda uma série de temas como a solidão e o egoísmo, desta forma, foi estabelecido que o tom do filme seria frio, com temperaturas de cor mais frias de modo a intensificar as emoções que constituem a história. Condiz com a narrativa e com a própria história da vida da protagonista, sendo este tom visível no decorrer do filme, intensificado em pós-produção, apesar de ser evidente que o filme por si só já o demonstra, em torno de emoções negativas numa família desestruturada.

O principal objetivo com este tratamento estético era o de criar visualmente este carácter neorrealista através da fotografia, e tendo em conta a elevada carga dramática da narrativa, que gira em torno de emoções negativas numa família desestruturada, necessitava de uma linguagem cinematográfica que intensificasse este lado, menos positivo, que faz parte de muitas famílias, de forma realista e crua. Assim conseguiríamos, através da composição e enquadramento, da iluminação, tom e próprio estilo de fotografia, contar a história de Anabela desta forma. Trabalhamos com a direção de arte para que este carácter neorrealista, na luta numa mulher para reunir os seus dois filhos, fosse alcançado.

3.3.5.1 Enquadramento e Ângulo

Após discussão e análise do guião foi estabelecida a utilização de dois tipos de enquadramento narrativo que funciona por contraste: plano geral e plano pormenor. Esta choque entre planos, que encurta ou aumenta a distância entre a personagem e a audiência, tem o objetivo de intensificar a tristeza e solidão por parte da personagem principal, explicado em detalhe no capítulo seguinte. A nível de enquadramento, e a par destes planos, o plano médio foi o mais utilizado no filme, juntamente dos anteriormente falados (grandes planos e planos muito gerais).

Relativamente ao ângulo, praticamente todos os planos utilizam um ângulo ao nível da visão (*eye-level view*⁶). Esta questão prende-se sobretudo com o carácter neorrealista que pretendemos para o filme, que pretende retratar ao máximo um ciclo negativo na vida da nossa protagonista, sendo que para reforçar este drama a nossa escolha foi manter este ângulo normal, colocando a audiência no mesmo nível da personagem, visualizando a história de forma igual para com a personagem, sem ângulos picados ou contrapicados. Esta composição ao nível dos olhos foi feita na maioria do filme, à exceção de três cenas. Na cena 12, o segundo plano é picado, inferiorizando ligeiramente a personagem no enquadramento, que está prestes a voltar a sentir a liberdade. Neste sentido, é a primeira vez na história que enquadrámos os personagens de um ângulo diferente, neste caso inferior. Na cena seguinte, a cena 13, o terceiro plano que acompanha em movimento Rúben a vir na direção de Anabela, é contrapicado, superiorizando e dando algum poder à personagem, que está a caminhar na rua, anos depois, fora da prisão. O plano de Anabela na cena 16 é ligeiramente picado, filmado dum ângulo mais alto (ligeiramente acima do ângulo do olhar) visto que o diálogo desta cena se torna frio e amargo, em que Rúben recusa comida e um casaco da mãe, preocupada.

Os planos do filme são na sua grande maioria fixos, com a exceção de três *tracking shots*⁷, na cena 6 e 15, de noite e de dia, a seguir Anabela no bairro, e outro na cena 15, a seguir o encontro de Anabela e Rúben em frente à prisão. Há ainda um plano filmado ao ombro na cena 17, no carro, na chegada de Jorge à casa da avó.

3.3.5.2 Referências de enquadramento e composição

Foram analisadas uma série de referências, visuais e literárias, para nos ajudar e inspirar na criação da composição e enquadramento propriamente dito, da iluminação e posteriormente da *shotlist*. Todo este tratamento estético será explicado em detalhe no próximo subcapítulo.

O segundo plano da curta-metragem, um *god's view* de Anabela a acordar, com referência de composição e iluminação da curta-metragem “Me & You”, realizada por Jack Tew e SORCHA ANGLIM, disponível na plataforma *Vimeo*, que curiosamente é apenas composta por este plano. O enquadramento visto em “Margem” é mais fechado, contudo

⁶ Ângulo de câmara ao nível dos olhos. (*High-angle* corresponde ao plano picado e *low-angle* ao plano contrapicado).

⁷ Plano em que a câmara se movimenta na direção do objeto filmado.

conta com o mesmo ponto de vista, neste caso de cima, de Deus. A iluminação em “Me & You” é composta por uma *keylight* que vem diretamente da janela e ilumina metade do quarto, com alguma da luz refletida na parede e alguma iluminação pontual à direita. Em “Margem” esta *keylight* é composta pelo candeeiro da mesinha de cabeceira, ligado por Anabela quando acorda, a par de alguma iluminação pontual e difusa, através dos *dedolights*, na mesinha de cabeceira da direita e aos pés da cama.



Figura 18 - Plano geral (inteiro) de "Me & You"



Figura 19 - Plano inteiro (médio) de "Margem"

Na primeira cena do autocarro vemos Anabela a caminho do trabalho, ainda de madrugada. O enquadramento utilizado teve referência na cena em que Morgan Freeman sai da prisão em “Shawshank Redemption”. Apesar do ponto de vista ser o inverso e as alturas do dia serem diferentes, a referência principal está no plano médio do personagem, enquanto olha para o exterior, com uma iluminação o mais natural possível.

Em “Shawshank Redemption” a cena é composta pela luz natural do exterior do autocarro, provavelmente ajustada com o uso de refletores. Em “Margem” a iluminação foi também feita da forma mais natural possível, utilizando a luz que vinha dos candeeiros de rua. Apenas um *dedolight* foi utilizado para preencher um pouco do braço esquerdo de Anabela, com uma ligeira iluminação pontual.



Figura 20 - Plano médio de Ellis Redding (Morgan Freeman) em "Shawshank Redemption"



Figura 21 - Plano médio de Anabela



Figura 22 - Plano médio de Ellis Redding e dos guardas em "Shawshank Redemption"



Figura 23 - Plano inteiro de Rúben e guarda em "Margem"



Figura 24 - Plano médio de Rúben em "Margem"

A linguagem de choque e confronto entre o plano aberto e o plano fechado, uma das características da nossa linguagem cinematográfica, pode ser visível em vários filmes, para entender a melhor maneira de explorar esta questão de linguagem diretamente relacionada com a escala de planos.

No primeiro fotograma, do filme “No Country For Old Men”, de Ethal Coen e Joel Coen, 2007, há um corte dum plano muito aberto para um grande plano.



Figura 25 - Plano geral de "No Country For Old Men"



Figura 26 - Grande plano de "No Country For Old Men"

Na figura 10 e 11, do já referido filme “Ladri di Bicilette”, acontece o oposto, há um corte entre um plano aproximado ao peito, um plano fechado do protagonista que corta para um plano muito geral, sugerindo o espaço para onde o personagem está a olhar, enquadrando as pessoas bastante pequenas no plano, como pretendido por nós em “Margem”, na mudança entre os planos próximos e os planos gerais de Anabela, muito abertos de modo a intensificar o vazio emocional da vida da protagonista.



Figura 27 – Plano ap. ao peito de Antonio (Lamberto Maggiorani) em "Ladri di bicilette"



Figura 28 – Plano geral em "Ladri di biciclette"

A última referência visual é do filme “La Haine”, de Mathieu Kassovitz, 1995, em que a personagem é enquadrada em grande plano e no plano seguinte vemos os jovens protagonistas a caminhar para o fundo, já em plano geral.

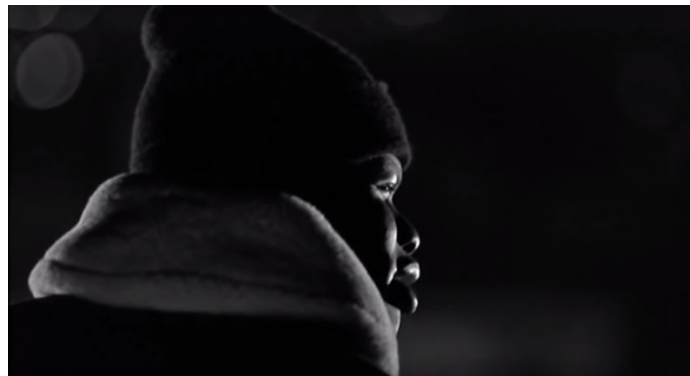


Figura 29 - Grande plano de Hubert (Hubert Koundé) em “La Haine”



Figura 30 – Plano geral dos personagens em “La Haine”

Estas referências foram importantes para entender e criar a melhor composição possível, de acordo com a narrativa do nosso projeto e da nossa linguagem, que relativamente a esta característica passou por assumir esta mudança na escala de planos,

sem ter medo de alterar significativamente o ponto de vista, levando e aproximando a audiência para longe ou perto da personagem.

Como refere Steven D. Katz, o tamanho do plano tem influência distância entre a audiência e a ação da cena. Em “Margem”, este choque de planos é visível ao longo do filme, há uma alteração relativamente à abertura do enquadramento, juntamente com planos fechados, alterando a envolvência do espetador relativamente ao espaço da cena e às suas personagens.

“The size of a shot, from an extreme close-up to a long shot, places the audience in a physical relationship with the subject that has psychological implications”.

D. Katz, 1991, p. 260

Os fotogramas que se seguem, retirados de “Margem”, são um claro exemplo deste confronto de planos. A cena 8 termina com um plano fechado da protagonista, passando para um plano geral da mesma a trabalhar na biblioteca. Em termos de escala de planos passámos de um plano aproximado ao peito (fig. 31), um plano fechado, para um plano muito geral (fig. 32), no sentido em que enquadra a protagonista quase como uma miniatura no plano. Desta forma, trazemos o espetador para perto da protagonista, numa cena, e rapidamente o levamos para longe da mesma, no plano seguinte, passando de uma distância curta, com o espetador praticamente ao lado da personagem para uma distância longa, a vê-la ao fundo.

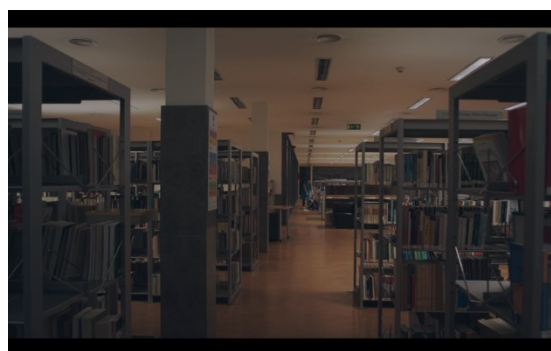
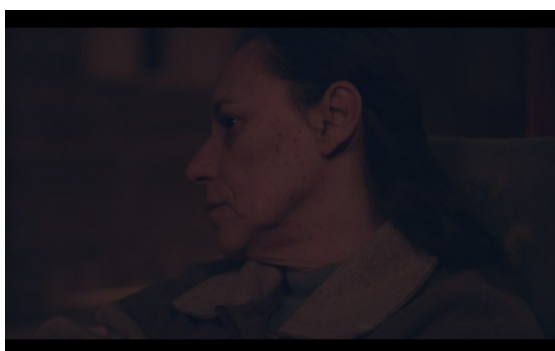


Figura 31 – 2º plano da cena 8 (aproximado ao peito) Figura 32 – Cena 9 (plano geral)

Visível também nas cenas 15 e 16, em que há um grande contraste entre enquadramentos, sendo que o seu último plano é um dos mais abertos do filme (fig. 33) na parte da frente da prisão, enquadrando mãe e filho bastante pequenos no plano, quase que minúsculos, mas a ganhar tamanho à medida em que se aproximam da câmara, passando para um plano pormenor (fig. 34) das mãos de ambos entrelaçadas já no autocarro, de forma íntima e fechada, para transmitir conforto. De facto é um dos poucos momentos de carinho entre personagens no filme, a par do diálogo de Jorge com a avó.



Figura 33 – Último plano da cena 15 (plano geral)

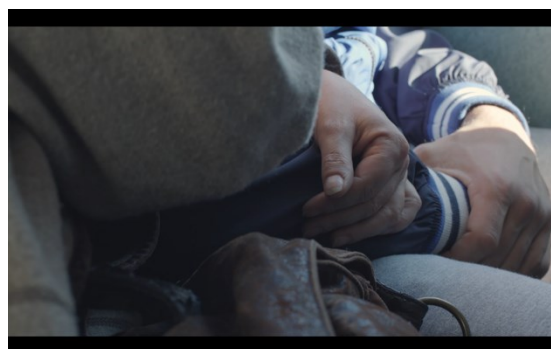


Figura 34 – Primeiro plano da cena 16 (closeup)

Segue-se outro exemplo de “Margem”, no segundo plano da cena 22, um plano pormenor da roupa (fig. 35), seguindo-se um plano muito geral do bairro (fig. 36) onde mora Anabela, saíndo do prédio e enquadrada de forma muito reduzida no plano.

À semelhança da explicação anterior e apesar da cena anterior ter transitado de um geral para um fechado e esta transita dum fechado para um geral, mas ambos os planos pormenor têm aqui o mesmo objetivo: mostrar de perto a preocupação e carinho da protagonista, pois Anabela está a preparar a roupa para ir levar ao filho, que nem mora com ela, na esperança que este volte para casa. O espetador assiste a esta ação de forma íntima e é bruscamente (no sentido de escala de planos) levado para mais um plano onde Anabela é quase insignificante em termos de tamanho na composição, realçando o verdadeiro vazio da sua vida, ainda que com uma ilusão de esperança vista em plano pormenor (o espetador assiste de perto à dobra da roupa para o filho).



Figura 35 – Último plano da cena 22 (closeup)



Figura 36 – Cena 23 (plano geral)

Também na última cena do filme há o objetivo de criar uma relação de distância entre o espectador e a protagonista. Naquele que é o último plano da história, o choque entre enquadramentos é notório, afastando a audiência da protagonista, de um plano aproximado ao peito, ligeiramente alterado em pós-produção com um ligeiro aumento, que retrata sobretudo a amargura do seu rosto e expressão, cortando para um plano muito geral, ainda de madrugada, em que Anabela desce as escadas e sai, para mais um dia de trabalho, constituindo o fim do ciclo, no segundo amanhecer do filme.



Figura 37 – Cena 34 (grande plano)



Figura 38 – Cena 35 (plano geral, último plano do filme)

Esta pesquisa foi crucial para a composição do filme, quer o facto de observar como funciona esta questão de confronto de planos em longas metragens, quer a forma como o pretendemos para o nosso filme. Assim, a alteração da distância entre o ponto de vista da câmara e as personagens influencia diretamente a relação entre o espectador e a protagonista, colocando o mesmo no espaço íntimo da personagem, ou completamente afastado desta.

3.3.5.3 Influência da regra dos terços

Enquanto diretores de fotografia, a forma como exploramos a composição e o chamado quadro, em concordância com o carácter neorrealista pretendido, resultaram numa procura por enquadramentos pessoais, íntimos e aproximados dos personagens, colocando a audiência bem perto dos mesmos e do que os rodeia.

A regra dos terços foi importante na criação de enquadramentos, que consiste na divisão a imagem em duas linhas horizontais e duas linhas verticais, constituindo e sugerindo um tipo de composição, utilizado largamente no meio. Vejamos este caso específico, um breve exemplo da presença da regra dos terços no enquadramento de dois filmes do neorrealismo italiano.

Analisemos estes dois planos de um clássico obrigatório do neorrealismo italiano, o “Ladri di Bicilette” (Ladrões de bicicletas), de 1948, realizado por Vittorio De Sica, cuja cinematografia ficou ao cargo de Carlo Montuori, diretor de fotografia conceituado. Neste filme, num cenário pós-guerra, é explorada a história entre um pai e um filho em busca da sua bicicleta roubada.

No primeiro enquadramento é visível a importância da regra dos terços, em que o rosto do pai, figura paternal, está presente no acima da linha horizontal superior enquanto que o filho está abaixo da linha horizontal inferior. No segundo enquadramento, sentados no passeio, ambos os rostos estão na interseção das duas linhas verticais, conduzindo o olhar do espectador, preenchendo a composição sem deixar espaços vazios.



Figura 39 - Plano médio conjunto do pai e filho



Figura 40 - Plano inteiro conjunto do pai e filho

Na longa-metragem “Cinema Paradiso” (Cinema Paraíso), de 1988, realizado por Giuseppe Tornatore, cuja cinematografia ficou ao cargo de Blasco Giurato. Neste filme, um cineasta recorda a sua infância no cinema local e cria uma amizade com o projecionista.

Na primeira imagem, o rosto do rapaz está perfeitamente enquadrado no centro das quatro interseções, levando todo o olhar do espetador para o centro, fazendo com que mais nada interesse na composição.

Na segunda imagem, a influência da regra dos terços é visível nas linhas verticais, na da esquerda pois coincide com o rosto do projecionista e na da direita, pois divide o rapaz, feliz, da película de filme que segura. Neste plano, a direção de fotografia explora dois enquadramentos da escala de planos, um para cada personagem (plano médio e grande plano).



Figura 41 - Plano ap. ao peito (rosto no centro do enquadramento)



Figura 42 – Plano médio conjunto

Com a divisão da imagem em duas linhas e criando assim quatro pontos de interseção (onde as linhas se intersectam), que são os pontos de interesse do enquadramento, onde o olhar do espectador tem maior atenção.

A regra dos terços foi importante na linguagem cinematográfica que criámos, enquanto diretores de fotografia, assim como o estudo sobre a atuação desta na cinematografia de clássicos do cinema. Esta influência na criação da composição de “Margem” será visível no próximo tópico.

3.3.5.4 Regra dos terços em “Margem”

A forma como através das linhas conduzimos o olhar de quem vê o filme e a idealização de certos planos, sobretudo diálogos, foram feitos seguindo algumas normas da regra dos terços. O nosso objetivo, enquanto diretores de fotografia, era mesmo de conseguir enquadramentos que invocassem o forte carácter emocional da história e das personagens, encaminhando o olhar do espectador para certos pontos da imagem, com planos fechados e abertos sempre com o tom neorrealista pretendido.

Os seguintes fotogramas, retirados de “Margem”, demonstram a importância da regra dos terços na composição e enquadramento da linguagem cinematográfica criada por nós, enquanto diretores de fotografia.

Nos primeiros planos do filme, o acordar e preparar da protagonista, colocámos o ponto de interseção (do canto superior direito) a coincidir com o olhar de Anabela.



Figura 43 - Plano aproximado ao peito de Anabela



Figura 44 – Plano aproximado ao peito de Anabela

Nos planos gerais exteriores optamos por colocar os personagens na linha horizontal inferior, de modo a dar espaço na parte superior do enquadramento, seja com o prédio, seja com a prisão.



Figura 45 - Plano geral. Anabela na linha inferior



Figura 46 – Plano geral, personagens na linha inferior

No plano geral com mais diagonais do filme, as linhas naturais das estantes conduzem o olhar para o centro e fundo do enquadramento, onde está a protagonista a trabalhar. O enquadramento contém a perspectiva de um ponto (*one point perspective*), contendo um ponto de fuga no centro da imagem, composto por Anabela.



Figura 47 - Plano geral da biblioteca

Nas traseiras da casa da avó, a divisão feita ao centro no primeiro plano, o personagem Jorge sobe as escadas e percorre todos os pontos de interseção da regra dos terços, quer os inferiores quer os superiores.



Figura 48 - Plano geral casa da avó

A regra dos terços foi também referência para a cinematografia na tentativa de criar ainda mais intimidade nos grandes planos. Nestes dois enquadramentos em grande plano, de Jorge e Anabela, o rosto de ambos está centrado no retângulo do centro, entre os quatro pontos de interseção, na tentativa de focar a atenção do espetador e assim transmitir a emoção transmitida pela cena em questão, na primeira os movimentos concentrados de Jorge, e na segunda, a amargura e tristeza de Anabela.



Figura 49 – Grande plano. David no centro



Figura 50 – Grande plano. Anabela no centro.

No diálogo entre Jorge e a avó, a primeira e única vez que a personagem entra em cena, é apresentada plano médio, com o rosto a coincidir com o ponto de interseção superior direito, antecipando o quadro seguinte e o facto de estar à direita enquanto conversa com Jorge. Depois deste entrar em plano e se sentar, coloca-se à esquerda, na primeira linha vertical, colocando cada personagem em cada terço da imagem.



Figura 51 - Plano médio. Avó no terceiro terço.



Figura 52 – Plano médio conjunto.

