

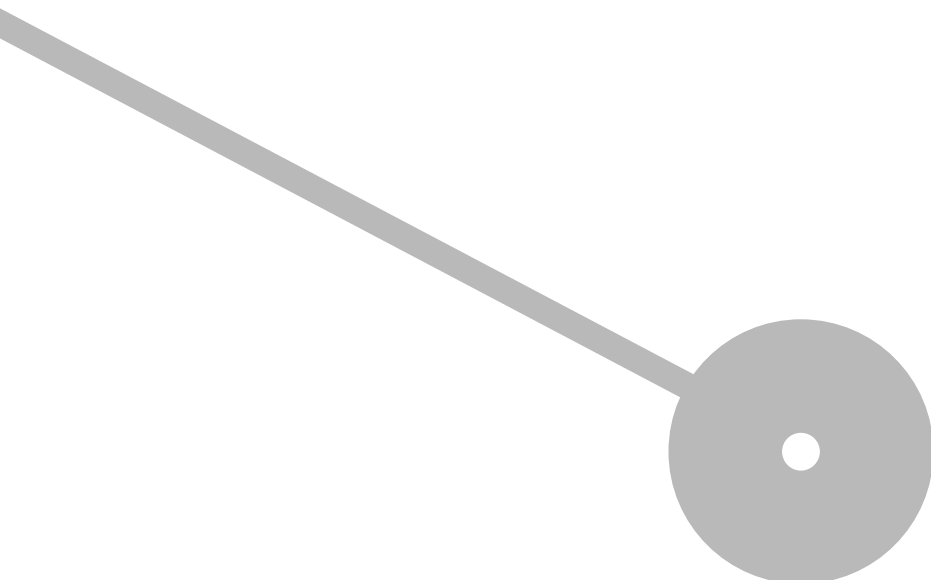
M

MESTRADO  
Cinema e Fotografia  
Especialização em Cinema Documental e Experimental

# Direção de Fotografia Documental na Curta-metragem “Fora”

Diogo Monteiro

[10/2025]



Politécnico do Porto

Escola Superior de Media Artes e Design

Diogo Morais Barroso da Silva Monteiro

**Direção de Fotografia Documental na Curta-metragem “Fora”:** Direção de fotografia em  
cinema documental em ambientes não controláveis.

Trabalho de Projeto

**Mestrado em Cinema e Fotografia: Especialização em Cinema Documental e Experimental**

Orientador: Prof. Doutor José Manuel de Oliveira Quinta Ferreira

Coorientador: Prof. António Pedro Negrão Martins

Vila do Conde, outubro de 2025

Diogo Morais Barroso da Silva Monteiro

**Direção de Fotografia Documental na Curta-metragem “Fora”: Direção de fotografia em cinema documental em ambientes não controláveis.**

Trabalho de Projeto

Mestrado em Cinema e Fotografia: Especialização em Cinema Documental e Experimental

**Membros do Júri**

Presidente

Prof. Doutor Manuel Eduardo dos Santos Taboada

Escola Superior de Media Artes e Design – Instituto Politécnico do Porto

Vogal - Orientador

Prof. Doutor José Manuel de Oliveira Quinta Ferreira

Escola Superior de Media Artes e Design – Instituto Politécnico do Porto

Vogal - Arguente

Prof. Doutor António Afonso Costa

Vila do Conde, outubro de 2025

## AGRADECIMENTOS

Gostaria de expressar a minha sincera gratidão a todos aqueles que, de diferentes formas, contribuíram para a realização deste projeto e para o meu percurso académico.

Em primeiro lugar, agradeço profundamente à minha família e aos meus amigos pelo apoio constante, pela compreensão nos momentos de maior exigência e pelo incentivo incondicional que me permitiu manter o foco e a motivação ao longo deste processo.

Dirijo também um especial agradecimento ao meu orientador Prof. Doutor José Quinta Ferreira e ao meu coorientador Prof. Pedro Negrão, cujo acompanhamento atento, disponibilidade e orientação crítica foram fundamentais para a concretização deste trabalho. O contributo de ambos permitiu-me refletir, aprofundar e melhorar cada etapa desta investigação.

À realizador Raquel de Lima, manifesto a minha gratidão por me ter convidado a integrar este projeto e por confiar em mim para assumir a direção de fotografia da curta-metragem “Fora”. A sua abertura e colaboração foram determinantes para que este processo fosse não só enriquecedor do ponto de vista académico, mas também profundamente inspirador.