No diálogo entre Rúben e Anabela, que constitui a discussão mais intensa do filme, a influência da regra dos terços é visível nos planos aproximados, ambos planos aproximados ao peito de cada um dos personagens. Rúben está colocado na primeira linha vertical enquanto que Anabela está colocada na segunda linha.

Desta forma, o primeiro plano aproximado deixa a parte direita sem ação e o segundo plano, o oposto (apesar de no plano da imagem podermos ver Anabela atrás de Rúben). Os ânimos fervem neste diálogo e a posição de Rúben (que tem o tom mais ameaçador do mesmo) acaba por descair para o centro do enquadramento, enquanto que Anabela mantém-se à direita, quase que ao canto, parada e afastada do filho, quer no plano quer emocionalmente.

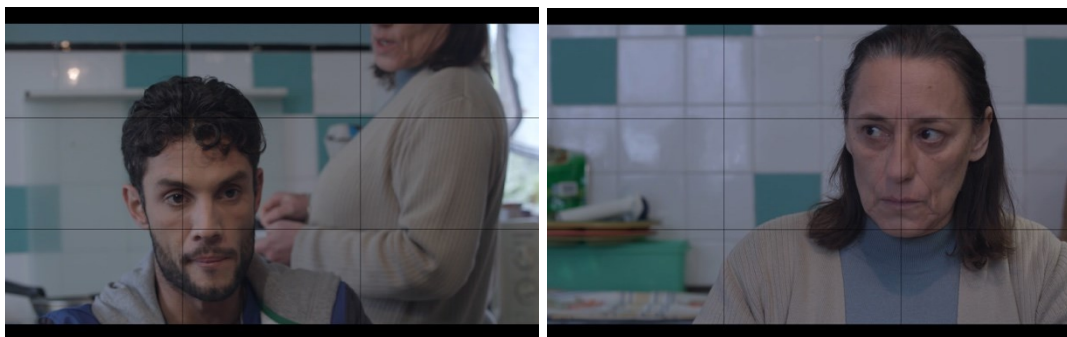


Figura 53 - Plano ap. ao peito (Jorge, lado esquerdo). Figura 54 – Plano ap. ao peito. (Anabela, lado direito).

No diálogo (monólogo) entre Anabela e Jorge há apenas um plano conjunto cuja a importância dos terços na criação da composição desta cena é semelhante à da figura do “Cinema Paradiso”, em que o filho, deitado, está abaixo da linha horizontal inferior e Anabela, sentada, está acima da linha horizontal superior.

O intuito de compor a imagem desta forma prende-se com o facto de ambas as personagens estarem tão distantes (mãe e filho não se falam e este vive com a avó), ou seja, estão deslocados física e emocionalmente, havendo então uma distância visual a separá-los, estando um em cada terço da imagem, quer horizontal quer vertical.

No grande plano de Jorge a interseção do ponto inferior esquerdo coincide com os olhos deste, conduzindo a atenção do espectador para os mesmos, quando fingem que descansam, enquanto ouve Anabela a pedir-lhe que volte para casa.



Figura 55 - Plano médio conjunto (David e Anabela)

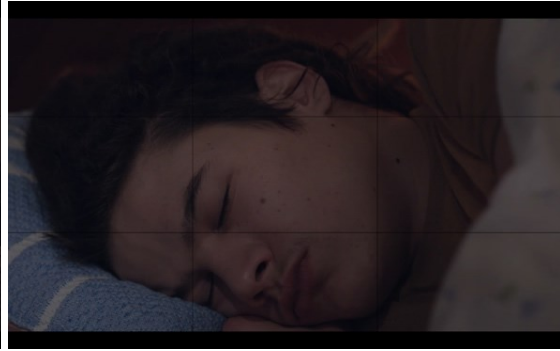


Figura 56 - Grande plano (David).

Pessoalmente um dos meus planos preferidos do filme, o desabar emocional de Anabela nas traseiras de casa da avó. A regra dos terços é crucial na colocação da protagonista, com seu olhar a coincidir com o ponto de interseção da direita. Os limites laterais do enquadramento são compostos por linhas naturais da imagem (corrimão), dando profundidade ao plano.



Figura 57 - Plano médio de Anabela.

Quase no fim do filme, a chegada de Anabela a casa é apresentada através de um plano dividido em três partes, literalmente em terços (verticais), duas paredes da sala e a cozinha. Há dois espaços num só plano (sala e cozinha) e vemos Anabela no do centro, na cozinha.



Figura 58 - Plano geral da casa, perspectiva da sala.

Num plano similar, mas também enquadrado seguindo a regra dos terços, aqui a protagonista preenche o ponto de interseção inferior da esquerda, enquanto que o fundo (a cozinha, pela porta, preenche os pontos de interseção da parte direita do enquadramento).



Figura 59 - Plano geral da sala.

Um dos planos mais interessantes do ponto de vista emocional (fig. 37), a câmara é posicionada muito próxima da personagem, colocando o seu rosto no centro do enquadramento, centrando toda a atenção do espectador na cara de Anabela, colocada no retângulo central da regra dos terços.



Figura 60 – Grande plano de Anabela.



Figura 61 – Plano inteiro de Anabela.

3.3.5.5 Carácter cíclico da narrativa

A estrutura narrativa de “Margem” baseia-se num ciclo, num dia na vida de Anabela, que presencia uma série de acontecimentos familiares. O facto do filme começar no amanhecer e terminar no próprio amanhecer requer um cuidado especial em termos de luz, enquadramento, cor e continuidade. No capítulo da 3.4. Produção, é explicado em detalhe a influência do fator cíclico para a cinematografia, e a forma como abordámos e concluímos esta questão. A nível de enquadramento houve outra abordagem às cenas do segundo amanhecer, para que não houvesse repetição dos planos, ainda que houvesse repetição das ações. A cena 19 (diálogo do Jorge com Maria José), 20 (diálogo de Rúben e Anabela) e 21 (diálogo de Anabela e Jorge), todas com o *blocking* concluído durante os ensaios, foram todas filmadas com iluminação controlada, tapando qualquer entrada de luz indesejada e criando o nosso próprio ambiente de iluminação, dependendo da hora em questão (fim da manhã, hora de almoço e início da tarde respetivamente).

Para que estas características cíclicas e neorrealistas sejam alcançadas, nós, enquanto diretores de fotografia, somos responsáveis por criar a maior coerência visual possível na continuidade do filme, pois a história decorre toda num período de 24 horas. A desconstrução do filme, no capítulo da Produção, explica em detalhe este factor.

3.3.5.6 Tom do Filme

Antes da criação da *shotlist* e dos testes propriamente ditos, decidimos criar, a par do realizador Joel Brandão, a estética do filme. Desta forma, uma cor mais azulada torna mais fácil esta conexão com o tom triste que envolve o filme, mas isto não impedirá certas cenas de ter um tom quente, nem que seja subtil, quando a cena assim o fundamentar. Voltando aos temas que a história explora, como a solidão e o egoísmo, estabelecemos temperaturas de cor mais frias de modo a intensificar estas mesmas emoções que constituem a história.

No ato de filmar, a forma como equilibrávamos os brancos em cada cena, visto que era sempre aplicada em graus kelvin, nós reduzíamos ligeiramente os mesmos (obviamente tendo em conta as diferenças de local para local), de modo a ficar um pouco mais frio que o normal para a cena em questão. Este foi o único facto influente durante a rodagem neste especto, sendo que o resto ficou para a pós-produção, explicado no próximo capítulo.

3.3.5.7 Criação de uma linguagem cinematográfica

Como já referido, decidida a aposta na passagem entre planos muito fechados e muito abertos, definimos assim o estilo principal da linguagem, este confronto entre plano geral e *closeup*, levando a plateia para perto ou longe do personagem de forma brusca.

Desta forma, numa história sobre um dia em que tudo corre mal, a cinematografia irá ilustrar ainda mais este dia triste na vida triste que a protagonista leva. A iluminação natural (no sentido plástico da imagem) e os planos fechados constituem dois factores cruciais desta linguagem criada por nós, os enquadramentos da protagonista sozinha são sempre muito íntimos e próximos e, de certa forma, invasivos (grande plano/plano aproximado ao peito/plano médio), mostrando de perto a sua expressão, postura e atitude de modo a intensificar o seu estado de espírito amargo, numa vida soturna.

Estes planos, contrastados com os planos gerais, acentuam este objetivo, por haver uma mudança brusca na escala de planos, acabando por intensificar esse mundo frio, neste caso reduzindo a protagonista o mais possível e inferiorizando-a no plano, e também na vida que leva, vazia e solitária, sem esperança.

Margem é um filme que vive bastante do silêncio. A parte visual da obra é responsável, a par deste mesmo silêncio e dos diálogos, por criar o carácter cíclico e neorrealista que pretendíamos desde o início.

3.3.5.8 Criação da *shotlist*

Assim que o argumento ficou fechado e o tratamento estético começou a ser desenvolvido, iniciou-se a criação da *shotlist*, que foi criada ao longo de várias semanas, entre reuniões e idas aos locais de filmagem.

Como referido anteriormente na linguagem cinematográfica o contraste entre planos abertos e fechados é um traço importante na direção de fotografia e obviamente também o foi na *shotlist* (em Apêndice), onde podemos verificar a transição entre ambos (cena 3, 4, 5, 8, 9, 16, 17, entre outros). Os planos abertos englobam os planos muito gerais, os planos gerais e os planos inteiros.

O plano aproximado ao peito é talvez o plano mais utilizado, juntamente com o grande plano e o plano médio. Estes três enquadramentos são fechados e pessoais, levam o espectador para perto dos personagens, colocando-os no seu espaço, vida e nos problemas da mesma.

3.3.5.9 Iluminação

A história do cinema é também a história da luz e como a captamos, neste sentido, ao longo do tempo. Desde os primeiros trabalhos com a luz do dia à iluminação artificial, foram criados padrões do uso da luz no cinema. Na Europa, depois da Segunda Guerra Mundial, o neorealismo italiano criou novos parâmetros, resultantes dum clima de carência, pois depois da guerra não havia equipamento suficiente, aproveitando esta fase de emergência para experimentar e criar novas formas de filmar e utilizar a iluminação para contar histórias. Estes mesmos realizadores queriam fazê-lo mesmo desta forma, contar histórias cruas sobre aquilo que é viver num cenário real pós-guerra, sem grandes meios para ter grandes *sets* de iluminação.

Esta busca por uma linguagem cinematográfica de carácter neorrealista levou-nos a explorar a questão da iluminação pois este carácter requer, de certa forma, uma cinematografia “natural”, isto é, genuína e que a par da narrativa, também ela com este elemento neorrealista, crie uma linguagem própria e tenha a capacidade de contar a história visualmente.

Em todas as cenas no exterior ficou estabelecido fazer da luz natural a nossa *keylight*, este foi o tipo de iluminação pretendida para que conferisse o carácter pretendido. Com isto quero dizer que de dia e de noite, tudo o que iria ser filmado contaria com esta luz natural, de dia sem o uso de refletores e de noite sem o uso de projetores, contando apenas com o sol e os candeeiros de rua (à exceção da cena 7, filmada na paragem de autocarro). Por outro lado, as cenas no interior contaram com série de testes e uso de iluminação para criar ao máximo a linguagem pretendida. Estes testes serão explicados e ilustrados no subcapítulo seguinte.

Com este tom neorrealista definido surge também uma busca por usar a iluminação natural ao máximo e usufruir de tudo o que nos pode dar, assumindo esta como a nossa *keylight* sempre que possível, a par da iluminação pontual. Desta forma, tentámos criar sempre ambientes e composições o máximo realistas possível, indo ao encontro ao neorealismo italiano, definindo assim o estilo central da iluminação de Margem. A partir deste ponto de vista e a par da explicação da composição e iluminação nos ensaios e na desconstrução do filme, no capítulo seguinte, analisemos agora duas cenas da curta-metragem.

Esta cena, que retrata o monólogo de Anabela ao lado de Jorge, enquanto se lamenta

e o tenta convencer a voltar para casa, necessitava de um tipo de iluminação que simulasse a luz solar. Filmámos a cena em questão a meio do dia, com o sol a pique, e tendo em conta que na história a cena passa-se bem depois desta hora, ao fim da tarde, tivémos que criar uma iluminação com uma plasticidade própria para que realmente parecesse a hora dourada de fim de tarde, simulando os raios de sol a entrar pelas frinchas, no quarto escuro onde Jorge dorme.

Desta forma, foi colocado um projetor da parte de fora (tapado por guarda-chuvas e plástico por estar a chover) que simula a luz solar a entrar no quarto, é visível na parede de fundo logo no primeiro plano da cena. Dentro do quarto a *keylight* é a luz do candeeiro que Anabela liga antes de se sentar, seguida duma luz de enchimento apontada para o teto (canto superior esquerdo do fotograma), e por fim uma série de luzes pontuais, uma para iluminar ligeiramente a silhueta de Jorge na cama, outra para iluminar o rosto de Anabela, no grande plano, enquanto suplica ao filho para voltar para casa e por fim, para iluminar o rosto de Jorge, também em grande plano, enquanto ouve a mãe e finge que dorme.

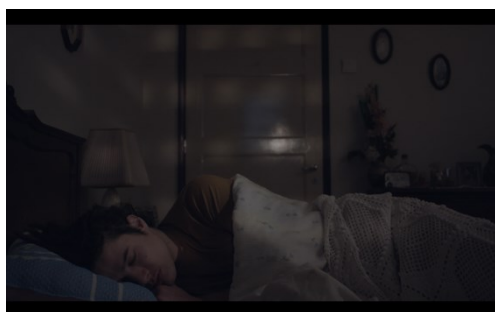


Figura 62 - Plano médio Jorge (sem keylight).

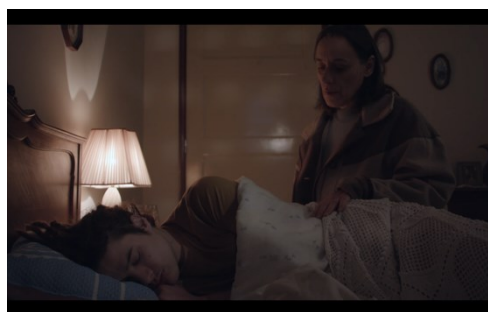


Figura 63 - Plano médio Jorge (com keylight).

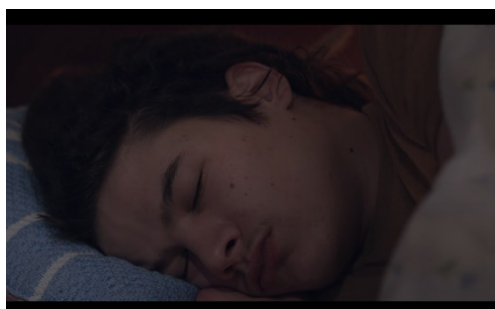


Figura 64 - Grande plano (luz à direita)

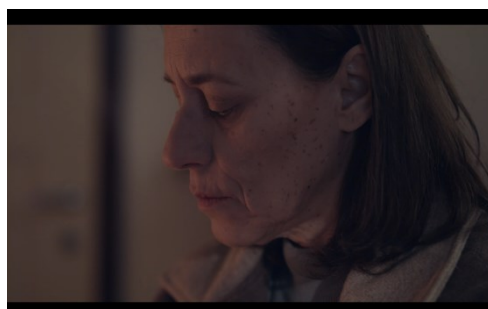


Figura 65 - Grande plano (luz à direita)



Figura 66 - Set de iluminação quarto Jorge (exterior) Figura 67 – Set de iluminação quarto Jorge (interior)

Nesta cena na cozinha da casa da avó, que retrata o diálogo de Jorge com esta, houve também a necessidade de simular um ambiente controlado de luz, não tanto pela hora do dia que precisávamos de reproduzir, mas sim pela complexidade da cena, do diálogo e da interpretação das personagens.

Desta forma, depois de Jorge chegar da festa (já ao fim da manhã), a avó serve-lhe um prato de sopa e conversam. No plano mais geral é visível que a cozinha tem uma janela à direita, e foi precisamente do lado de fora desta janela que criámos a nossa *keylight*, tapando qualquer entrada de luz solar (que iria variar bastante com a descida do sol), criando o nosso próprio ambiente e iluminação controlados, iluminando a cozinha de fora para dentro com três projetores.

Além da *keylight*, foram colocadas luzes pontuais, uma para preencher o fundo da cozinha, outra para as costas de Jorge e outra para o rosto deste no grande plano, como explicado no subcapítulo da desconstrução do filme.

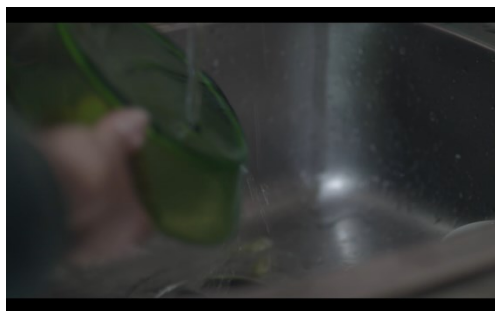


Figura 68 - Plano pormenor



Figura 69 - Plano médio



Figura 70 - Plano conjunto inteiro

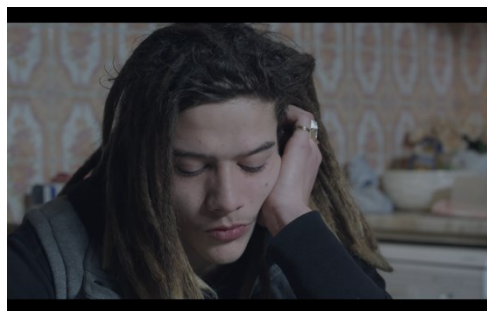


Figura 71 - Grande plano

3.3.6 Ensaios Técnicos

Estes ensaios referem-se à aplicação e aos testes de acordo com a nossa nota de intenções, nos locais de rodagem. Fizemos uma série de ensaios técnicos nos locais com o material todo que iríamos usar, de forma a estudar ao máximo os espaços.

Explorámos a composição e a iluminação da forma que pretendíamos, bem como o posicionamento de certos sítios para o ponto de vista da câmara, assim como para os projetores de luz. Trabalhamos a iluminação e testámos os planos de acordo com o que tínhamos estabelecido no tratamento estético.

Os ensaios também foram muito importantes devido ao reduzido espaço que havia nas casas. A casa da protagonista era antiga e as divisões eram pequenas, constituindo o a maior limitação nos interiores. Foram necessários vários testes, de vários ângulos com várias lentes para perceber quais foram as melhores para o indicado. Foram feitos ensaios técnicos nos vários *decors* de modo a testar a cinematografia toda, desde a composição à iluminação, mais que uma vez.

Parte da importância do factor de contraste entre os planos muito abertos e muito fechados é bem visível nos seguintes, talvez os planos mais abertos que o filme tem. Os fotogramas foram filmados durante o fim de tarde (já noite) de Anabela a andar pelo bairro, sendo que foram testados através de vários enquadramentos, todos eles gerais. A

maioria foram frontais, isto é, encarando as linhas sempre horizontais, contudo também testámos na diagonal. Todos os planos seguintes foram filmados com a Zeiss 20mm.

Assim como viria a ser na rodagem, não usámos iluminação, e de acordo com o tom neorrealista, aproveitamos o facto de ser um sítio escuro com alguns candeeiros de rua, que preenchem pontualmente o bairro, numa forma bastante cinematográfica. Aqui o pretendido a nível da direção da fotografia foi mostrar o vazio da vida da protagonista num ambiente escuro, então filmar sempre sem ninguém em plano a não ser Anabela, sozinha na vida, e sozinha no enquadramento, como podemos ver nas figuras seguintes, quer nos ensaios feitos quer no filme. A falta de luz na sua vida faz com que ela se renda aos acontecimentos e a nem ter força para lutar.

As seguintes imagens demonstram uma série de fotogramas dos ensaios, já com composição e iluminação fechadas. As imagens não foram tratadas, são fotogramas retirados dos vídeos brutos dos ensaios, com os membros da equipa técnica a simularem as personagens.



Figura 72 – Plano geral do bairro. Casa à direita..



Figura 73 – Plano geral do bairro. Casa à direita.



Figura 74 Plano geral do bairro. Casa à esquerda



Figura 75 – Plano geral do bairro. Casa à esquerda.

Os seguintes ensaios foram feitos no quarto da protagonista, que constituíram os primeiros e últimos planos do filme.

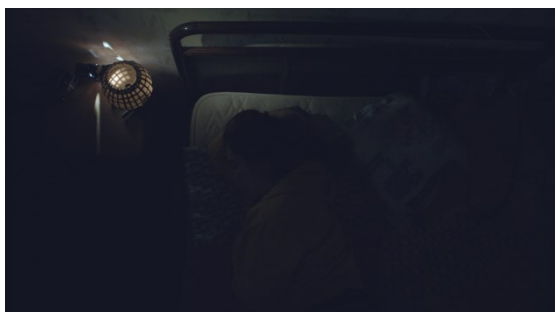


Figura 76 – Plano médio Anabela



Figura 77 – Plano aproximado ao peito de Anabela

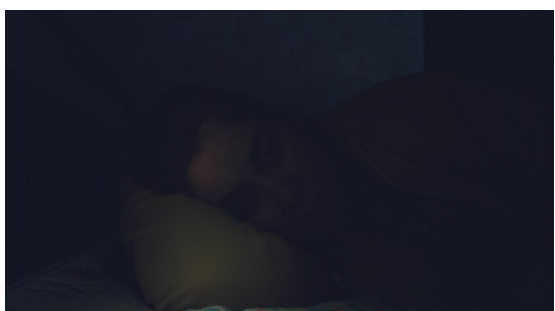


Figura 78 – Plano aproximado ao peito de Anabela.

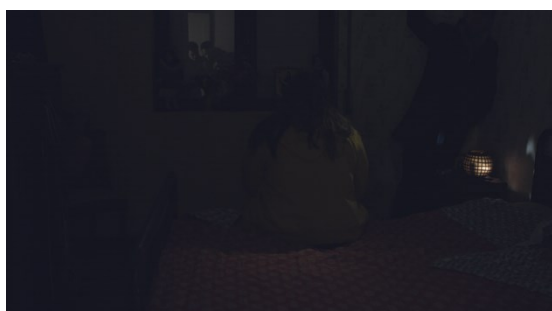


Figura 79 – Plano inteiro de Anabela.



Figura 80 – Plano americano de Anabela

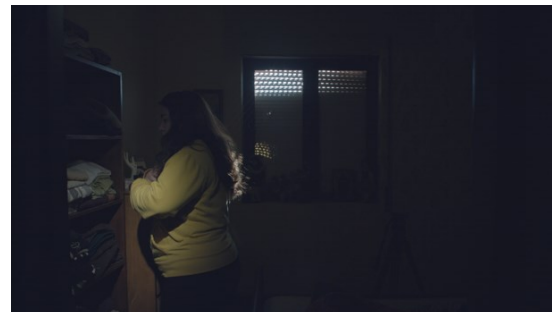


Figura 81 – Plano médio de Anabela

Nesta cena, quase no fim do filme, vemos a protagonista no quarto de banho, naquela que é a segunda vez que vemos este tipo de ações (precedida pelo acordar e vestir), ou seja, é o início de mais um dia, exatamente igual, demonstrando o carácter cíclico da narrativa.

Este teste foi sobretudo importante para testar o comportamento da objetiva 20mm, pois foi o plano mais aberto que filmámos dentro da casa da protagonista, com um felloni como *keylight* do quarto-de-banho e dois dedolight como *softlight* da cena, um a meio do corredor e outro na cómoda com a decoração.

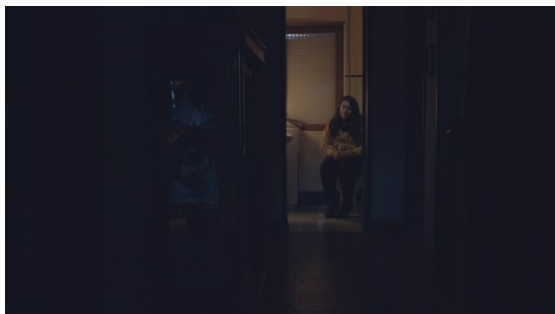


Figura 82 – Plano inteiro de Anabela



Figura 83 – Plano médio de Anabela

Fomos à prisão de Santo Tirso onde iria ser filmada a cena de Rúben na cela e explorámos o espaço com o objetivo principal de criar uma composição claustrofóbica com uma iluminação *lowkey*, assumindo uma cinematografia escura.

Depois percebemos que a cinematografia deste estilo pedia outra plasticidade, pois era a apresentação de Rúben no filme, necessitando de mais iluminação, para representar a luz que a vida deste estaria prestes a receber, depois de largos meses na prisão. Assim sendo, em conversa com o realizador Joel ficou estabelecido que a composição se mantinha, contudo, a iluminação teria que ser outra.

Testámos vários enquadramentos, o primeiro num estilo mais de observação, que dá a entender que é o ponto de vista do guarda que abre a porta. Os restantes planos ensaiados foram filmados, mas não foram usados em edição.

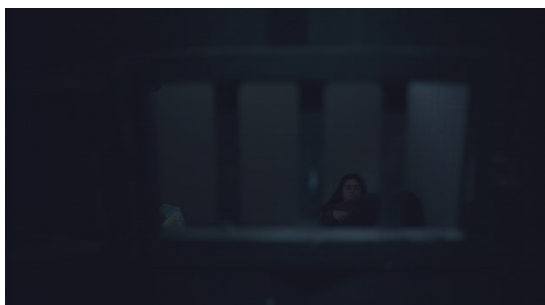


Figura 84 – Plano geral cela/subjetivo do guarda

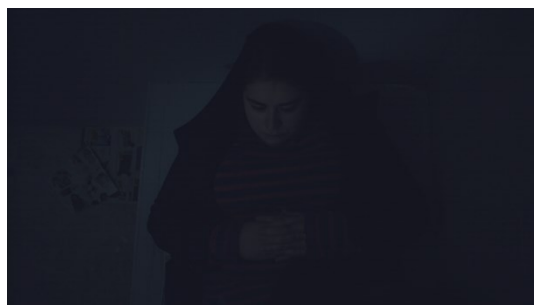


Figura 85 – God's view de Rúben

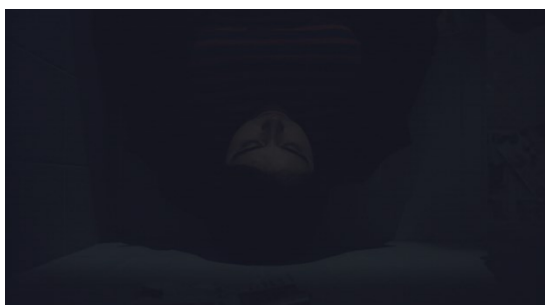


Figura 86 – Plano americano de Anabela

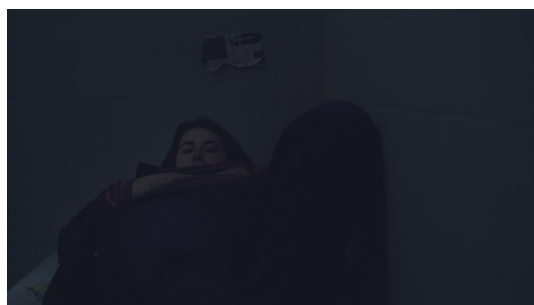


Figura 87 – Plano médio de Anabela

Um dos diálogos mais importantes da história, o diálogo entre Jorge e a avó, depois deste chegar da festa, consiste numa espécie de sermão, em jeito carinhoso e maternal, da avó ao neto, que acaba de chegar de uma festa. Aconselha o jovem, com palavras acolhedoras e ao mesmo tempo frontais, acerca da mãe e do irmão que acabara de sair da prisão, de modo a fazer com que este voltasse para casa, mas apoiando-o e disponibilizando a sua casa na mesmo.



Figura 88 – Plano médio Jorge

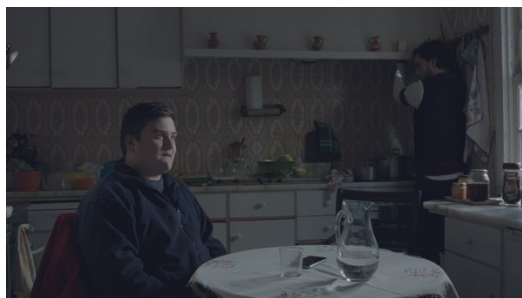


Figura 89 – Plano médio conjunto

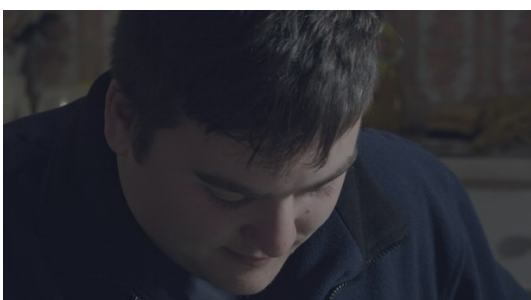


Figura 90 – Grande plano

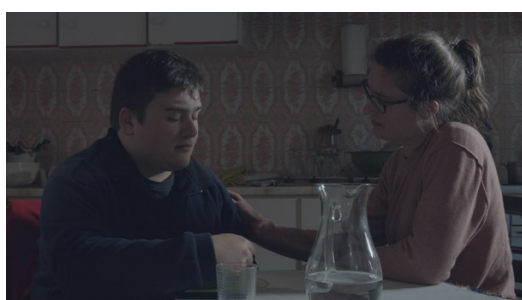


Figura 91 – Plano médio conjunto

No diálogo (monólogo) de Anabela com Jorge, os ensaios foram feitos numa casa contudo, por motivos de produção, o local de rodagem acabou por mudar. O local definitivo acabou por ser parecido em termos de dimensão, facilitando o facto de termos feito os ensaios noutra sítio.

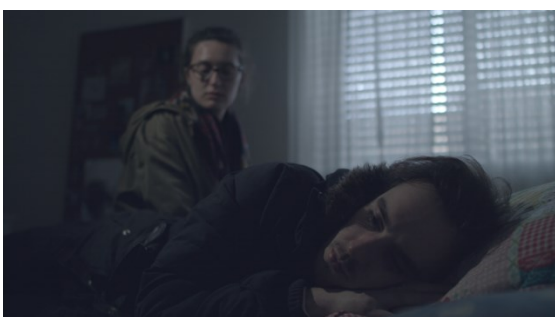


Figura 92 – Plano médio

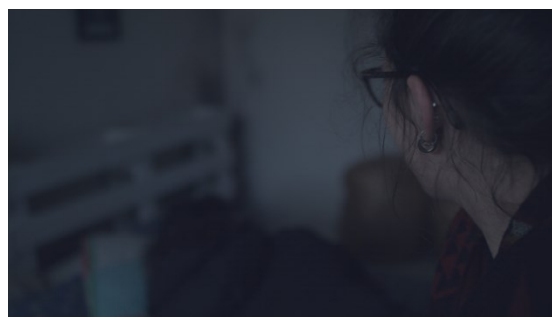


Figura 93 – Plano 'Over-the-shoulder'

Explorámos parte de trás da casa da avó de várias formas, aproveitando as linhas para dar profundidade ao enquadramento, enquadrando sempre a personagem em plano médio e grande.



Figura 94 – Plano geral



Figura 95 – Plano ap. ao peito



Figura 96 Plano inteiro

Uma das últimas cenas do filme, Anabela chega a casa, cansada e amargurada, coloca a ceia no micro-ondas e deita-se no sofá a ver televisão. Controlámos a iluminação sala através de dois leds grandes (felloni) e três mini led ledzilla (dedoligt), para luz pontual. Temos a Natacha a fazer de Anabela, num cenário escuro, com um felloni como *keylight* apontado para ela, um mini led para dar luz pontual ao sofá e parede e dois para iluminação lateral, na cómoda enfeitada. A escuridão do plano simboliza a mágoa que afeta Anabela e a família, desestruturada.

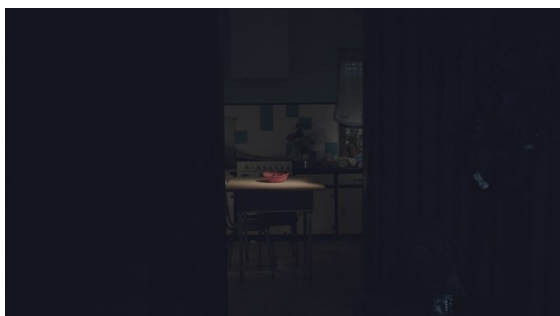


Figura 97 – Plano geral (cozinha, vista da sala)



Figura 98 – Plano inteiro

3.3.7 Conclusão

Facilmente se ouve dizer que a maioria dum filme se deve à Pré-Produção, e esta afirmação faz realmente sentido. Durante o meu percurso académico, da licenciatura ao mestrado, houve uma espécie de “formatação” neste sentido, entre aspas porque não é bem uma formatação, mas uma ideia que nos tentam transmitir, e correta, de que tem que haver uma organização e planificação de tudo o que é necessário para a realização de um projeto.

Eu abordo esta questão desta forma porque não é tão objetivo assim, há certamente bons filmes, englobando curtas e longas metragens, que não contaram com um trabalho de Pré-Produção exemplar, mas que ainda assim resultaram muito bem. Todavia, regra geral, é crucial desenvolver uma boa Pré-Produção que sustente, dessa forma, uma boa Produção e conseqüente Pós-Produção, afinal de contas, o filme começa na Pré-Produção.

No sentido da Direção de Fotografia, esta Pré-Produção foi feita deste modo, para que antecipássemos qualquer tipo de obstáculo que pudesse surgir. Como já referi, neste projeto especificamente foi utilizado uma série de material novo, principalmente no que toca à captação de imagem, que teve que ser testado várias vezes porque era novo para os diretores de fotografia.

Estes testes e esta revisão do equipamento, de ver a lista de material mais que uma vez organizada nesta etapa, antecipou problemas e imprevistos que podem acontecer sempre, em todo o lado, ainda que com um trabalho bem conseguido de planificação e estruturação do projeto, a vários níveis, voltando um bocado ao início, de que a fase de Pré-Produção é realmente a fase mais importante na produção e realização duma curta ou longa metragem.

3.4 Produção

3.4.1 Introdução

A produção do filme propriamente dita, a filmagem, decorreu toda em Santo Tirso do dia 7 de Fevereiro ao dia 27 do mesmo, com dois dias de contingência (até dia 29). Agendada para dez dias em vários décors diferentes, a equipa ficou hospedada numa casa, havendo para as deslocações uma carrinha para o material e alguns membros da equipa e carros para os restantes. Todos os locais de filmagem decorreram em Santo Tirso à exceção da prisão de Custóias. Tudo correu como previsto e o plano de rodagem foi respeitado e concluído.

A equipa, por sua vez, além dos elementos da turma nos cargos principais, a equipa completa foi constituída pela Rafaela, como diretora de arte, o Henrique como diretor de som, o Marco, a Anabela e a Mariana como assistentes de produção, o Duarte como assistente de imagem, a Alexandra como assistente de direção de arte, a Jéssica como maquilhadora e o Kyle como fotógrafo de cena.

3.4.2 Estrutura Narrativa

A Estrutura Narrativa de “Margem” tem um tempo muito próprio. É cíclico, pois o filme basicamente retrata um dia na vida da protagonista, Anabela. Dia esse em que vários acontecimentos colidem, como a chegada do filho mais velho a casa, depois de estar preso, e mais uma tentativa, frustrada, de trazer o filho mais novo de volta a casa, que prefere viver em casa da avó paterna.

O tempo do filme é exatamente o tempo de dia um dia real. A história inicia de madrugada, precisamente no acordar da protagonista, em que a acompanhamos até ao trabalho e termina um dia depois, também com Anabela a acordar e a sair de casa. É um período de neste caso de aproximadamente 24 horas de culminar de acontecimentos na vida de uma mulher triste e solitária, e no seu esforço e esperança em reunir a sua família, desestruturada e desunida.

Desta forma, acompanhamos o dia desta mulher, desde o trabalho a limpar a biblioteca à receção de Rúben, passando pelo almoço com este e a ida à casa da avó, com o objetivo de conversar com Jorge e trazê-lo para casa, depois de lhe levar roupa lavada.

É, portanto, um ciclo, uma rotina que no fundo, não passa disso, pois tudo fica

exatamente como está. O conflito e obstáculos da protagonista mantêm-se, e podemos considerar que mesmo o clímax da narrativa é praticamente inexistente, pois o desenlace da história não solucionou nada, sendo uma resolução nula. Nada mudou, tudo ficou como começou.

O espaço do filme é a realidade apresentada pelas casas simples dos bairros sociais, quer o da protagonista quer o da avó. A família, desunida, é de classe baixa, com um jovem recém-saído da prisão e outro fugido de casa. A mãe e protagonista, Anabela, trabalha o dia todo para conseguir viver. O espaço da acção está precisamente de acordo com o que representa, um bairro social de fundo, um meio pobre, como as personagens que o compõem, quer economicamente quer de espírito, por viverem separados, desunidos.

Tendo o filme estas características cíclicas e neorrealistas, tem de haver uma coerência na continuidade, pois a história decorre toda num período de 24 horas, sendo o carácter temporal um factor resultante da forma como a história foi desenvolvida.

3.4.3 Metodologia de Trabalho

A nossa metodologia de trabalho, enquanto diretores de fotografia durante a rodagem, pode ser dividida em duas partes:

- A forma como trabalhamos no filme e o trabalho com a equipa

A equipa de fotografia era a primeira a chegar ao set, eu, o Pedro e o Duarte, preparávamos o mesmo, depois trabalhámos com a cenografia/departamento de arte para fazermos a composição, eu e o Pedro tratávamos da iluminação e enquadramento e por fim, fechávamos a composição da cena e o *blocking* da mesma.

Uma vez fechado tecnicamente e discutido com o realizador, Joel e com a diretora de arte, Rafaela, preparávamos um ensaio com os atores, fazíamos um take, refletíamos e víamos o que correu mal e se se justificasse, repetíamos com as correções necessárias, fossem elas técnicas ou mesmo de direção de acores, conforme o caso.

- A forma como trabalhamos em conjunto

A questão de partilhar o cargo de direção de fotografia com outro elemento foi também algo novo quer para mim quer para o Pedro, e desde cedo nos vimos obrigados a delinear bem como iria ser esta divisão de trabalho. A bem dizer, dividimos e partilhamos as tarefas todas, no que toca à montagem e colocação de material (filmagem e iluminação), assim como no ato de filmar. Não houve um plano prévio de dividir a operação de câmara por cenas pelos dois, preferimos não o fazer, apenas íamos alternando, mas obviamente que em todos os planos a cena era vista e revista por ambos, a par do realizador e claro daquilo que tinha sido delineado em pré-produção, durante a criação do tratamento estético.

3.4.4 Rodagem

Como referido na introdução, a rodagem do filme decorreu em vários locais, sendo a casa da protagonista o principal, onde filmamos em múltiplas divisões: sala, cozinha, quarto da “Anabela”, casa de banho (todas cenas principais na apresentação da rotina da protagonista), corredor e quarto dos dois filhos. Visto haver duas cenas na casa da “avó”, as cenas de Jorge e Anabela a chegarem a esta casa foram filmados na mesma casa onde decorreu a cena do diálogo de Jorge com a avó, contudo, a cena do diálogo entre mãe e filho mais novo foi filmado noutra casa, também em Santo Tirso.

Para terminar, os planos exteriores foram filmados num bairro social, quer de Anabela quer de Jorge a chegar de manhã; a cena do autocarro, biblioteca e discoteca também em Santo Tirso, assim como a cena da cela (numa antiga prisão) e por fim, a saída da cadeia, filmada em Custóias.

3.4.5 Desconstrução do filme

As seguintes imagens demonstram a desconstrução do filme em cenas e planos (C corresponde a cenas e P a planos), divididas em três atos: amanhecer, dia/noite e novamente amanhecer. Em busca do carácter neorrealista do filme e na forma que tínhamos de explorar esta linguagem, demos início à filmagem propriamente dita, com as ideias bem delineadas da pré-produção e dos ensaios que tínhamos feito. Este fator dos três atos prende-se com o carácter cíclico da narrativa, sendo uma história que começa no início do dia, ainda de madrugada, e termina no início do dia seguinte, também de madrugada. Desta forma, a desconstrução do filme está dividida nestes três atos, todos incluídos dum período de 24 horas, em que acompanhamos um dia, neste caso infeliz, da protagonista da narrativa.