Agradeço igualmente a todos os docentes do Mestrado, cujas aulas, disponibilidade e partilhas de conhecimento foram essenciais para a consolidação das bases teóricas e técnicas que sustentam este trabalho.

Por fim, quero deixar um agradecimento muito especial aos diretores de fotografia António Morais e Francisco Vidinha, que gentilmente aceitaram ser entrevistados para este projeto. As suas reflexões e experiências práticas trouxeram uma perspetiva valiosa que enriqueceu a componente teórica e a análise deste estudo.

A todos, o meu sincero obrigado.

## RESUMO ANALÍTICO

Este projeto investiga o papel da direção de fotografia no cinema documental em ambientes não controláveis, tomando como estudo de caso a curta-metragem “Fora”.

O trabalho conjuga uma vertente teórica, centrada na análise de autores como John Alton, Vittorio Storaro, Néstor Almendros, e uma vertente prática, focada na aplicação desses conceitos na pré-produção, rodagem e pós-produção do filme.

A revisão bibliográfica evidenciou que, no documentário, a direção de fotografia não se limita a registrar a realidade, mas assume uma função interpretativa e narrativa, usando a luz, a cor e o enquadramento para reforçar emoções e significados. Foram analisados os desafios técnicos e éticos resultantes de contextos imprevisíveis.

Na prática, “Fora” retrata a vivência da comunidade Queer em Lamego, equilibrando intimidade e coerência estética. O uso da câmara, o uso do S-Log e de uma paleta cromática quente e neutra, aliado ao *color grading*, garantiu unidade visual entre materiais filmados em condições diversas.

O projeto contribui para a compreensão do papel da direção de fotografia no cinema documental, em produções independentes e sublinha a importância da flexibilidade criativa para transformar imprevistos em oportunidades narrativas.

Palavras-chave: Direção de Fotografia; Cinema Documental; Ambientes não Controláveis; Color Grading; Comunidade Queer.

## ABSTRACT

This project investigates the role of the Director of Photography in documentary filmmaking within uncontrolled environments, using the short film *Fora* as a case study. The work combines a theoretical approach, focused on the analysis of authors such as John Alton, Vittorio Storaro, Néstor Almendros, with a practical component that applies these concepts during the film's shooting and post-production.

The literature review highlighted that, in documentary filmmaking, cinematography is not limited to recording reality but assumes an interpretive and narrative role, using light, color and framing to reinforce emotions and meanings. The study also examined the technical and ethical challenges arising from unpredictable contexts.

In practice, "*Fora*" portrays the life of the Queer community in Lamego, balancing intimacy with visual coherence. The use of the Sony FS5 camera, S-Log profile and a warm yet neutral color palette, complemented by color grading, ensured visual unity among footage captured in diverse conditions.

This project contributes to the understanding of cinematography in independent documentary productions and emphasizes the importance of creative flexibility in transforming unforeseen events into narrative opportunities.

Keywords: Director of Photography; Documentary Cinema; Uncontrolled Environments; Color Grading; Queer Community.

## SUMÁRIO

<b>1</b>	<b>INTRODUÇÃO</b>	<b>11</b>
1.1	Contextualização do Tema	11
1.2	Justificação	12
1.3	Objetivos	13
1.4	Metodologia	14
<b>2</b>	<b>FUNDAMENTAÇÃO TEÓRICA/ESTADO DA ARTE</b>	<b>15</b>
2.1	Direção de Fotografia no Cinema	15
2.1.1	O Papel do Diretor de Fotografia e a sua relação com o Realizador	19
2.1.2	Diferenças entre Fotografia de Ficção e Documentário	22
2.2	Cinema Documental	26
2.2.1	Características Principais do Documentário	28
2.2.2	Estilos e Abordagens Narrativas	29
2.3	Ambientes Não Controláveis	31
2.3.1	Definição e Desafios	31
2.3.2	Influência no Trabalho do Diretor de Fotografia (Condicionantes, questões do trabalho)	34
2.3.3	Relação entre Estética e Imprevisibilidade	36
2.4	Direção de Fotografia e os ambientes não controláveis	39
2.4.1	Entrevista com António Morais	40
2.4.2	Entrevista com Francisco Vidinha	41
2.5	Conclusão	<b>Erro! Marcador não definido.</b>
<b>3</b>	<b>ESTUDO DE CASO   DIREÇÃO DE FOTOGRAFIA “FORA”</b>	<b>43</b>
3.1	Pré-Produção	43
3.1.1	Justificação do Tema e Intenções Autorais	43
3.1.2	Pesquisa de Campo, Entrevistas e Escolha de Locais	45
3.1.3	Constituição da Equipa Técnica e Planeamento Logístico	47
3.2	Rodagem	49
3.2.1	Adaptação a Condições de Produção (Meteorologia, Disponibilidade de Pessoas, etc.)	49
3.2.1.1	Bloco 1	49
3.2.1.2	Bloco 2	59