1º. ato: Amanhecer

Cena 1

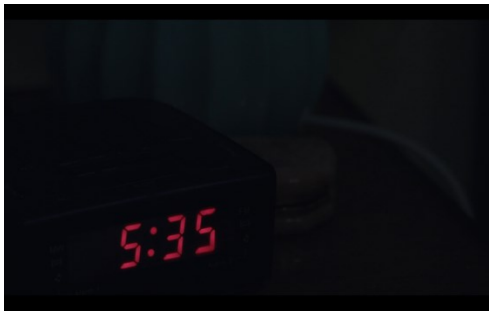


Figura 99 - C.1/P.1: Plano pormenor

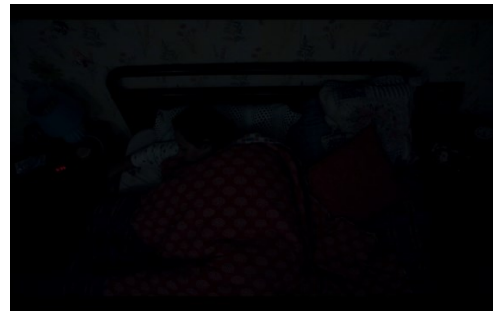


Figura 100 - C.1/P.2: God's view

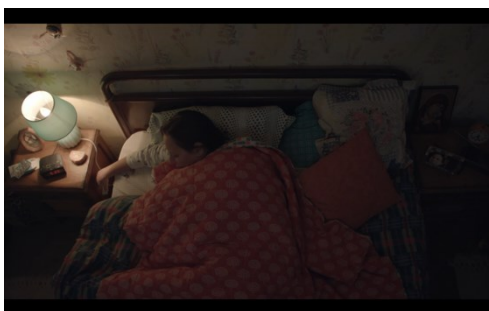


Figura 101 - C.1/P.3: God's view



Figura 102 - C.1/P.4: Plano médio



Figura 103 - C.1/P.5: Plano aproximado ao peito

Esta cena retrata o acordar de Anabela, ainda de madrugada, antes de ir trabalhar. Todos os planos desta cena são fixos. O intuito da direção de fotografia neste início era de criar um ambiente escuro (devido à hora) mas com um traço neorrealista (não totalmente escuro), começando com um plano de pormenor do relógio, que apontam as 5:35, demonstrando com o primeiro plano do filme a primeira evidência de uma personagem, à partida, trabalhadora, por acordar tão cedo.

O plano seguinte é um *god's view* da cama, em plano médio, no mesmo ambiente maioritariamente escuro, vemos a protagonista a acender a luz, constituindo a *keylight* desta cena, e também a única utilizada no plano. Anabela levanta-se e passamos para trás desta, que se senta e estala os ossos, cansada e de ombros caídos, prestes a ir para mais um dia de trabalho. A colocação de uma *soft light* cama, à esquerda, constitui a luz pontual. Começa a ser perceptível a realidade da personagem e de modo a intensifica-la através da protagonista, todos os enquadramentos utilizados são relativamente fechados e focados em Anabela, nunca expondo mais que um plano médio da mesma.

Segue-se um plano aproximado ao peito, o último da cena e a primeira vez que vemos o rosto da protagonista. Ainda com a luz principal oriunda do candeeiro da mesinha de cabeceira a iluminar o seu rosto, filmámos do lado da sombra, evidenciando esta falta de luz, de alegria e esta apatia que se irá perceber no decorrer do filme.

Cena 2



Figura 104 - C.2/P.1: Plano aproximado ao peito

Na segunda cena do filme temos Anabela na casa de banho, em plano aproximado ao peito, filmado do corredor. Enquadrada à direita no plano e com o centro do olhar na intersecção do segundo terço da imagem, chamando rapidamente a leitura do espectador, de modo a intensificar o seu olhar sem grande ânimo, enquanto fixa o infinito.

A *keylight* é composta por um projetor colocado no lavatório, de modo a simular a luz do candeeiro de espelho. Neste início, o nosso intuito enquanto diretores de fotografia era realçar a monótona rotina da protagonista, com composições e enquadramentos muito pessoais e aproximados.

Cena 3

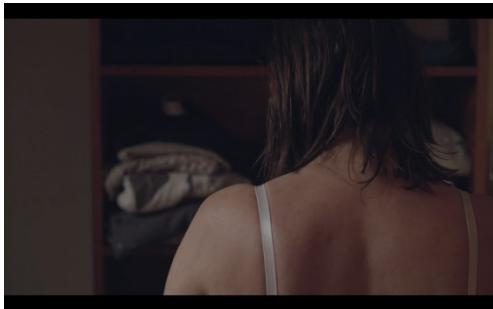


Figura 105 - C.3/P.1: Plano médio



Figura 106 - C.3/P.2: Plano americano

A cena inicia-se com um plano próximo de Anabela, de costas, enquanto se veste. É um plano aproximado às costas, cobrindo metade do enquadramento com as costas, braço e cabeça de Anabela, enquanto se veste, devagar, com o mesmo ânimo e com que fez todas as ações até então.

Há um “recuo” no enquadramento, abrindo para um plano americano, ainda de costas, da protagonista a vestir-se, lentamente. A *keylight* é composta por um projetor à saída da porta, no corredor, iluminando sobretudo a protagonista, no quarto ainda escuro.

Cena 4



Figura 107 - C.4/P.1: Plano inteiro



Figura 108 - C.4/P.2: Plano pormenor

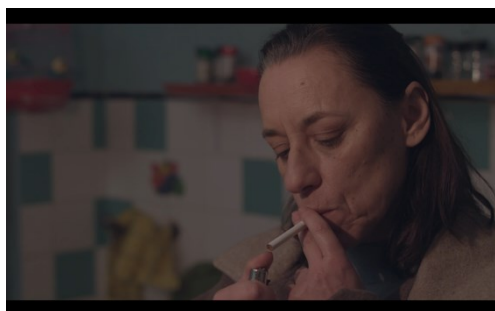


Figura 109 - C.4/P.3: Grande plano

A cena 4 ilustra o pequeno-almoço de Anabela. Rápido, sem grande cuidado. O primeiro é um plano médio, enquadrando parte da cozinha e Anabela, na primeira interseção do terço. Há depois um plano pormenor a colocar marmelada no pão rapidamente, com o objetivo de evidenciar um certo descuido na forma como se alimenta. Esta questão é evidenciada no terceiro plano, onde depois de comer e beber, Anabela acende um cigarro.

A *keylight* é constituída pela lâmpada do tecto da cozinha, que ilumina o espaço por cima, e é visível através do reflexo do azulejo. Uma luz de enchimento foi colocada ao lado da câmara, preenchendo a zona da mesa e da protagonista. Esta luz é visível no grande plano do cigarro, devido à sombra no canto inferior direito do enquadramento.

Cena 5



Figura 110 - C.5/P.1: Plano geral

A cena 5 constitui o primeiro plano geral do filme. Um dos intuitos da cinematografia é aqui explorado a nível de enquadramento, havendo o contraste forte entre a escala de planos, cortando dum grande plano de Anabela (plano aproximado ao peito, um plano fechado) para um plano muito geral, (aberto, enquadrando a protagonista de forma muito pequena).

A iluminação presente na rua foi a única da cena, sendo que seria a melhor maneira de mostrar a madrugada, a par da pequenez da protagonista no plano, intensificando o esforço do acordar cedo para ir trabalhar, mesmo antes de amanhecer.

Cena 6



Figura 111 - C.6/P.1: Plano médio (anterior, movimento)



Figura 112 - C.6/P.2: Plano médio (frontal, movimento)



Figura 113 - C.6/P.3: Plano médio (anterior, movimento)

Filmada nas ruas do bairro de madrugada, Anabela desloca-se lentamente para a paragem de autocarro. A *keylight* e aliás, a única iluminação da cena são mesmo os candeeiros de rua para que o resultado fosse mesmo uma composição escura, enquadrando a protagonista em plano médio, posterior e frontal, na escuridão que é a rua àquela hora.

O intuito da direção de fotografia foi focar no vazio do cenário, típico da hora obviamente, mas também típico da vida da protagonista, que vagueia sozinha no meio dos prédios e carros, iluminados apenas pela luz dos candeeiros.

Cena 7

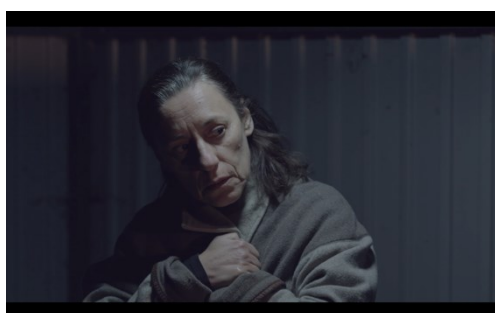


Figura 114 - C.7/P.1: Plano médio



Figura 115 - C.7/P.2: Plano geral

Dois planos compõem a cena 7, da protagonista sozinha, mais uma vez, numa paragem de autocarro rural, à espera do mesmo. Um plano médio, de um ângulo diagonal e outro geral, de frente, enquadram Anabela na paragem deserta. Ainda de madrugada, a *keylight* é composta por um led colocado na parte de cima do interior da paragem, iluminando apenas meio rosto da personagem, intensificando a escuridão e melancolia, que vão sendo cada vez mais explícitas ao espectador, e no filme em geral.

Cena 8

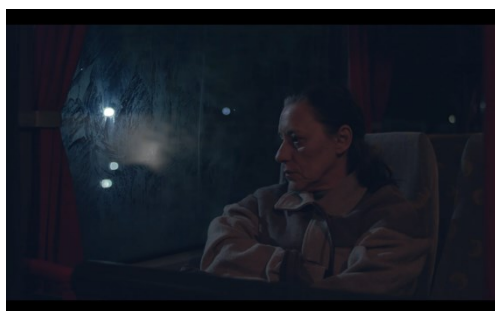


Figura 116 - C.8/P.1: Plano médio

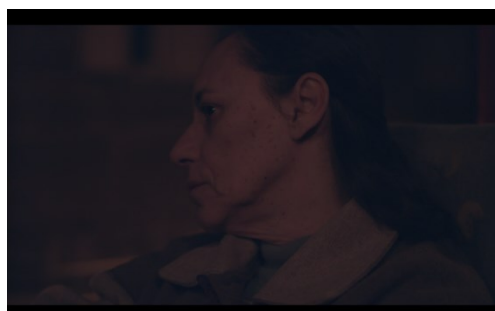


Figura 117 - C.8/P.2: Grande plano

A cena 8 é composta por dois planos da protagonista, um médio e um plano aproximado ao peito. Ambos numa perspectiva ligeiramente abaixo da linha do olhar, são planos próximos de Anabela, de modo a colocar a audiência quase ao lado da mesma, no máximo um banco ao lado. De modo a realçar o carácter neorrealista a iluminação foi a luz “natural” do local, as pequenas luzes do teto do autocarro a par da luz da lua (minutos antes do aparecimento do sol), e ainda a iluminação da rua, que preenchem a luz de contorno visível no plano médio. Estes factores do enquadramento e iluminação aliados ao facto de acordar de madrugada e apanhar um autocarro ainda de noite intensifica esta vida de esforço e trabalho por parte de Anabela.

Cena 9

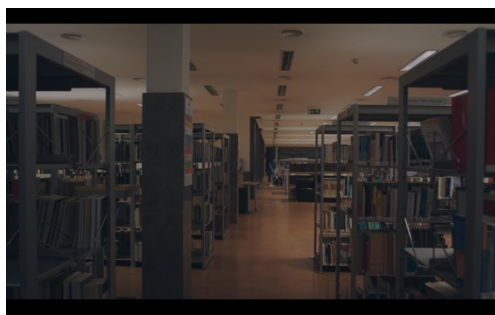


Figura 118 - C.9/P.1: Plano geral

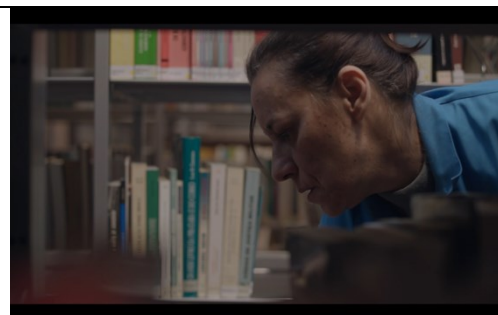


Figura 119 - C.9/P.2: Plano aproximado ao peito

A cena 9 é também composta por dois planos, um geral e um plano aproximado, ambos com Anabela a trabalhar. Há uma nova transição entre o plano fechado e pessoal anterior com um plano geral da biblioteca, onde vemos, ao fundo, no centro do enquadramento, a protagonista a varrer o chão.

A composição além de simétrica conta com um ponto de fuga no centro, onde está Anabela. O plano seguinte, filmado de trás de uma das estantes da biblioteca, como podemos ver na parte inferior do plano, com livros desfocados como primeiro objeto, enquadra a mesma numa perspectiva de alguém a observar. Este enquadramento, numa espécie de plano médio mais aproximado, evidencia a postura curvada da protagonista, enquanto varre o chão.

A iluminação foi a luz da biblioteca como *keylight*, nos dois planos, sendo que no segundo foi colocada uma luz de enchimento entre Anabela e a câmara, realçando a ação da personagem.

Cena 10

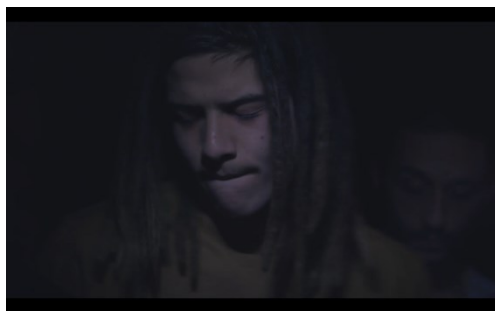


Figura 120 - C.11/P.1: Plano aproximado ao peito

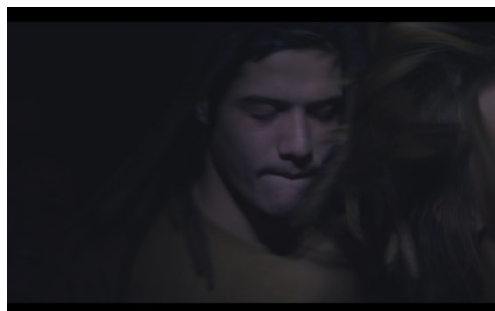


Figura 121 - C.11/P.2: Plano aproximado ao peito

Esta cena é composta por um plano único, fechado, enquadrando o personagem no centro, em grande plano, ao nível dos olhos do mesmo. No bar filmamos de dia e houve a necessidade de tapar todas as entradas de luz, já que tínhamos que simular um tipo de mini rave na discoteca, ainda de madrugada.

O enquadramento fechado em Jorge é bastante íntimo, coloca o espectador de frente, bem perto do personagem, intensificando a concentração do mesmo enquanto dança e sente a música. Uma rapariga aproxima-se, ainda no mesmo enquadramento, e começa a dançar com Jorge. A iluminação foi composta por um pequeno foco no centro, virado para o personagem, a constituir a nossa *keylight* e vários stobes e uma bola de cristal também compunham o ambiente, escuro e quase sombrio, a par da música, típica do ambiente em questão.

2º ato: Dia/Noite

Cena 12

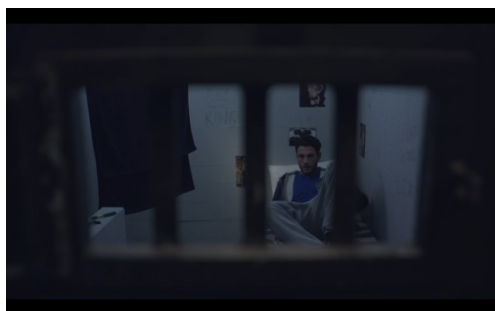


Figura 122 - C.12/P.1: Plano inteiro

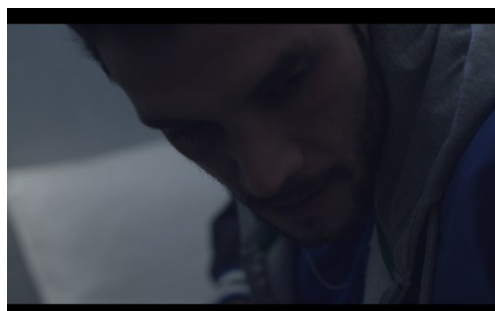


Figura 123 - C.12/P.2: Grande plano

É na cena 12 que é apresentado Rúben. Retrata a sua saída da cela, em dois planos. O primeiro, filmado de fora para dentro da cela, vemos o jovem por entre as grades da

pequena porta típica que abre para os guardas falarem, antes de abrir a porta propriamente dita. É um plano geral que tem como primeiro objeto uma porta desfocada e enquadra Rúben à espera, deitado na cama, já prestes a levantar-se.

O segundo é um grande plano picado do jovem, um enquadramento bastante intrusivo. Explora a expressão de alguém que vai voltar a sentir-se livre, dum ponto de vista aproximado e um fundo desfocado.

A iluminação utilizada foram dois projetores, ambos colocados à esquerda da cela. Um mais picado, que constitui a *keylight*, de modo a simular a luz natural da janela de cima e outro, mais contrapicado, que constitui a luz de enchimento (*fill light*), a iluminar o fundo (parede) e os posters típicos de cela de prisão.

Cena 13



Figura 124 - C.13/P.1: Plano geral



Figura 125 - C.13/P.2: Plano inteiro conjunto

A saída de Rúben da prisão, ao passar no corredor, foi toda filmada em plano inteiro. O intuito da fotografia foi mesmo evidenciar a ação do personagem, para dar atenção ao seu andar e à sua postura, já que está prestes a voltar a conhecer a liberdade.

Assim, sempre na mesma escala de planos (inteiro), foram feitos dois enquadramentos, o primeiro frontal ao personagem, como se o ponto de vista fosse o exterior, a porta de saída, para onde se dirige Rúben. O segundo, de dentro dum escritório, enquanto este se despede com um cumprimento do guarda, que lhe abre a porta. A perspetiva deste segundo enquadramento é semelhante ao primeiro plano da cena 12, que vemos Rúben dentro da cela, do outro lado das grades, prestes a sair da mesma, sendo que nesta vemos o personagem igualmente do outro lado das grades, prestes a sair (apesar de não serem grades, tem essa conotação relativamente ao enquadramento, pois são linhas que separam o personagem do ponto de vista da câmara).

A iluminação foi a luz do local como *keylight*, sendo que as claraboias deixavam entrar alguma luz solar. No segundo plano é visível a entrada de luz vinda da porta mal o

guarda a abre, a primeira vez na história que Rúben sente o exterior.

Cena 15



Figura 126 - C.15/P.1: Plano médio



Figura 127 - C.15/P.2: Plano aproximado ao peito

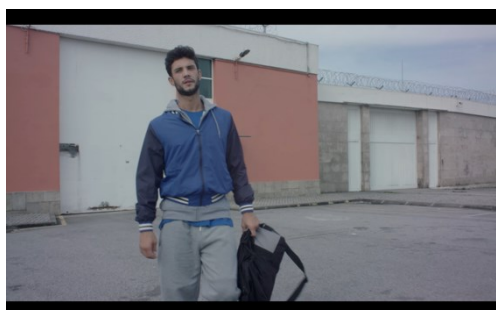


Figura 128 - C.15/P.3: Plano americano

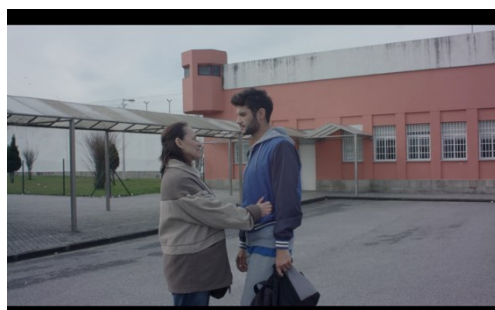


Figura 129 - C.15/P.4: Plano médio/inteiro conjunto



Figura 130 - C.15/P.5: Plano geral

A cena 15 constitui a saída de Rúben da prisão e o momento de reencontro com a mãe, Anabela. Um dos momentos fortes do filme, necessitava de algo mais a nível de movimento de câmara, e assim a direção de fotografia decidiu montar a cena com planos em movimento, a par dos planos fixos.