3.2.1.3Bloco 3 .....	66
3.3 Pós-Produção e Análise Final .....	69
3.3.1 Coerência Visual e Narrativa Resultante .....	70
3.3.1.1Coerência Visual .....	70
3.3.1.2Coerência Narrativa.....	72
3.3.2 O Papel dos Acasos na Construção Final do Filme .....	76
3.3.3 Considerações Finais sobre a Experiência e o Processo Criativo .....	78
3.4 Análise Final .....	80
4 CONCLUSÃO .....	82
4.1 Principais Contribuições do Trabalho .....	82
4.2 Sugestões para Trabalhos Futuros .....	83
REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS.....	84
ANEXOS.....	85
Anexo As – Pergunta das Entrevistas .....	85
Anexo B - Entrevista a António Morais (Transcrição).....	87
Anexo C- Entrevista a Francisco Vidinha (Transcrição) .....	109

## Lista de Imagens

Imagem 1, Exterior, Brian Boru .....	49
Imagem 2, Interior, Entrada do bar .....	50
Imagem 3, Interior, Bar Brian Boru .....	50
Imagem 4, Exterior, Escadaria do Santuário .....	51
Imagem 5, Exterior, Escadaria do Santuário .....	52
Imagem 6, Exterior, Escadaria do Santuário .....	52
Imagem 7, Exterior, Campo de Ténis.....	53
Imagem 8, Exterior, Wide Shot, Careto.....	53
Imagem 9, Exterior, Lamego, Careto.....	54
Imagem 10, Exterior, Lamego, Careto.....	54
Imagem 11, Interior, Casa do Miguel .....	55
Imagem 12, Interior, Plano Pormenor.....	55
Imagem 13, Interior, Close-Up .....	56
Imagem 14, Interior, Medium Close-Up.....	56
Imagem 15, Interior, Mercado .....	58
Imagem 16, Exterior, Lazarim, Medium Shot.....	60
Imagem 17, Exterior, Lazarim, Medium Shot.....	60
Imagem 18, Exterior, Lamego, Establishing Shot .....	62
Imagem 19, Exterior, Lamego, Close-Up .....	62
Imagem 20, Ext, Lazarim, Close-Up .....	64
Imagem 21, Bruto, Ext, Lazarim, Medium Shot.....	65
Imagem 22, Bruto, Ext, Lazarim, Miguel, Wide Shot.....	65
Imagem 23, Bruto, Int, Teatro Ribeiro Conceição, Wide Shot .....	66
Imagem 24, Bruto, Int, TRC, Close-Up .....	67
Imagem 25, Bruto, Int, TRC, Wide Shot.....	67
Imagem 26, Apocalypse Now .....	67
Imagem 27, Bruto, Int, TRC, Close-Up .....	68
Imagem 28, Bruto, Int, TRC, Wide Shot.....	68
Imagem 29, Aftersun .....	72
Imagem 30, Alice T .....	72
Imagem 31, Bruto - Teste Color Grading.....	73

Imagem 32, Bruto - Teste Color Grading.....	73
Imagem 33, Bruto - Teste Color Grading.....	73
Imagem 35, Bruto - Final Color Grading.....	74
Imagem 34, Bruto - Final Color Grading.....	74
Imagem 36, Bruto - Final Color Grading.....	74

## **1 INTRODUÇÃO**

### **1.1 Contextualização do Tema**

A direção de fotografia ocupa um lugar central no cinema, sendo responsável por transformar conceitos narrativos em imagens que evocam emoções. Esta função, que conjuga técnica com sensibilidade artística, assume uma particular relevância no cinema documental, onde a realidade se apresenta de forma imprevisível e raramente permite o controlo total das condições de rodagem. Ao contrário da ficção, onde os elementos do set são planeados e controlados, o documentário confronta o diretor de fotografia com ambientes não controláveis, desde variações de luz natural e clima até à imprevisibilidade das ações e reações dos personagens.