O primeiro plano da cena é um plano médio de Rúben, colocando o espectador mais próximo da personagem, e também em frente a esta, de modo a ver a sua reação ao olhar para o exterior. Segue-se o plano mais fechado da cena, um plano aproximado ao peito de Anabela, enquadrando o olhar sorridente – o único do filme – na primeira interseção da linha dos terços, com o objetivo de conduzir o olhar do espetador para a única coisa que realmente interessa reproduzir, o rosto feliz da mãe ao ver o filho. Segue-se o plano

em movimento que acompanha Rúben de frente em plano médio, até se encontrar com Anabela. O plano explora a escala de planos, a variar entre um plano (quase) inteiro para plano médio.

Novamente visível o confronto de plano aberto e fechado, o último plano da cena é um plano muito geral da prisão, com os personagens a aproximarem-se da perspectiva da câmara, que os minimiza no plano. É um pouco como a relação dos personagens, distante e fria, mas que iriam retomar. Assim, começam a vir ao longe, pequenos no enquadramento, e enquanto andam ocupam mais espaço na composição. A *keylight* é a iluminação natural.

Cena 16

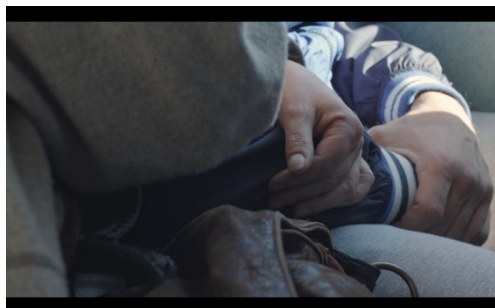


Figura 131 - C.16/P.1: Plano pormenor



Figura 132 - C.16/P.2: Plano aproximado ao peito



Figura 133 - C.16/P.3: Plano ap. ao peito



Figura 134 - C.16/P.4: Plano ap. ao peito

A cena 16 retrata o primeiro diálogo entre Anabela e Rúben. Utilizando apenas iluminação natural e fazendo do sol a nossa *keylight*, a cena é composta por 3 planos. Mais uma vez utilizando o contraste entre o plano muito geral e o plano pormenor, esta cena inicia-se com este, das mãos da Anabela a aconchegarem as mãos de Rúben. Filmado do lado de Anabela, mantém em sombra as mãos da mesma. As mãos soltam-se quando o diálogo fica frio, em que Rúben demonstra antipatia. Respeitando a regra dos 30°, o segundo plano enquadra a protagonista em plano aproximado ao peito, filmado um pouco acima do nível dos olhos (ligeiramente picado), inferiorizando mais a protagonista, a par

do conteúdo do diálogo. O terceiro plano leva a plateia para perto de Rúben, num enquadramento mais lateral à personagem que o de Anabela, e filmado ao nível dos olhos, aproveita o movimento da personagem ao olhar lá para fora ou para a mãe.

Há um quarto plano, o mesmo que o segundo, que coincidentemente conta com um fator engraçado, pois uma nuvem cobre o sol no momento em que o diálogo fica ainda mais pesado, deixando Anabela em sombra evidente, intensificando a sua mágoa e a tristeza perante um filho que acaba de sair da prisão e nada mais mostra que arrogância.

Cena 17



Figura 135 - C.17/P.1: Plano médio



Figura 136 - C.17/P.2: Plano geral

A cena 17 é composta por dois planos, começando por um plano médio de Jorge, filmado atrás e à esquerda do personagem, numa perspetiva diagonal, que evidencia o fumo do cigarro, a seguir a uma festa, mostrando a rotina de vida festiva e pouco consciente do filho mais novo de Anabela. Devido ao seu ponto de vista, este primeiro plano pode ser confundido com um plano subjetivo de uma das raparigas que vão atrás, no carro, contudo não é caso.

O segundo plano é geral, mostrando a zona onde mora a avó de Jorge, pra onde vai depois de sair do carro, que entra no enquadramento pela direita. A *keylight* é a iluminação natural.

Cena 18



Figura 137 - C.18/P.1: Plano geral



Figura 138 - C.18/P.2: Plano pormenor

Aproveitando a simetria das traseiras da casa da avó, enquadrámos um plano geral com as linhas bem definidas na composição e criámos uma espécie de divisão no plano. Jorge vem da festa, cansado, pronto para ir direto para a cama. Vemo-lo a chegar, à direita na imagem, a contornar e a subir as escadas, já no centro do enquadramento, até chegar acima, e no canto superior direito, já a chegar à porta. Num só plano fixo enquadrámos o percurso todo do personagem. Mais uma vez a cortar de um plano geral para um plano pormenor, vemos Jorge a abrir a porta. A *keylight* é a luz natural do dia, aproveitando a sombra do facto do sol estar do outro lado (da parte da frente da casa).

Cena 19



Figura 139 - C.19/P.1: Plano pormenor



Figura 141 - C.19/P.2: Plano médio



Figura 140 - C.19/P.3: Plano conjunto

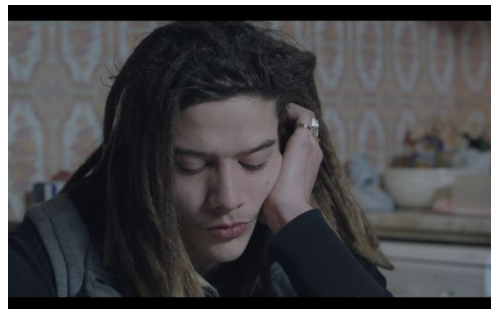


Figura 142 - C.19/P.6: Grande plano



Figura 143 – C.19/P.5 : Plano pormenor



Figura 144 – C.19/P.6 : Grande plano

Um dos diálogos mais importantes da curta-metragem, que consiste numa espécie de aconselhamento, em jeito carinhoso e maternal, da avó, Maria José, ao neto, Jorge, que acaba de chegar de uma festa. Aconselha o jovem, com palavras acolhedoras e ao mesmo tempo frontais, acerca da mãe e do irmão que acabara de sair da prisão, de modo a fazer com que este voltasse para casa, mas apoiando-o e disponibilizando a sua casa na mesma. Esta cena foi filmada num *mastershot*⁸ conjunto, enquadrando Jorge em plano médio e a avó em plano inteiro. Há ainda o plano médio da avó a ouvir o neto a chegar a casa e a chamar por ele e por fim e o mais importante, o grande plano de Jorge a comer a sopa, enquanto ouve a avó. Foi também filmado um contraplano da avó, também em grande plano. Dois planos pormenor também compõem a cena, justificando a linguagem criada entre o contraste de enquadramentos. O plano geral acabou por estar presente muito pouco tempo da versão final do filme, contudo os inúmeros grandes planos que fizemos do Jorge foram suficientes para dar corpo a esta cena a partir do mais importante, a expressão, postura e opinião do personagem, deixando tudo o resto fora de cena.

Como referido, devido à complexidade em termos de realização e de direção de atores, a cena foi agendada para um dia completo. Em termos de iluminação e para simular o sol, colocámos três projetores no exterior como a nossa *keylight*, diretamente apontados para a janela, simulando a luz solar e controlando o nosso ambiente. Na cozinha há três luzes pontuais, uma atrás de Jorge para evitar a sombra nas suas costas, outra ao fundo, escondido no exaustor a preencher o fogão (luz que vem de cima) e outra para iluminar o rosto de Jorge no grande plano.

⁸ Termo que designa a gravação de uma cena inteira a partir de um só plano, normalmente de um ponto de vista que enquadre todos os personagens.

Cena 20

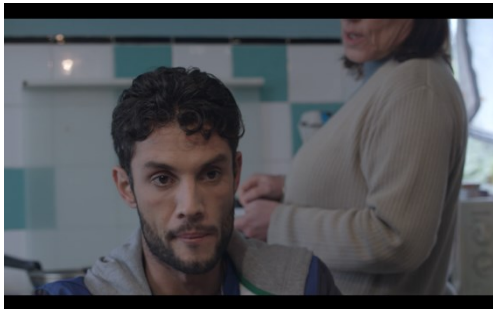


Figura 145 - C.20/P.1: Plano ap. ao peito



Figura 146 - C.20/P.2: Plano pormenor

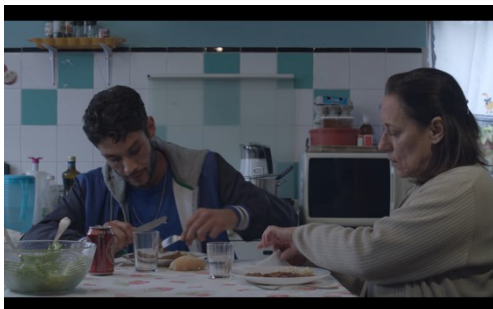


Figura 147 - C.20/P.3: Plano médio conjunto

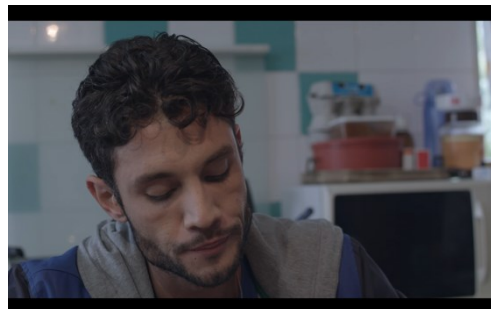


Figura 148 - C.20/P.4: Grande plano



Figura 149 - C.20/P.5: Plano ap. ao peito

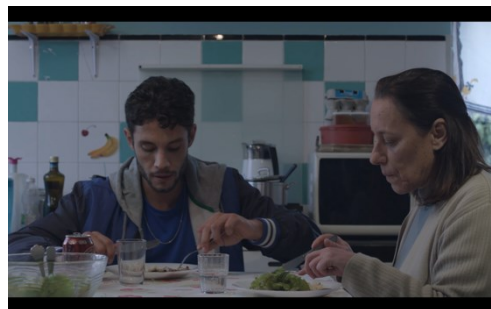


Figura 150 - C.20/P.6: Plano médio conjunto (mais fechado)

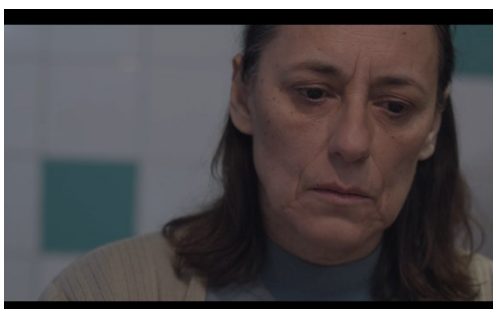


Figura 151 - C.20/P.7: Muito grande plano

Aquele que é, a meu ver, uma das cenas mais fortes do filme a nível de diálogo e representação. A refeição entre mãe e filho, algo que não acontecia há algum tempo, visto que este esteve preso. Há uma progressão de clima, um crescendo de conversa que

termina com Rúben a abandonar a mesa. Este crescendo é mostrado através do plano aproximado ao peito de cada uma das personagens, intercalado com um plano médio conjunto dos dois à mesa.

O primeiro enquadramento explora a expressão séria de Rúben. Com um olhar frio, enquadrado ligeiramente à esquerda no plano (pois à direita será a composição do contraplano de Anabela). O segundo plano, de Rúben a cortar com força a carne, apostámos num plano pormenor, evidenciando o nervosismo do mesmo a fazê-lo, enquanto surgem assuntos mais perturbadores ao diálogo. O terceiro plano e único plano conjunto da cena 20, enquadra mãe e filho em plano médio, sentados à mesa. Rúben à esquerda, Anabela à direita, filmado duma perspetiva abaixo da linha do olhar. Devido à tensão gradual do diálogo, o núcleo desta cena, a nível da cinematografia, está nos grandes planos, também enquadrando a mãe à direita e o filho à esquerda, duma perspetiva ao nível do olhar, colocando o espetador no meio da conversa, com o objetivo de focar na expressão reticente e pouco esperançosa de Anabela e na expressão de arrogância e desprezo de Rúben.

Voltando ao plano conjunto, que acaba mal com Rúben a sair da mesa, era obrigatório terminar com um plano fechado em Anabela. A cinematografia compôs um muito grande plano, colocando a câmara literalmente à frente da personagem, com o seu olhar a coincidir com a primeira interseção dos terços à direita do enquadramento. A reação da protagonista é o mais importante a explorar aqui, e esta composição, além de conduzir o olhar do espetador no olhar da protagonista, demonstra ainda mais este seu mau momento, isolando a sua tristeza de tudo o resto, com o fundo desfocado.

Como aconteceu na cena 19, devido à complexidade do diálogo tivemos que criar um ambiente, tapando qualquer entrada de luz solar, de modo a controlarmos a iluminação. A *keylight* é um projetor colocado perto do ponto de vista do terceiro plano da cena, com o objetivo de mostrar que a vêm da velha lâmpada colocada no teto da cozinha, visível através do reflexo nos azulejos, quer no plano conjunto quer no plano de Rúben. Foi também colocada uma luz pontual na mesa, visível pelo brilho na saladeira, e outra atrás/esquerda de Anabela.

Cena 22



Figura 152 - C.22/P.1: Plano médio



Figura 153 - C.22/P.2: Plano pormenor

A cena é iniciada por um plano médio de Anabela, enquanto retira roupas e guarda-as numa mochila que está na cómoda. Colocámos a câmara perto da porta para mostrar o quarto, principalmente o beliche, onde dormiam os dois filhos, agora emocionalmente longe da protagonista. A iluminação natural de dia ilumina a cena, por trás da protagonista está uma janela, constituindo a *keylight* e única iluminação da cena.

Segue-se um plano pormenor da mochila, mostrando de perto a ação de preocupação com o filho levando-lhe a roupa, mais um plano fechado que irá cortar com um plano muito geral, dando força ao confronto de plano fechado e aberto.

Cena 23



Figura 154 - C.23/P.1: Plano geral

O primeiro plano geral de dia do filme, enquadrando a protagonista no primeiro terço inferior da imagem. O objetivo principal foi minimizar Anabela ao máximo no enquadramento, ali sozinha a sair de casa, nos prédios antigos do bairro. A pequenez da personagem no plano acentua a pequenez de Anabela no mundo e também na sua própria vida, sozinha

Mais uma vez usando a luz natural como a nossa *keylight* é mais uma vez evidenciado o contraste entre a passagem brusca de um plano pormenor para um plano muito geral, passando do mais fechado ao mais aberto, sem ter receio de trazer e levar a plateia para perto e longe da ação.

Cena 24



Figura 155 - C.24/P.1: Plano geral



Figura 156 - C.24/P.2: Plano geral

Enquanto que na primeira vez que vemos as traseiras da casa da avó, na cena 18, temos um enquadramento central às escadas, aqui optámos por uma perspectiva diagonal, de forma a desequilibrar as linhas do plano e assumi-las desta forma, inclinadas, compondo uma analogia à vida da protagonista, também esta “torta”.

No segundo plano temos um enquadramento diferente, definido entre o plano geral e inteiro, pois os limites superior e inferior da imagem não enquadram Anabela por inteiro quando sobe para o piso. Pode ser visto como uma aproximação em 1/4 da composição da cena 18. A *keylight* é a luz natural do dia, sendo agora mais visível a chegada da luz direta do sol às traseiras da casa.

Cena 25



Figura 157 - C.25/P.1: Plano médio



Figura 158 - C.25/P.2: Plano médio conjunto



Figura 159 - C.25/P.3: Grande plano

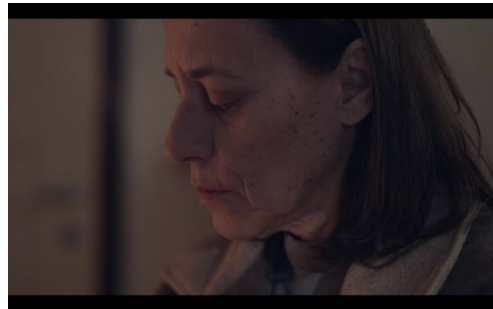


Figura 160 - C.25/P.4: Muito grande plano

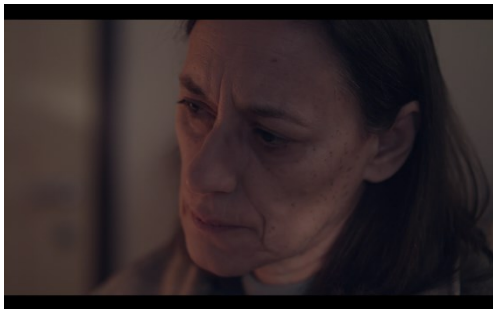


Figura 161 - C.25/P.5: Muito grande plano

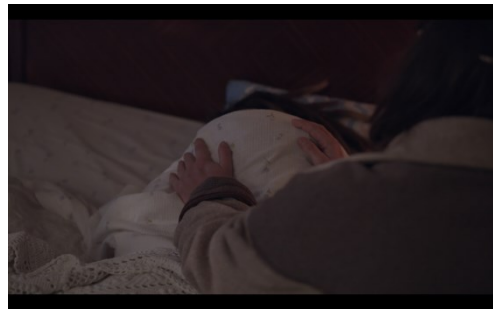


Figura 162 - C.25/P.6: Over-the-shoulder



Figura 163 - C.25/P.7: Plano médio conjunto



Figura 164 - C.25/P.8: Plano médio conjunto



Figura 165 - C.25/P.9: Muito grande plano

A cena 25, do monólogo entre Anabela e Jorge é iniciada com um plano conjunto, que enquadra a entrada da mãe até se sentar na cama. O filho encontra-se na parte inferior do enquadramento enquanto que a mãe na parte superior. A par deste, há dois planos fechados, grandes planos de cada personagem, além dum *over-the-shoulder* de Anabela. A criação deste ambiente controlado, escuro e com os rasgos de “sol” na parede através dos projetores colocados no exterior são visíveis no primeiro plano da cena.

A *keylight* é a luz do candeeiro que Anabela liga antes de se sentar, seguida de uma luz de enchimento de intensidade reduzida a apontar para o teto, de modo a refletir sobre o quarto, e por fim uma série de luzes pontuais, uma na cama, a apontar para Jorge, outra para Anabela, no grande plano e por fim, uma última no rosto de Jorge, também em grande plano, enquanto ouve a mãe e finge que dorme.

A composição do primeiro plano mostra visualmente a distância que separa os personagens em termos de enquadramento, estando um em cada parte da imagem, relacionando-se com a analogia da distância que os separa emocionalmente.

Cena 26

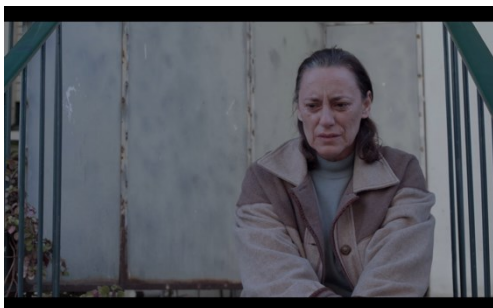


Figura 166 - C.26/P.1: Plano médio

O último plano na casa da avó e também o enquadramento mais fechado. A cena 26 demonstra o desabar emocional de Anabela depois de um monólogo com o filho mais novo. Enquanto diretores de fotografia tentámos colocar a audiência no ângulo mais

intimista e pessoal possível, com uma perspectiva à altura do olhar da protagonista, fazendo das escadas, à direita e à esquerda, os limites do quadro. O olhar de Anabela coincide com a interseção do segundo terço da imagem, deixando um vazio à esquerda do enquadramento.

A *keylight* é a luz natural do dia, já à sombra do sol, nas escadarias atrás da casa da avó.

Cena 27



Figura 167 - C.27/P.1: Plano ap. ao peito (movimento)



Figura 168 - C.27/P.2: Plano geral

A cena 27 consiste na volta para casa da protagonista, com um plano aproximado ao peito em movimento, de modo a acompanhar de forma íntima o andar pesado e o ar abatido de Anabela. O segundo plano, fixo, consiste na entrada do prédio, também ele cinzento e sem cor, como a vida da personagem.

A *keylight* é a luz natural do dia, nublado por acaso, relacionando-se também com a cena em questão.

Cena 28



Figura 169 - C.28/P.1: Plano geral

A cena 28 é um plano fixo da chegada de Anabela a casa. Filmado do ponto de vista da sala, divide o enquadramento em três com as duas paredes da sala e a cozinha no centro, por onde passa a protagonista. Enquadrado como um quadro, explora o tom quente presente na sala, derivado do candeeiro e por outro lado, o tom frio oriundo da cozinha, devido sobretudo à parede e azulejos azuis.