Nos últimos anos, esta imprevisibilidade tornou-se um campo fértil para a experimentação estética, sobretudo com o avanço do digital, que trouxe maior flexibilidade técnica e facilitou a filmagem em condições adversas. Autores como Vittorio Storaro defendem que a luz pode ser tão narrativa como o texto, sublinhando que mesmo em cenários não controláveis, cada decisão sobre o enquadramento e cor tem um potencial para acrescentar significado e profundidade à narrativa. Este desafio torna-se ainda mais relevante em produções independentes e académicas, onde os recursos limitados exigem soluções criativas e uma abordagem adaptada por parte do diretor de fotografia.

É neste contexto que surge a curta-metragem documental “Fora”, desenvolvida no âmbito do Mestrado, que explora a vivência da comunidade Queer na cidade de Lamego. O projeto procura criar um retrato intimista que equilibre a proximidade humana e a coerência estética, mesmo perante condições de rodagem imprevisíveis. A reflexão sobre este processo permite compreender como as escolhas visuais se adaptam às contingências do real e como a flexibilidade criativa se torna fundamental para a construção estética coerente no documentário.

## 1.2 Justificação

A escolha do tema desta investigação surge da necessidade de explorar o papel da direção de fotografia em contextos documentais onde as condições de rodagem são por vezes imprevisíveis. Embora o documentário seja cada vez mais reconhecido como uma forma artística e um espaço privilegiado de experimentação visual, continua a existir uma lacuna, no estudo de como o diretor de fotografia desenvolve o seu trabalho em ambientes não controláveis, equilibrando limitações técnica e logísticas com a construção de uma linguagem visual consistente e expressiva.

Este tema ganha relevância no contexto atual do cinema documental por dois motivos centrais: Em primeiro lugar, o avanço tecnológico do digital tornou o processo de captação mais acessível e flexível, mas também exige do diretor de fotografia um conhecimento aprofundado do fluxo de trabalho, desde a sua captura até à pós-produção, para garantir uma consistência estética; Em segundo lugar, a aproximação do documentário a uma realidade social sensível, como a comunidade Queer retratada em “Fora”, que requer uma abordagem ética e intimista, onde as escolhas de enquadramentos, luz e cor influenciam diretamente a perceção do público e o respeito pelos intervenientes.

A realização da curta-metragem constituiu-se com uma abordagem onde se aplicaram estes princípios num projeto académico, mas com um grau de exigência elevado.

O filme, ao articular a rotina do protagonista Miguel, a presença simbólica do careto e o registo das festividades tradicionais, implicou decisões visuais adaptativas face a imprevistos climatéricos, disponibilidade dos participantes e condições de luz em espaços urbanos e rurais. Refletir sobre estas experiências permitiu não só compreender o processo criativo desenvolvido, mas também contribuir para o debate académico sobre estratégias visuais em documentário, especialmente em produções de baixo orçamento e em ambientes não controláveis.

### **1.3 Objetivos**

O objetivo central deste projeto consistiu em compreender de que forma a direção de fotografia pode criar uma linguagem visual coerente em ambientes não controláveis, analisando o processo de desenvolvimento da curta-metragem “Fora”.

Pretendeu-se refletir sobre as escolhas técnicas e artísticas aplicadas em todas as fases do projeto, da pré-produção à pós-produção, e avaliar como estas se adaptam às condições imprevisíveis, como as variações de luz natural, mudanças meteorológicas, mudanças de local e a espontaneidade das ações dos participantes, reconhecendo o impacto destes fatores tanto na narrativa como na estética do filme.

Esta investigação visou também aproximar a prática desenvolvida no projeto das referências teóricas abordadas no estado da arte, estabelecendo pontes entre a experiência prática e o pensamento contemporâneo sobre a direção de fotografia.

#### 1.4 Metodologia

A metodologia adotada para este projeto combina uma vertente teórica e uma vertente prática, permitindo uma análise integrada da direção de fotografia em contextos documentais não controláveis.

A componente teórica consistiu na revisão bibliográfica sobre a direção de fotografia e sobre o cinema documental, com especial atenção às abordagens de autores como John Alton, Vittorio Storaro, Néstor Almendros e Acácio de Almeida, cuja reflexão sobre luz, cor e composição serviu de base para contextualizar e fundamentar as decisões visuais tomadas no projeto. Esta revisão incluiu igualmente a análise de entrevistas a diretores de fotografia contemporâneos pertencentes à Associação de Imagem Portuguesa (AIP), como António Morais e Francisco Vidinha, que oferecem perspetivas práticas sobre os desafios e soluções encontradas em ambientes imprevisíveis.