A *keylight* consiste num projetor a iluminar o interior da cozinha, sendo que o candeeiro presente constitui a luz da sala, a par duma luz pontual na parede direita.

Cena 29

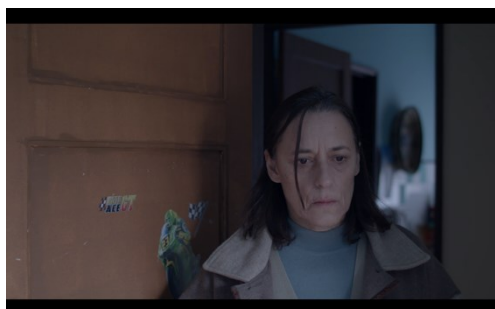


Figura 170 - C.29/P.1: Plano ap. ao peito

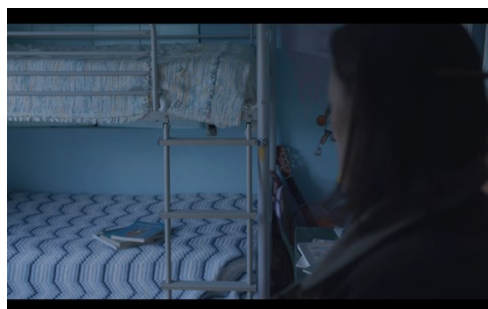


Figura 171 - C.29/P.2: Over-the-shoulder

A cena 29 constitui a última desilusão da protagonista, por assim dizer. Já quase no fim da história, depois de discutir com o filho mais velho e ser ignorada pelo filho mais novo, repara ao voltar para casa que Rúben não está em casa.

Explorando novamente o espaço que compõe a cena 22, tivemos que criar outro enquadramento, neste caso um plano aproximado ao peito e um *over-the-shoulder* da personagem. A *keylight* é a luz natural do dia.

Cena 30



Figura 172 - C.30/P.1: Plano geral

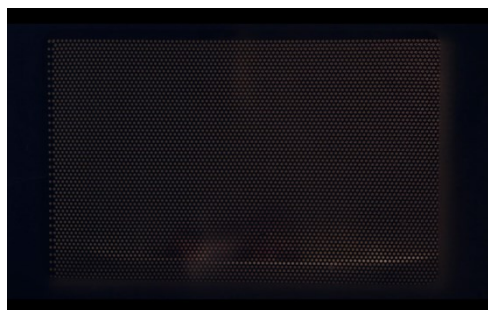


Figura 173 - C.30/P.2: Plano pormenor



Figura 174 - C.31/P.1: Grande plano



Figura 175 - C.31/P.2: Plano geral

Esta cena retrata a amargura da protagonista, ao chegar a casa depois de situações amargas com ambos os filhos, duma discussão com o filho mais velho e de um discurso desprezado perante o filho mais novo. A cena é composta por dois planos gerais, um plano pormenor e um grande plano.

O primeiro enquadramento é idêntico ao plano da cena 28, sendo ligeiramente mais aberto que o anterior. Segue-se um plano pormenor do micro-ondas, mostrando a refeição da protagonista a ser preparada enquanto o som do mesmo entoa e só se ouve o mesmo, no vazio da casa. Há um corte para um grande plano do rosto de Anabela, deitada, triste, abatida e cansada, enquanto aguarda pelo clique do micro-ondas.

Em termos de iluminação, há dois espaços no plano, sendo que na cozinha, a *keylight* é a lâmpada ao centro, onde se encontra Anabela. A pouca luz solar serve de *fill-light* pois dá algum enchimento, visível nos azulejos da esquerda. Na sala, a *keylight* advém do candeeiro ao lado da porta, como se pode ver no primeiro e último plano da cena. Há ainda duas luzes pontuais, uma originária do candeeiro no canto superior esquerdo da parede, no último plano da cena e outra colocada ao lado esquerdo da câmara, iluminando Anabela deitada. O plano pormenor não contou com iluminação, devido à própria luz no seu interior, sendo que as margens do enquadramento são as bordas da porta deste. O grande plano de Anabela, no sofá, com um rosto completamente amargurado, é sobretudo iluminado pela última luz pontual referida, o projetor colocado picado, à esquerda do ponto de vista da câmara.

3º ato: Amanhecer

Cena 31



Figura 176 - C.32/P.1: Plano geral



Figura 177 - C.32/P.2: Muito grande plano



Figura 178 - C.32/P.3: Plano pormenor

O segundo e último acordar de Anabela, constituído por um plano geral do quarto, duma perspectiva diagonal, mostrando um pouco mais de decoração nas paredes que não tínhamos visto na primeira cena. Segue-se um grande plano de Anabela, que a meu ver, é um dos planos fechados mais fortes do filme, quer em termos de composição e enquadramento, quer em termos de expressão e encenação. O centro do rosto de Anabela está colocado no rectângulo central da regra dos terços, focando toda a atenção no seu olhar, amargurado. Por fim há um plano pormenor da personagem a calçar os chinelos, lentamente.

A *keylight* é o mesmo candeeiro dos primeiros planos do filme, colocado na mesma mesinha de cabeceira.

Cena 32



Figura 179 - C.32/P.1: Plano inteiro

Uma composição semelhante à da cena 30, no sentido em que vemos a protagonista por uma porta, a cena é semelhante à cena 2, era necessário outro tipo de enquadramento. A repetir a ação da cena 2, na casa de banho, o plano inteiro enquadra Anabela à direita, com o seu reflexo (pouco visível) na estante do corredor, ao lado esquerdo.

A *keylight* é composta por um projetor colocado no lavatório, de modo a simular a luz do candeeiro de espelho. Há ainda uma luz pontual no corredor, que ilumina de forma pouco intensa esta mesma estante.

Cena 33



Figura 180 - C.33/P.1: Plano inteiro

Esta cena retrata o segundo acordar de Anabela e é composta por um único plano. Manteve-se o mesmo intuito de criar o ambiente escuro dos primeiros planos do filme, tendo em conta a hora. Anabela é enquadrada em plano médio a vestir-se, à esquerda do plano.

A *keylight* é o candeeiro da mesinha de cabeceira, que preenche mais a parte direita da imagem. Um projetor colocado no corredor, fora do quarto, constitui a luz de enchimento que ilumina de forma pouco intensa a cama e Anabela.

Cena 34

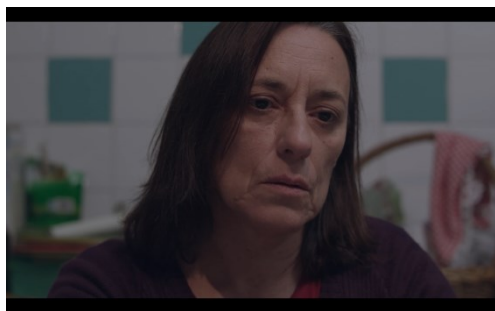


Figura 181 - C.34/P.1: Grande plano



Figura 182 - C.34/P.2: Grande plano

Já quase no fim da história, era obrigatório fechar o enquadramento na protagonista, apostar no plano mais pessoal possível para intensificar o que sente Anabela. A cena 34 é uma cena bastante íntima do ponto de vista de interpretação. A câmara é colocada em frente a personagem, que completamente amargurada e triste, fuma um cigarro, em grande plano. Duma perspetiva ligeiramente abaixo da linha dos olhos, o espetador assiste a mais um desabo emocional de Anabela, com o seu rosto centrado no enquadramento, focando a amargura da personagem.

A *keylight* é composta por um projetor colocado de forma picada no centro da cozinha, perto da personagem, não só de modo a simular a luz proveniente da lâmpada antiga do teto, mas também com o objetivo de evidenciar as sombras e as rugas do rosto da protagonista, visto ser uma iluminação de cima, partes como o pescoço e os olhos ficam mais escuras, evidenciando os sentimentos e emoções que a cena exprime.

Cena 35



Figura 183 - C.35/P.1: Plano geral (descida)

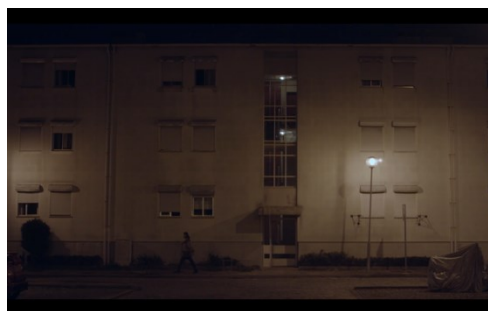


Figura 184 - C.35/P.2: Plano geral (saída do prédio)

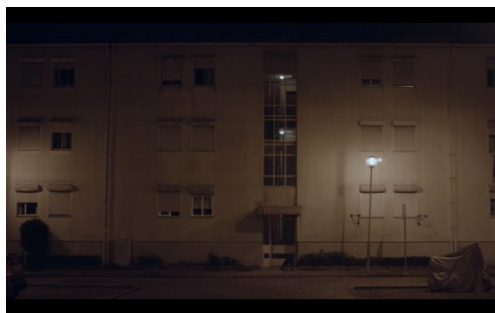


Figura 185 - C.35/P.3: Plano geral (saída de plano)

A última cena de “Margem”, um plano muito geral do prédio de Anabela. Enquadrando as escadas do prédio no centro, vemos a protagonista, sempre em plano fixo, a descer as escadas, sair do prédio, e andar para o trabalho.

Visível novamente o confronto entre planos, passamos dum grande plano da personagem para um plano muito aberto, mais uma vez com o objetivo principal de minimizar Anabela ao máximo na composição, sozinha e ainda de madrugada, pronta para mais um dia de trabalho, depois de tudo o que aconteceu.

Mais uma vez, a pequenez da personagem no plano acentua a pequenez de Anabela no mundo e também na sua própria vida, no último plano do filme. A *keylight* é constituída pela iluminação natural da rua a par do ambiente escuro da hora em questão. A curiosidade deste plano é o facto de aparecer um cão, já depois de Anabela sair de cena, não se cortou a imagem e acabou por se filmar, coincidentemente fazendo sentido, com uma analogia clara à vida de cão da protagonista da história.

3.4.6 Conclusão

A conclusão sobre o processo de rodagem é bastante positiva. A rodagem em si correu extremamente bem, o trabalho de produção e logística foi realmente bem feito e todos ganharam com isso, os dez dias estavam muito bem organizados e houve tempo para trabalhar, o que fez com que todos os departamentos estiveram à altura e conseguiram desempenhar as suas funções sem entraves e assim filmar tudo o que estava estabelecido e da forma como o tínhamos delineado.

Dos vários projetos semelhantes em que já tive oportunidade de estar, este foi provavelmente o mais bem concretizado, a nível geral, todos os departamentos estiveram à altura, mas também o bom ambiente entre a equipa, técnica e artística, foi importante para que tudo corresse como tínhamos previsto.

Houve, como é normal, planos e até duas cenas, que faziam parte da *shotlist* e que filmámos, mas que acabaram por não ser usados em edição, entre os quais a cena que se passaria depois da discoteca, o envolvimento de Jorge com a rapariga. Doutras cenas, não se utilizaram alguns planos, certos enquadramentos que a meu ver só enriqueciam o filme, dum ponto de vista da fotografia, mas também entendo que a realização e a edição não achassem que os mesmos completassem assim tanto a história e dessa forma, tenham tomado outras opções e decisões de não os usar.

3.5 Pós-Produção

3.5.1 Introdução

A montagem do filme ficou ao encargo da Natacha Oliveira, que depois de terminar e passar-nos o projeto, demos início ao processo de pós-produção. Através da pesquisa na internet, tutoriais e no próprio site do DaVinci entendemos a transformação que a pós-produção pode fazer num filme, e a forma como se poderia trabalhar esse processo em termos de tratamento de imagem. Exploramos a forma como se trabalhava no programa de modo a dar início à correção de cor.

Contudo, a capacidade da pós-produção principalmente no mundo digital do cinema, de recriar completamente um filme a nível visual, foi algo que não se aplicou em “Margem”. A própria cinematografia do filme, de carácter neorrealista, não pedia de todo uma transformação visual em termos de ajustes de cor e iluminação criadas em pós-produção, mas sim certas mudanças de acordo com estabelecido.

3.5.2 Primórdios na cor no cinema

Relembrando a história da sétima arte, nos primórdios da cor no cinema existiram uma série de regras da consultoria da Technicolor⁹ que acabaram por gerar alguma polémica. Segundo um dos fundadores, Helbert Kalmus, a primeira regra era de que os personagens principais teriam de usar cores quentes em cenários de cores frias. A segunda regra dizia para haver pouca utilização de cores saturadas, pois dariam muita informação ao filme e criava um efeito desagradável.

⁹ Marca registada de uma série de processos de colorização de filmes, pertencente à Technicolor, Inc, fundada em Boston em 1914.

A última regra dizia respeito à diferenciação entre personagens principais e secundários, sendo que nos primeiros, deveria haver tons quentes e com um contraste acentuado, ao contrário dos personagens secundários e o cenário, que deveria conter tons suaves e neutros. Por um lado, é normal devido à mudança que houve do cinema a preto e branco para o cinema a cor, contudo estas regras, que restringiam em parte o uso desta, acabaram por ser contrariadas por vários cineastas e fotógrafos, que exploravam cada vez mais as cores e acabaram por conseguir maior expressividade e liberdade.

3.5.3 Cor em “Margem”

A cor, aliada ao uso da luz, têm um papel de transmitir maior realismo à cena mas também transmitir certas emoções, através da atmosfera criada. Com o trabalho muito bem conseguido da direção de arte de “Margem”, pela Rafaela Guimarães, tornou-se mais simples transpor para o ecrã estes sentimentos e emoções que vivem na curta-metragem através do trabalho criado por nós, enquanto diretores de fotografia.

Assim, à parte da correção de cor em questões de exposição e níveis de cor, sempre tendo em conta os escopos e o histograma, podemos considerar que o fator mais decisivo da pós-produção de Margem prendeu-se com o facto de arrefecer o tom do filme, mesmo pela frieza que a história do filme contém. Além da busca pelos tons frios, visto que este filme é pesado do ponto de vista sentimental, entendemos que era necessário reforçar o contraste em pós-produção, de forma a evidenciar as sombras na imagem, devido à falta de luz na vida da protagonista. Dos testes que fizemos com a câmara, e das opções que tínhamos à escolha, sabíamos que teria que haver uma redução de certos tons verdes.

3.5.4 Antes e após

Seguem-se alguns fotogramas retirados de “Margem”, à esquerda os fotogramas antes da correção da cor e tratamento de imagem, retirados do ficheiro *raw*, e à direita os fotogramas após o tratamento e sequentemente da versão final do filme.

Os dois primeiros planos da cena 3 e 4 respetivamente, filmados com o intuito de simular a madrugada, é visível a redução de temperatura em pós-produção. Igualmente escuros a nível de exposição, é no tom da pele de Anabela e na própria parede da cozinha que se repara no tom mais frio.

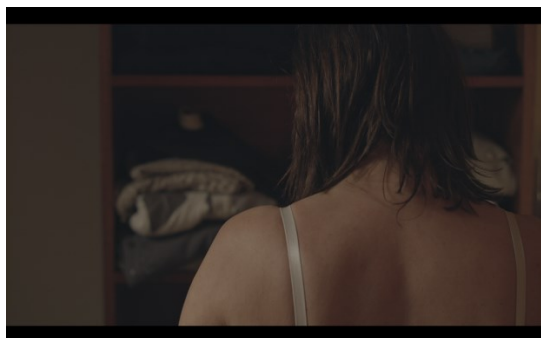


Figura 186 – Cena 3, plano sem tratamento

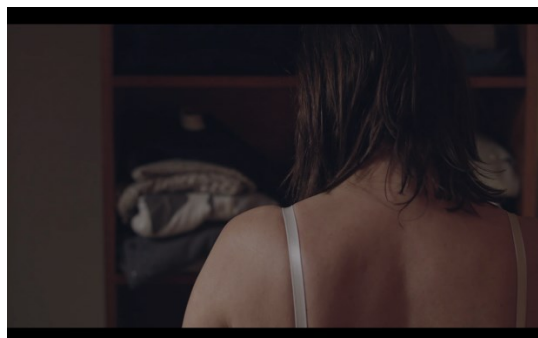


Figura 187 – Cena 3, plano final



Figura 188 – Cena 4, plano sem tratamento

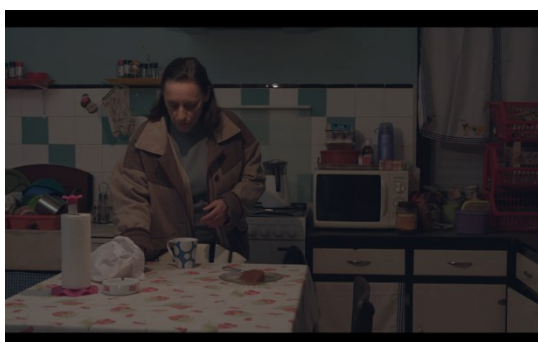


Figura 189 – Cena 4, plano final

O momento em que Anabela aguarda pelo autocarro, na cena 7, é provavelmente o plano filmado no exterior que mais necessitou da diminuição dos tons verdes. A iluminação utilizada na cena, juntamente com as próprias paredes verdes da antiga paragem de cimento onde a protagonista se encontra levaram-nos a compensar este excesso com o aumento dos tons azuis, atingindo assim uma temperatura realista e fria ao mesmo tempo.

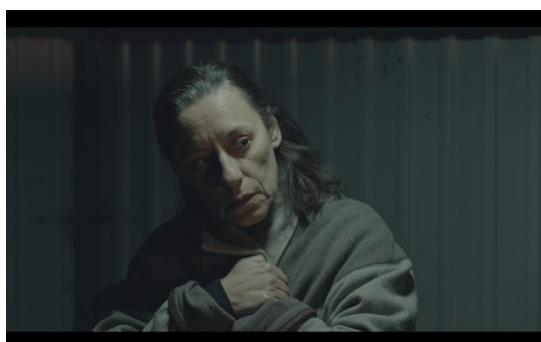


Figura 190 – Cena 7, plano sem tratamento

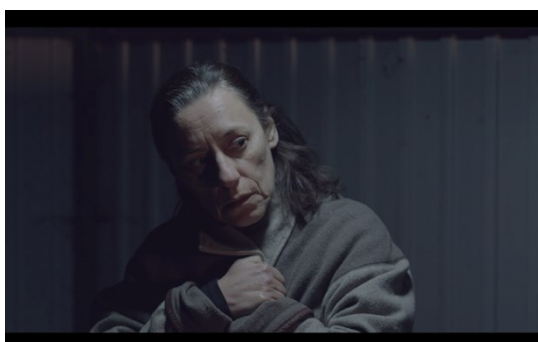


Figura 191 – Cena 7, plano final

O ambiente na cela, na cena 8, é claramente mais azulado que o original, de modo a evocar esta frieza. Quer nas sombras quer nos realces da imagem, tudo contou com um aumento dos tons azuis, as próprias paredes, roupa e espaço realçam este facto.

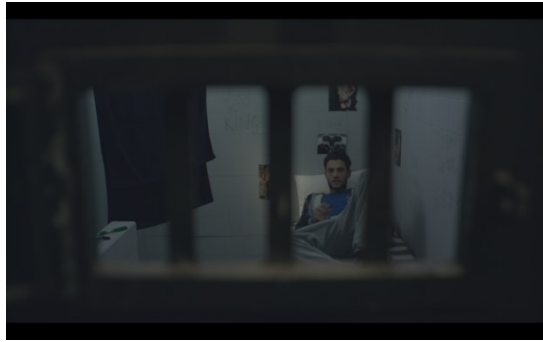


Figura 192 – Cena 8, plano sem tratamento



Figura 193 – Cena 8, plano final

Na cena 15, quando Rúben sai da prisão e reencontra Anabela, o tratamento de imagem não contou com a redução de temperatura nem com a busca do tom frio. A nível de pós-produção houve um aumento do contraste, que a par das correções a nível de exposição, resultaram num ligeiro aumento da saturação das cores.