Paralelamente, a componente prática centra-se na curta-metragem “Fora”, desenvolvida no âmbito do Mestrado, permitindo aplicar e testar na realidade os conceitos estudados.

A produção do filme decorreu em ambientes urbanos e ruais da cidade de Lamego e no Entrudo de Lazarim, caracterizados por uma grande variedade de luz e imprevisibilidade na ação das personagens e eventos.

O processo envolveu todas as fases do trabalho de direção de fotografia, desde a pesquisa das referências visuais, planeamentos e testes prévios de luz, até à rodagem e *color grading*, permitindo observar como as decisões estéticas foram influenciadas pelos acasos e condicionantes lógicos.

Por fim, a investigação adotou uma abordagem reflexiva, integrando registos de rodagem, análises de planos e comparação com as referências estudadas no estado da arte. Esta articulação entre teoria e prática permitiu não apenas compreender as soluções técnicas e criativas encontradas, mas também avaliar a sua pertinência e o impacto na coerência visual e narrativa do filme.

## 2 FUNDAMENTAÇÃO TEÓRICA/ESTADO DA ARTE

### 2.1 Direção de Fotografia no Cinema

A Direção de Fotografia (DF) no cinema tem um papel central na construção da linguagem visual de um filme.

O DF é um profissional responsável por transformar em imagens a visão narrativa do realizador, coordenando aspetos como iluminação, enquadramento, movimento de câmara, texturas e atmosfera visual, exercendo uma função técnica e artística com impacto direto na estética e na narrativa visual de um filme. Como refere Paulo Rato Alves em O papel dos diretores de fotografia no cinema: entrevista a Acácio de Almeida e Abel Aboim, o “director de fotografia é um dos elementos imprescindíveis à realização e à boa recepção de uma obra cinematográfica”.

Este ofício híbrido, como define John Alton em *Painting with Light* (1949) combinando precisão técnica com sensibilidade artística. Em *Masters of Light: Conversations with Contemporary Cinematographers*, Dennis Schaefer e Larry Salvato afirmam: “the creative cinematographer eats, breathes and lives cinematography twenty-four hours a day”. A intensidade da função reflete a necessidade de integrar o domínio técnico e a sensibilidade artística, para além da capacidade de liderança. Esta dedicação reflete a complexidade técnica e artística do cargo, exigindo um domínio sobre a história da arte visual, sensibilidade estética, e profundo conhecimento técnico dos equipamentos e materiais disponíveis. O DF não se limita a operar equipamentos: é um tradutor visual da visão do realizador, moldando a atmosfera do filme através de:

- Composição (enquadramentos que guiam o olhar do espectador);
- Iluminação (que define tons dramáticos ou realistas);
- Cor (paletas que evocam emoções ou simbolismos);
- Movimento de câmara (que intensifica a imersão ou o distanciamento).

Além da dimensão artística, o diretor de fotografia desempenha uma função de liderança dentro do set. Atua como “the personnel manager and chief motivational force of the film production crew” (Schaefer & Salvato, 2013), o que implica uma atuação abrangente que vai desde a conceção artística, como por exemplo da iluminação, passando pela composição do quadro, até à vertente técnica como a articulação com departamentos como arte, figurino, som, entre outros, assegurando que todas as contribuições estejam coesas com a identidade visual do filme.

António Morais é um diretor de fotografia português com experiência relevante sobretudo em documentário, mas também em ficção e publicidade. Na “Entrevista a António

Morais” apresenta uma perspectiva prática ao papel do Diretor de Fotografia, destacando que este profissional atua como um mediador entre exigências criativas e limitações orçamentais e técnicas. Segundo Moraes, em publicidade, o trabalho do DF é fortemente planejado e condicionado pelas agências e pelos clientes, enquanto que na ficção existe maior liberdade criativa, mas sempre enquadrada pelas restrições de tempo e recursos: Já no documentário o DF, enfrenta o desafio dos baixos orçamentos e normalmente das equipas reduzidas de produção, exigindo um melhor planeamento e organização.

Na entrevista, refere que, tanto o documentário como a ficção enfrentam o desafio de alinharem as suas abordagens estéticas com os requisitos técnicos impostos pelas plataformas de distribuição, com normas de codecs ou formatos definidos pelos serviços de streaming, sem perderem a capacidade de respostas aos imprevistos que caracterizam os géneros (Morais, 2025) Esta visão reforça a ideia de que o diretor de fotografia, não é apenas um criador de imagens, mas um elemento central na articulação entre a visão do realizador e as condições reais de produção.