Figura 194 – Cena 15, plano sem tratamento



Figura 195 – Cena 15, plano final



Figura 196 – Cena 15, plano sem tratamento



Figura 197 – Cena 15, plano final

A cena 19, devido à dificuldade de interpretação, foi uma das cenas mais bem preparadas, quer do ponto de vista de ensaios quer do ponto de vista de produção, pois foi agendada para um dia completo. Desta forma, sabíamos que a diminuição dos verdes iria ser, a par do contraste, as duas correções para o tratamento de imagem desta cena, já a havíamos testado com a iluminação controlada e as lentes que viríamos a utilizar.

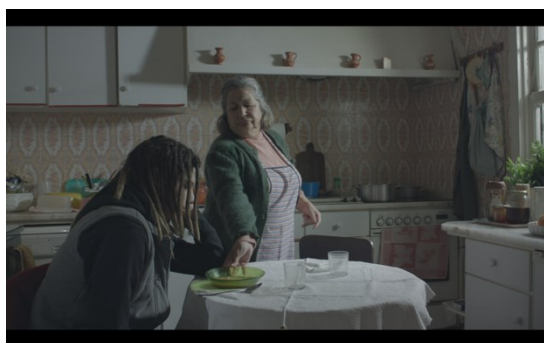


Figura 198 – Cena 19, plano sem tratamento



Figura 199 – Cena 19, plano final

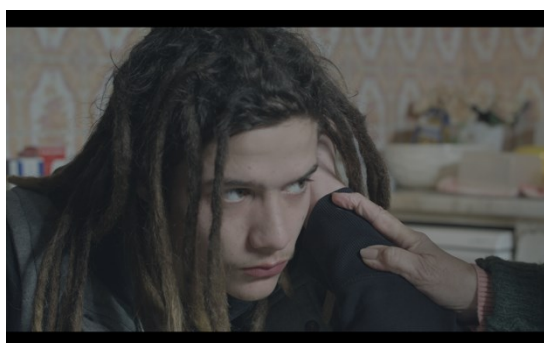


Figura 200 – Cena 19, plano sem tratamento

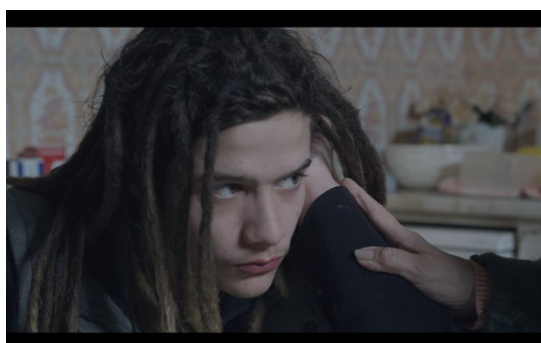


Figura 201 – Cena 19, plano final

A cena 20 contém um fundo azulado, com os azulejos da cozinha, fazendo do próprio espaço enquadrado com o pretendido pela direção de fotografia, notando-se a correção principalmente no rosto de Rúben. Da mesma forma da cena anterior, os níveis de verdes foram reduzidos de forma a manter o pretendido.

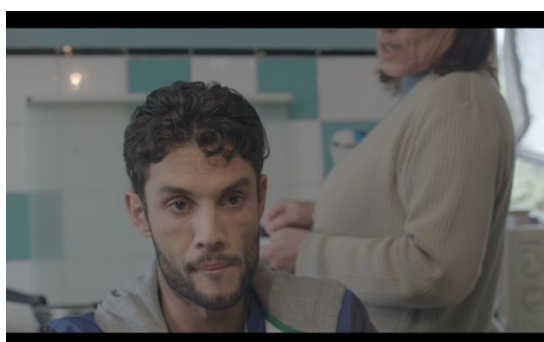


Figura 202 – Cena 20, plano sem tratamento

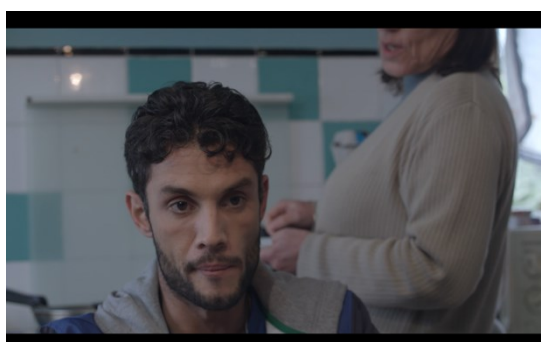


Figura 203 – Cena 20, plano final

A cena 25, além da redução da exposição em pós-produção, contou com uma redução de temperatura, de forma a manter os tons frios. Ainda que a *keylight* seja o candeeiro que Anabela liga quando entra no quarto e este ser de tom amarelado, a primeira

imagem que vemos são os raios de sol a refletir na parede. À parte de ter sido escurecida de forma a manter este ambiente de sombra, houve também um aumento do contraste.

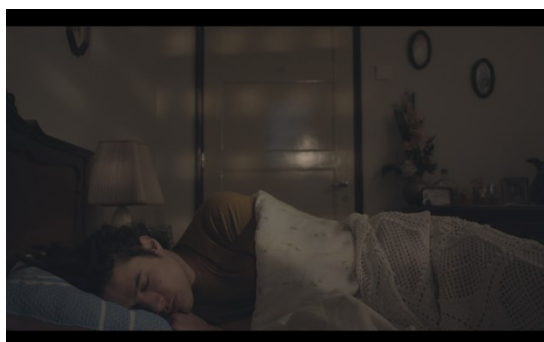


Figura 204 – Cena 25, plano sem tratamento

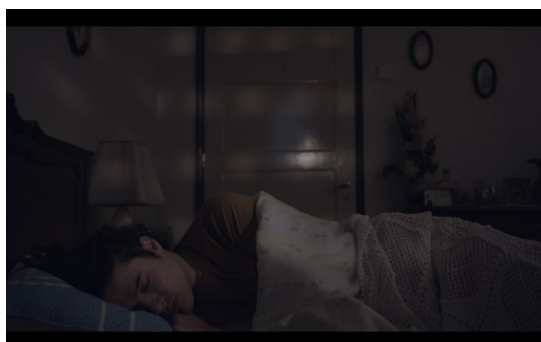


Figura 205 – Cena 25, plano final

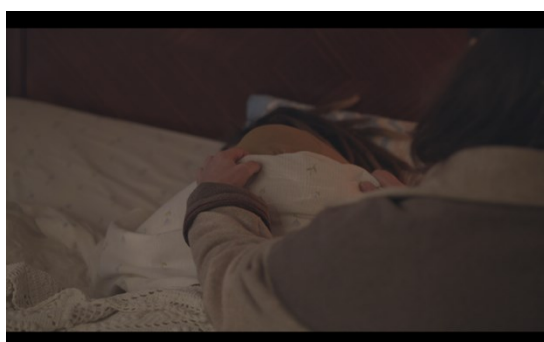


Figura 206 – Cena 25, plano sem tratamento

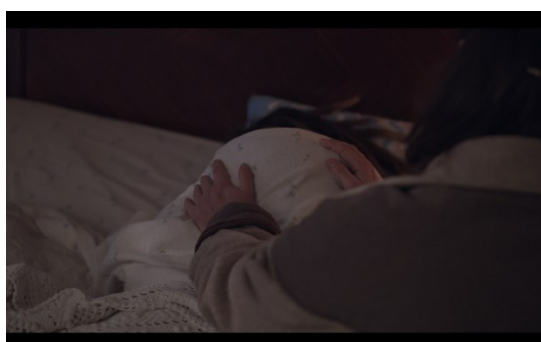


Figura 207 – Cena 25, plano final

O plano da cena 26, visto ser forte do ponto de vista emocional, com o choro da protagonista, levou-nos a aumentar o seu contraste, além de diminuir os realces da imagem, escurecendo ligeiramente o plano, em mais um momento escuro na vida da personagem. É notável o aumento do tom frio dum plano para o outro, em que na imagem sem correção de cor, à esquerda, contém um tom mais alaranjado, com uma temperatura de cor mais alta, que passa desta forma para um plano mais frio, a transformar este laranja em tons verdes e azuis, intensificando o momento triste.

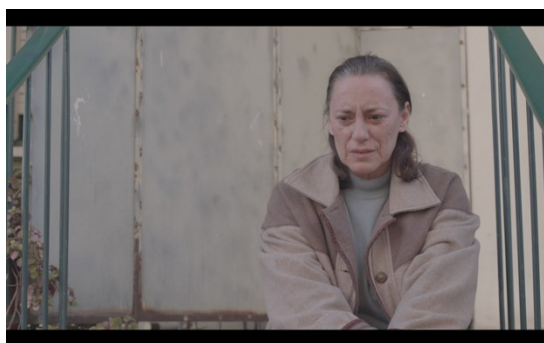


Figura 208 – Cena 26, plano sem tratamento

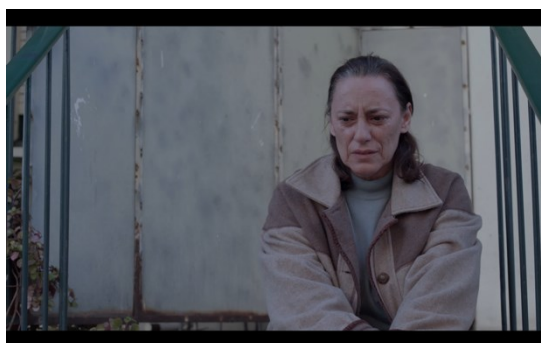


Figura 209 – Cena 26, plano final

A cena 30 contou com uma redução dos realces da imagem, tornando-a mais escura.

Visto termos duas fontes de luz quente, os dois candeeiros, criámos um contraste entre a sala e o fundo azul e frio da cozinha. O facto da luz ser quente em casa relaciona-se com o facto de ser o único momento de conforto de Anabela, no filme todo. Não houve uma busca por um tom frio da mesma forma que houve em muitos outros planos, o tratamento relacionou-se com os níveis de exposição e contraste.



Figura 210 – Cena 30, plano sem tratamento



Figura 211 – Cena 30, plano final

A cena 34 é o grande plano filme todo (plano fechado em rosto) em que se melhor entende o objetivo da cinematografia em baixar a temperatura da imagem e dar-lhe um tom geral mais frio e azulado. A iluminação realizada, a par do contraste adicionado em pós-produção, o aumento das sombras evidencia as rugas e a pele cansada duma mulher, que leva uma vida de trabalho e de solidão, fuma um cigarro enquanto se prepara para outro dia igual.



Figura 212 – Cena 34, plano sem tratamento



Figura 213 – Cena 34, plano final

A última cena do filme, a cena 35, além da correção da exposição, contou com um arrefecimento da imagem, das típicas luzes amarelas da rua, que na imagem parecem quase brancas. O tom acaba por fugir para o amarelo devido ao reflexo das luzes no branco sujo do prédio antigo, contudo a direção de fotografia decidiu falsear estas luzes,

esbranquiçando-as, de modo a evocar pela última vez a frieza e solidão na vida da personagem principal, naquele que é o último plano do filme.

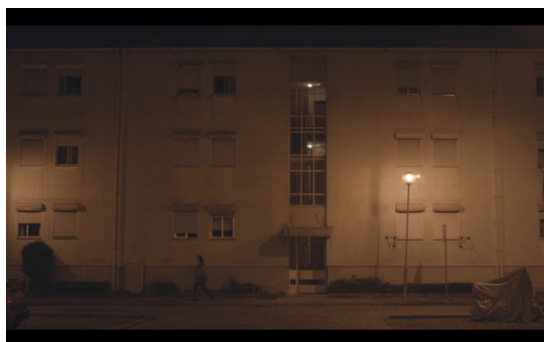


Figura 214 – Cena 35, plano sem tratamento

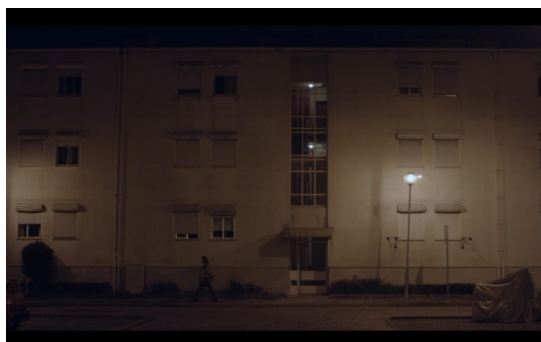


Figura 215 – Cena 35, plano final

3.5.5 Conclusão

O facto de filmar esta curta-metragem com uma câmara bastante superior ao que tínhamos trabalhado até então, ofereceu-nos esta qualidade de imagem e o poder da mesma na pós-produção. O tratamento da imagem e a forma como se pode corrigi-la, manipulá-la ou até criar, recriar e transformar todo o plano, ganhando se for necessário e aplicável, uma forma completamente diferente daquela que é filmada, que é literalmente o que sai da câmara, esta importância da pós-produção, principalmente no mundo digital, muda o próprio conceito na forma como as imagens são filmadas.

Seguem-se alguns fotogramas que demonstram a comparação do primeiro amanhecer com o segundo, ou seja, as primeiras e últimas cenas do filme. É notório o aumento de enquadramento na escala de planos, com planos mais fechados no segundo amanhecer, no fim do ciclo, mostrando ainda mais de perto a falta de vontade naquele que é o início de mais um dia na sua vida, precedido por um dia amargo e decepcionante.

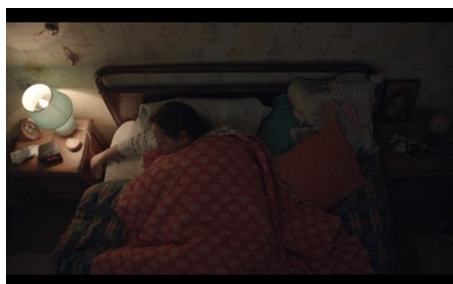


Figura 216 – 1º amanhecer, plano médio



Figura 217 – 1º amanhecer, plano inteiro



Figura 218 – 2º amanhecer, grande plano

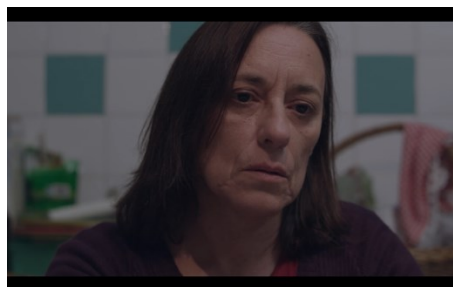


Figura 219 – 2º amanhecer, grande plano

4 “Margem”: Banda Sonora

4.1 Introdução

Desde início que ficou decidido que a curta-metragem não teria música, não necessitava de uma banda sonora, até vivia melhor sem esta. Ficou estabelecido que só haveria música diegética, sendo a única que podemos ouvir no filme, em duas cenas.

Tendo em conta o meu gosto pela produção musical criei dois temas para a música do filme, ambos diegéticos e do mesmo género e estilo.

4.2 Estilo musical

De facto, a música eletrónica é a música mais presente no século XXI, sendo a mais ouvida pelos jovens nos dias que correm, e no que toca a clubs e discotecas, está ainda mais presente. Sendo o personagem um jovem frequentador deste tipo de músicas e festas, em conversa com o Joel decidimos que o *techno* seria o estilo a explorar neste contexto.

Faz parte da apresentação do personagem Jorge. Um jovem rebelde, chateado com o irmão, Rúben, que está prestes a sair da prisão, e também com a mãe, e protagonista, Anabela, vivendo atualmente com a avó paterna. Revoltado com a vida, sem ambição de estudo ou trabalho, falta às aulas e sem intenção de mudar, refugia-se em festas de música eletrónica, que constitui precisamente a primeira cena em que aparece no filme, a dançar, numa discoteca. A segunda e última música diegética é do mesmo registo, mas um pouco mais leve e ouvimo-la no carro, com Jorge, o amigo e duas amigas a caminho de casa, depois da festa. O carro pára e Jorge sai, e esta música em questão é a que estão a ouvir no rádio.

4.3 Composição

Ambas as músicas são de género eletrónica, de estilo *techno*. Foram produzidas de raiz no Logic Pro X, a uma velocidade de 125 *bpm*. É a velocidade comum, por assim dizer, do estilo em questão, bem característico das festas frequentadas pelo nosso personagem. O Joel tinha-me dito que pretendia algo mais intenso na cena da festa, sendo que aqui apostei numa batida mais pesada, de modo a intensificar o êxtase de Jorge no momento. Uma faixa pesada e sombria, com uma tarola (bateria) mais seca, sintetizadores de nuances psicadélicas e um baixo evidenciado para envolver os que a ouvem.

A segunda faixa, como já referi, também de género *techno*, é mais leve no sentido em que não tem tantos graves nem linhas de teclado excessivas, além de que está a ser reproduzida na rádio do carro, logo perde bastante perceção, pois está por trás do diálogo entre Jorge e o amigo, e o próprio som do carro a andar, ao contrário da discoteca, que constitui o som principal da cena, a par dos gritos de euforia das pessoas a dançar.

4.4 Conclusão

Penso que as músicas encaixaram na perfeição naquilo que era pretendido, no ambiente de noite e da chegada de carro. Uns ajustes foram feitos nas versões, sendo que as diferenças pedidas pelo Joel consistiam quase sempre em acentuar os graves da música, realçando o baixo e os instrumentos mais graves, nesta busca pelo ambiente escuro e sinistro das faixas. O trabalho de Pedro Adamastor, enquanto misturador e designer de som, profissionalizou, por assim dizer, a adaptação das faixas aos locais em questão - discoteca e rádio do carro. A composição de banda sonora é algo que me interessa há algum tempo, e como tenho o gosto por produção musical, aliei os dois fatores.

5 Conclusão

Este relatório apresenta a reflexão e o desenvolvimento do meu trabalho enquanto Diretor de Fotografia no projeto Margem, produzido e realizado no âmbito da cadeira de projeto final do Mestrado em Som e Imagem, na área de Cinema e Audiovisual.

Apesar de ter sido a minha quarta curta-metragem, foi a primeira enquanto diretor de fotografia, pois nas anteriores apenas tinha sido operador de câmara. A forma como a cinematografia explora o espaço, movimento, composição e iluminação como elementos narrativos, desenvolvendo uma narrativa visual, com o objetivo de transpor o argumento do ecrã para a realidade, sempre foi do meu interesse, e a minha reflexão relativamente à direção de fotografia de “Margem” é bastante positiva. O facto deste projeto envolver material novo e inovador, acrescentado à aprendizagem de criar uma estética e um tom para um filme, neste caso com um carácter cíclico e neorrealista, fortaleceu a reflexão positiva com que vejo o produto final, no ecrã, onde penso que conseguimos transcrever o mesmo do papel para a tela, como se costuma dizer, da forma que idealizamos e desenvolvemos, desde o início do projeto. Falando agora de um modo geral, todos os objetivos a que a equipa se propôs, foram alcançados, assim como todas as intenções por parte da direção de fotografia, juntamente com toda a pesquisa, testes e ideias.

O processo de pré-produção foi crucial devido a vários aspetos, das pesquisas aos ensaios, das referências visuais ao desenvolvimento do tratamento estético, todo este processo, de criar o filme em papel, antes de ser filmado, é importantíssimo para que tudo chegue à rodagem bem delineado, com todos os objetivos previamente estudados. O trabalho com a direção de arte e o diálogo constante também foram importantes para que tudo corresse bem e depois de ver o filme montado a reação é bastante positiva, pois na minha opinião, os objetivos foram completamente alcançados. O que vemos na curta-metragem, os planos e a fotografia da mesma foram de encontro aos conceitos visuais que criámos durante a pré-produção.

Com o bom trabalho de produção, os vários dias para filmar resultaram numa rodagem profissional, a um ritmo considerado calmo. Todas as cenas foram filmadas no tempo necessário, sem pressas. Houve, como é normal, planos e até duas cenas, que faziam parte da *shotlist* e que filmámos, mas que acabaram por não ser usados em edição. Um exemplo e também um dos objetivos da equipa de fotografia seria fazer um plano igual comum aos três personagens, Anabela, Rúben e Jorge. Decidiu-se que seria o conhecido *god's view*, filmado de cima, representando a visão de Deus sobre os

personagens e colocando a plateia nesta mesma perspectiva. Este plano constitui o primeiro plano de Anabela no filme, a acordar, ainda de madrugada, para mais um dia de trabalho. Seria também o primeiro plano de Rúben na curta-metragem, que está na cela, a minutos de voltar a sentir a liberdade, deitado na cama à espera de ser chamado pelo guarda. Também aqui o *god's view* seria importante, mesmo na ação que estamos a ver, de redenção, de liberdade, de alguém que cometeu um crime e está prestes a sair da prisão, filmado do ponto de vista de cima, do céu, de Deus. Contudo, acabou por não utilizado na montagem final do filme. Por fim, o plano de Jorge com a rapariga com que se envolve, depois da discoteca e antes de chegar a casa, que acabou por não ser usada, sendo que no filme Jorge sai da discoteca e no próximo plano já está no carro, a caminho da casa da avó. Na cena 19, há um grande plano da avó no diálogo com Jorge, que não foi utilizado em edição, apesar de que na minha opinião, deveria estar no filme. A verdade é que um filme só ganha forma real na etapa de montagem, por muito que os planos tenham, para o diretor de fotografia, um objetivo e sentido muito fortes durante a pré-produção e a produção, podem facilmente ser excluídos no processo de edição, conforme a escolha do realizador. Considero estes fatores, de planos que na minha opinião eram importantes para o filme, mas não foram utilizados, como o ponto fraco da minha reflexão crítica, enquanto diretor de fotografia.

Relativamente à cinematografia, adquiri muito conhecimento, sobretudo a pensar na mesma duma forma diferente. O facto de criar uma linguagem cinematográfica a partir da nossa própria construção plástica da imagem: do tratamento estético, da composição, da forma de enquadrar os personagens, do posicionamento da câmara, da iluminação, da importância da *keylight*, da boa utilização da luz solar, do tratamento de cor, entre outros, foi o mais enriquecedor de todos estes aspetos, olhando para o resultado final. O facto de o filme conter uma carga dramática elevada foi um forte aliado ao carácter neorrealista que pretendemos, enquanto diretores de fotografia, mas também da própria história, um drama em muitas famílias do mundo atual. A iluminação foi feita da forma orgânica que desde o início imaginamos, intensificando o tom neorrealista do projeto. Os planos exteriores e a utilização de luz solar correram de forma prevista, sempre respeitando a continuidade da hora do dia na história, pois a própria se baseia apenas num dia. Mesmo o clima esteve favorável, apenas choveu numa tarde, interrompendo-nos a filmagem uma vez. Nas cenas 19 e 20, dos diálogos que necessitaram de um blackout do local e da criação dum ambiente controlado por nós, conseguiram retratar a atmosfera desejada, de uma fotografia natural e de pouco contraste. No que toca à composição também tudo

correu como esperado, com variações entre enquadramentos mais fechados e abertos, levando a audiência para perto ou para longe dos personagens, muitas vezes de forma brusca, para melhor entender a situação da protagonista, na vida solitária e triste que leva e na procura pela união da sua família desestruturada, contrastando a mesma em termos de tamanho na escala de planos. A iluminação e composição reforçaram a nossa intenção de uma cinematografia com um carácter neorrealista. Outro ponto conclusivo do projeto foi a importância das visitas aos locais para que todas as ideias da parte da equipa de fotografia fossem alcançadas. Encontramos casas e locais que seriam bons em termos de produção e direção de arte, mas que não eram tão fortes do ponto de vista de fotografia, por motivos de espaço, por exemplo, sendo assim dispensados. Este trabalho de pré-produção merece destaque na reflexão crítica, pois a maneira como filmámos e a forma como abordamos a composição das cenas, teve influência desta fase de preparação e procura dos locais.

Depois de ver o filme completo, montado e tratado, concluo que o meu trabalho enquanto diretor de fotografia foi bem conseguido. Todos os meus objetivos, enquanto um dos responsáveis pela construção da imagem e a fotografia do filme, foram alcançados. À medida que íamos filmando, no fim do dia de rodagem, víamos as filmagens e logo aí a minha visão era positiva, devido principalmente aos ensaios realizados, que nos permitiram estudar muito bem o filme antes de o filmar. Ainda assim, só depois da montagem do filme, com correção de cor, é que realmente senti que todas as intenções, enquanto diretor de fotografia, foram conseguidas. Depois de ver a curta-metragem, este tom neorrealista a que nos propusemos, com composições e enquadramentos que realçassem o mesmo na vida das personagens é, na minha opinião, visível, muito devido ao trabalho desenvolvido e onde criámos a nossa própria construção plástica da imagem, a partir do desenvolvimento de um tratamento estético. Aprender a transpor um argumento na forma de fotografia, argumento esse bem escrito sobre um drama muito real e comum à sociedade, aliado a uma boa equipa técnica e artística, fizeram deste projeto o mais consistente e satisfatório em que já trabalhei, na área do cinema.

5.1 Perspetivas futuras

Naquilo que é o meu trabalho no audiovisual como *freelancer*, filmar é sem dúvida o que mais gosto. Já tenho contacto com câmaras filmar desde miúdo, foi um pequeno passatempo que acabou por virar profissão e se tornar a minha atividade, desde muito cedo que tenho contacto com vídeo e edição. A ideia de contar histórias sempre me agradou, seja através de filme seja através da fotografia, mas tendo sempre a imagem como área de preferência. Editar também é outro departamento que me suscita muito interesse, principalmente se a edição for de planos filmados por mim.

Vou continuar a trabalhar nesta área, preferencialmente na área de imagem e gostava, a curto prazo, de fazer formação específica nesta área, não a um nível superior pois um doutoramento ficará para mais tarde, mas talvez um curso específico de cinematografia. Neste regime freelancer referido anteriormente, pretendo continuar ligado ao cinema, quer de ficção quer documental, e vou trabalhando como videógrafo, diretor de fotografia/operador de câmara e editor, sobretudo na área de publicidade.

O trabalho com o Pedro Silva na cinematografia deste projeto foi também, além de positivo e de ter funcionado bem neste projeto, influente, no sentido em que continuamos a trabalhar juntos e acabámos por criar, semanas depois, uma “produtora” audiovisual, chamada Deep Cut, essencialmente na área da publicidade, especificamente institucionais e *music videos*, mas ambiciono continuar a trabalhar em curtas-metragens e/ou documentários, preferencialmente na área da cinematografia.

Tenho ainda o gosto pela composição de banda sonora, explicada no capítulo anterior, onde gostaria de aprofundar o meu conhecimento, evoluir e quiçá, vir a poder trabalhar de forma profissional.

6 Bibliografia e outras referências

6.1 Referências bibliográficas

D. KATZ, Steven. Film Directing Shot by Shot: Visualizing from Concept to Screen. Michael Wiese Productions, 1991.

ALTON, John. Painting With Light. University of California Press, 1995.

MASCELLI, Joseph. The Five C's of Cinematography: Motion Picture Filming Techniques. Silman-James Press, 2005.

RABIGER, Michael. Directing: Film Techniques and Aesthetics. Focal Press, 2013.

VAN SIJLL, Jennifer. Cinematic Storytelling: The 100 Most Powerful Film Conventions Every Filmmaker Must Know. Michael Wiese Productions, 2005.

FABE, Marilyn. Closely Watched Films: Na Introduction to the Art of Narrative Film Technique. University of California Press, 2004.

6.2 Fontes da Internet

Iluminação:

- <http://www.diyphotography.net/lighting-high-key-and-low-key/>
- <https://www.bhphotovideo.com/c/buy/Lighting-Books-Tutorials/ci/7756/N/4062040350>
- <http://www.nofilmschool.com/2016/07/learn-4-different-types-light-and-how-use-them-your-films>
- <https://www.premiumbeat.com/blog/basic-light-placements/>
- <https://www.provideocoalition.com/fill-light-the-underdog-of-lighting/>
- <http://firstframe.in/2015/03/26/different-types-of-lighting-for-film/>

Composição:

- <http://www.elementsofcinema.com/cinematography/composition-and-framing/>
- <https://labs.mil.up.pt/blogs/theoldcinema/2017/10/25/neo-realismo-italiano/>
- <http://www.cinema.seed.pr.gov.br/modules/noticias/article.php?storyid=549>
- <https://pt.slideshare.net/Faiqy/understanding-cinemapfrench-new-waveitalian-neorealism-and-indian-parallel-cinema>
- <http://www.filmreference.com/encyclopedia/Independent-Film-Road-Movies/Neorealism-HISTORICAL-ORIGINS-OF-ITALIAN-NEOREALISM.html>

Câmara:

- <https://prezi.com/ldzm1pc-nkie/camera-movement-and-editing/>
- <http://nofilmschool.com/2016/07/7-handheld-shots-will-help-make-your-film-look-more-cinematic>
- <https://pt.slideshare.net/Faiqy/understanding-cinemapfrench-new-waveitalian-neorealism-and-indian-parallel-cinema>
- <https://www.youtube.com/watch?v=O3EnnBDgMww>

Cor:

- <http://forum.tarantino.info/viewtopic.php?t=9695>
- <https://www.shutterstock.com/pt/blog/magia-audiovisual>

7 Apêndices e Anexos

APÊNDICE A

DATA	LOCAL	OBJETIVO	MATERIAL
28 OUT	UCP Estúdio TV Exterior	Testes de câmara, imagem e lentes. Recolha de filmagens em vários formatos.	BMC Ursa Mini 4.6K Kit objetivas Xeen Tripé
15 NOV	UCP Estúdio TV Exterior	Montagem da grua. Teste de várias objetivas.	BMC Ursa Mini 4.6K Kit objetivas Xeen Kit samyang Tripé Grua
23 NOV	UCP Estúdio TV Exterior	Testes de iluminação, luz natural. Teste de grua no estúdio. Recolha de filmagens para testes em pós-produção. Decide-se, depois deste teste, a filmagem em 4K, ProRes 4444	---
29 – 30 Dez	Casa	Reunião de dop e realização. Divisão das cenas por planos.	---
1 DEZ	Santo Tirso	Repérage. Teste de imagem. Testes de lentes e iluminação	--- 14mm samyang V mounts + carregador
6 DEZ	UCP – Estúdio TV e outdoors RESERVA: 10H – 19H	Testes de iluminação. Divisão de cenas por planos, tratamento estético.	--- Kit lentes pl adaptador Kit mattebox kit luz 800w Kit luz 500w Ledzilla + bateria + carregador 2 leds felloni Filtros
6/7 DEZ	Casa	Reunião DOP Elaboração Shotlist	---
13 DEZ	Casa do Joel (porto)	Testes de composição e iluminação.	---
15 DEZ	Casa do Joel (porto)	Testes de composição e iluminação.	---

17 DEZ	Santo tirso	Testes locais Testes de composição e iluminação.	---
19 DEZ	Sala produção UCP	Reunião dop Criação do tratamento estético	
20 DEZ	Sala produção UCP	Reunião dop Criação do tratamento estético	
21 DEZ	Sala produção UCP	Reunião equipa de imagem e realização Criação do tratamento estético	
9 – 20 JAN	Ensaaios técnicos nos locais	Bmc ursa mini 4.6k, Leitor de cartões, Kit lentes xeen, Kit lentes pl, Lente 14mm samyang, Tripé, 5 v mounts + carregador, Kit mattebox, Kit luz 500w, 3 leds felloni, 2 ledzilla + 4 baterias + carregador, Reflector pequeno, Reflector grande, Filtros nd, Filtros ctb, Filtros cto, Filtros difusor, Cinefoil, 3 zeferinos, 3 molas mr, 3 braços mágicos	

ANEXO A [se apropriado]

CRONOGRAMA PROJECTO FINAL Geral		MESES						
TAREFA	DESCRIÇÃO	NOV.	DEZ.	JAN.	FEV.	MAR.	ABR.	MAI.
Pré-Produção	Nomeação do Projecto e de Cargos ; Elaboração do Guião ; Pedido de Autorizações e Apoios ; Orçamento ; Requisição de Equipamento ; Organização de Casting.							
Identidade Gráfica	Criação do I.D. Gráfico do Projecto - Flyers, Póster, Cartaz de Casting, Redes Sociais e Site.							
Repérage	Pesquisa de locais e visita aos mesmos. Recolha de imagens dos locais para posterior escolha.							
Testes Técnicos	Elaboração de testes por parte da equipa de Imagem e de Montagem, com o intuito de testar todo o material (desde a câmara até ao computador) a fim de garantir que tudo corre conforme o planeado e da melhor maneira.							
Produção	Organização e supervisão de todos os departamentos técnicos (alimentação, transportes e estadia) ; Garantia da qualidade e do bom funcionamento para cada dia de Rodagem.							
Rodagem	Rodagem do Projecto de 7 a 19 de Fevereiro							
Pós-Produção	Divulgação e Marketing do Projecto ; Apresentação final do Projecto							
Montagem Vídeo	Montagem final do Projecto							
Montagem Som	Montagem final do Projecto							
Correção de Cor	Correção de Cor do Projecto							

ANEXO B

CENA/ PLANO	TIPO	DESCRIÇÃO	NOTAS	REFERÊNCIA
1/1	PG God's View	Anabela deitada. Parte do quarto escura e iluminação difusa na cama. Raios de luz entram pela persiana. Zoom-In.		
1/2	PP	Despertador a tocar		
1/3	PM	Anabela levanta-se e fica sentada na cama. Espreguiça-se, levanta-se e sai. Plano Médio Frontal.		
1/4	PP	Anabela inspira, calça os chinelos, passa a mão no rosto.		
2/1	PI	Anabela urina. Levanta-se e dá a descarga. Plano Inteiro		
2/2	PP	Mãos pousadas nas coxas.		
3/1	PI	Anabela escolhe a roupa e veste-se, de frente para o armário. Tira camisola e veste-a. Plano Inteiro de costas (Mastershot)		
3/2	PM	Veste as calças. Plano Médio Perfil	Jumpcut	
3/3	PM	Sentada, calça os sapatos. Plano Médio Frontal.	Depende do quarto	
3/4	PP	Calçar o sapato. Plano Pormenor		
4/1	PG	Anabela entra na cozinha e começa a preparar o pequeno-almoço (cafeteira, pão). Sai da cozinha e ficamos na cozinha. (Mastershot)		
4/2	PM	Preparar o pão, tirar o café, encher a caneca, ir à janela. Acender cigarro. Plano Médio Lateral (Perfil).		
4/3	PP	Liga a cafeteira, pega e prepara o pão, pega na caneca. Plano Pormenor		
4/4	GP	Anabela olha pela janela.		
5/1	PG	Anabela sai do prédio. Plano Geral.		

5/2	PG	Anabela caminha. Plano Geral.		
6	PM	Anabela caminha. Plano Médio. Tracking shot.	Steadicam “Christine”, Alan Clarke “Elephant”	
7/1	PG	Anabela espera pelo autocarro. Mastershot		
7/2	PM	Anabela olha para o autocarro a chegar.		
8/1	PM	Anabela olha para o exterior. Plano Médio, entre os bancos.		
8/2	GP	Anabela pousa o cabeça entre o assento e o vidro. Grande Plano.		
9/1	PG	Anabela aspira. (Mastershot)	Labirinto. Profundidade	
9/2	PP	Aspirador no chão, pano a passar na mesa		
10	PM	Jorge dança. Plano Médio Fixo, picado.		“Montanha”
11/1	GP	Jorge beija uma rapariga. Grande Plano Conjunto.		
11/2	PG	Jorge beija uma rapariga.		
11/3	PM	Jorge beija uma rapariga.		
11/4	PP	Seios, beijos, pescoço, cara, botão das calças		
12/1	PG	Rúben, deitado na cama da cela olha para o tecto.	Referência iluminação.	
12/2	GP	Rúben, deitado na cama da cela olha para o tecto. Grande Plano		
13/1	PG	Rúben anda pelo corredor. Plano Geral de trás.		
13/2	PM	Rúben caminha pelo corredor. Plano Médio de trás. Tracking shot.		
13/3	PG	Plano Geral Lateral	Simétrico	
14/1	PI	Rúben assina os papéis. Plano Médio. Fundo desfocado, infinito, sensação de liberdade.		

14/2	PM	Rúben assina os papéis. Guarda desfocado ao fundo.	Filmado ao nível do balcão.	
15/1	PG - PI	Rúben passa o portão. Dá uns passos em frente e olha à volta. Plano Geral para Plano Inteiro.		
15/2	PG	Rúben aproxima-se de Anabela.		
15/3	GP	Grande Plano de Anabela		
15/4	PM	Rúben aproxima-se de Anabela. Tracking shot diagonal com o ombro de Rúben e rotação em torno do abraço. Fixa atrás de Anabela com rosto de ambos (Anabela no peito de Rúben e ele a olhar para o infinito).		
16/1	PM	Rúben e Anabela. Mastershot, Médio Frontal.		
16/2	PM	Rúben e Anabela. Médio de Costas (?)		
16/3	GP	Grande Plano de Rúben a olhar para o exterior.		
16/4	PG	Paisagens, exterior em andamento		
16/5	GP	Grande Plano de Anabela a deitar a cabeça no ombro de Rúben		
16/6	GP	Grande Plano de Anabela (enquanto deitada no ombro de Rúben e diálogo)		
16/7	PP	Planos Pormenor de mãos e gestos		
16/8	PP	Planos Pormenor de olhares		
17/1	PG	Carro chega, pára, Jorge sai, o carro arranca e o Jorge caminha. Master Shot. Diagonal.		
17/2	PM	Amigos no carro. Plano Médio. Shaking camera		
17/3	PG	Jorge sobe as escadas. Plano Geral Frontal.		
17/4	PG	Jorge sobe as escadas. Plano Geral Lateral.		
18/1	PM	Maria José cozinha. Jorge chega e Maria chama-o. Diálogo. Mastershot Plano Médio.		

18/2	PM	(mais fechado) Continuação do diálogo.		
18/3	PM	Jorge come. Plano Médio Frontal.		
18/4	OTS	OTS Jorge para Maria José.		
18/5	OTS	OTS Maria José para Jorge.		
18/6	GP	Grande Plano de Jorge.		
18/7	GP	Grande Plano de Maria José.		
18/8	PM	Diálogo. Plano Médio Conjunto de costas		
19/1	PG	Anabela retira a travessa do forno. Plano Geral de costas, Mastershot		
19/2	PM	18/3 – Rúben sentado à mesa		
19/3	POV	Anabela chega com a travessa. Contra-Picado.		
19/4	PM	Anabela sentada à mesa.		
19/5	GP	Grande Plano de Anabela (“Puseste-o na rua?”)		
19/6	GP	Olhar ameaçador de Rúben.		
19/7	PG	Rúben levanta-se e sai. Plano Geral (Diagonal)		
20/1	PG	5/1 - Rúben sai do prédio. Plano Geral, mais fechado que da Cena 5.		
20/2	Trav	Rúben a caminhar a passo acelerado		
20/3	PG	Rúben caminha. Plano Geral Lateral.		
21/1	OTS	Anabela observa Rúben pela janela.		
21/2	POV	POV de Anabela.		
22/1	PM	Anabela retira roupas e guarda-as num saco que está na cama. Plano Médio (vira-se para a câmara, peça a peça)		
25/1	PM	Maria José abre a porta a Anabela. Plano Médio de costas (int)		
25/2	PM	Anabela a entrar em casa, cumprimentam-se. Plano Médio de costas (ext)		

26/1	PG	Jorge dorme. (Câmara ao nível da cama). Janela à esquerda.		
26/2	PI	Anabela entra no quarto e aproxima-se da cama. Pan		
26/3	GP	Jorge conversa.		
26/4	PAP	Anabela conversa.		
26/5	CU	Olhar de Jorge (“vê-se no olhar que está com raiva”).		
26/6	PI	26/2 – Anabela sai do quarto. Pan		
27/1	PG	Anabela limpa escadas. Plano Geral Frontal.		
27/2	PG	Anabela limpa. Plano Geral. Picado, para inferiorizar personagem – pelo espaço central entre as escadas.		
28/1	PG	Anabela caminha. Plano Médio. Tracking shot diagonal – tudo a desmoronar-se.	Steadicam “Christine”, Alan Clarke “Elephant”	
28/2	PI	Anabela pára e aninha-se. Parede dum lado, vazio do outro.		
28/3	GP	Anabela chora.		
29/1	PP	Fechadura. Porta a abrir, Anabela entra.		
29/2	PP	Anabela pousa a mala.		
29/3	PI	Anabela procura por Rúben.		
29/4	PP	Maçaneta porta abrir + fechar		
30/1	PG	Vista da sala para a cozinha		
30/2	GP	Rosto de Anabela		
30/3	PP	Microondas		