Para além da execução técnica, a direção de fotografia afirma-se cada vez mais como uma instância de autoria visual. Esta função não se limita a ilustrar um guião, mas intervém ativamente na construção de significados visuais que reforçam ou expandem a narrativa. Como sublinha Vittorio Storaro, “cinema, like any art... is an interpretation of reality” (Storaro, 2001), é através da imagem que esta interpretação se concretiza. A composição, a luz e a cor funcionam como elementos expressivos que ultrapassam o mero registo de ações. Storaro vai mais longe ao afirmar que “any profession that we do... we try to understand who we are” (Storaro, 2001), atribuindo ao trabalho do DF uma dimensão existencial e filosófica. Assim, quando a imagem reflete a interioridade das personagens ou o espírito de uma época, o DF torna-se coautor da obra.

Na obra de Vittorio Storaro, a luz e a cor deixam de ser meros recursos visuais e assumem uma carga simbólica e filosófica. O seu percurso demonstra uma progressiva exploração da luz como metáfora de consciência e da cor como expressão emocional e narrativa. Ao referir-se ao seu trabalho em *The Conformist* (1970), Storaro destaca a importância de compor a imagem com base na dualidade luz/sombra como metáfora da consciência e do inconsciente: “I realized that the entire area of the story had to be told in a very separated world: darkness and light” (Storaro, 2001). Mais tarde, esta investigação expandiu-se ao uso simbólico das cores: “each one of them [...] can represent symbolically a different aspect” (Storaro, 2001). Este entendimento da imagem como linguagem simbólica revela o potencial da direção de fotografia para comunicar conceitos filosóficos através da estética visual.

A ascensão da direção de fotografia como disciplina criativa no cinema contemporâneo deu-se, em certa parte, pela rutura com o sistema de estúdios e o surgimento de diretores como Scorsese, Coppola e Spielberg. Estes realizadores procuravam uma estética visual distinta para

os seus filmes, o que impulsionou a valorização do Diretor de Fotografia como um colaborador criativo. Esta colaboração pode ser observada, por exemplo, na relação entre Néstor Almendros e o diretor François Truffaut.

Almendros descreve Truffaut como alguém que “listens to the people who work with him, whether it’s a set designer, assistant director or actor or even a grip” (Schaefer & Salvato, 2013) e valoriza o trabalho coletivo no set. Ainda segundo Almendros, esta parceria manifestase nas decisões estéticas como o uso do “plano-sequência” – longas sequências sem cortes, que exigem precisão de foco, composição, movimento de câmara e uma grande comunicação entre DF e o realizador.

Outra característica fundamental da direção de fotografia moderna é a procura pela naturalidade e economia de meios.

Almendros foi um dos principais defensores de um estilo visual baseado na luz natural e na simplificação da mise-en-scène<sup>1</sup>. Em *La Collectionneuse* (1967), o diretor de fotografia afirma: “I start from realism. My way of lighting and seeing is realistic; I don't use imagination. I use research. I go to a location and see where the light falls normally and I just try to catch it as it is or reinforce it if it is insufficient” (Schaefer & Salvato, 2013). Esta abordagem contrasta com a estética mais artificial e controlada dos filmes de estúdio dos anos 50, especialmente os franceses, que o autor critica por serem “They were so artificial” (Schaefer & Salvato, 2013).

Em contextos de recursos limitados, como no cinema independente ou documental, o DF assume um papel de liderança adaptativa. Acácio de Almeida exemplifica esta capacidade no filme *O Cerco* (1970), onde “sozinho, com a câmara, com a luz, e ainda por mais com uma câmara que tinha o obturador partido” (Paulo Rato Alves, 2016), superou obstáculos técnicos com criatividade. Esta improvisação técnica é complementada por uma aptidão para a mediação que é indispensável, como nota Abel Aboim, “o director de fotografia é também uma espécie de psicólogo porque tem que lidar com uma equipa que muitas vezes é muito vasta” (Paulo Rato Alves, 2016).

Com a transição do analógico para o digital, o papel do diretor de fotografia ampliou-se significativamente. Já não basta dominar a exposição e a composição em rodagens, é também necessário controlar o fluxo do trabalho digital, da pré-produção à pós-produção. Por outro lado, a flexibilidade do digital também permite maior liberdade criativa e facilita uma abordagem mais próxima do documentário, como Acácio de Almeida exemplifica nos seus trabalhos com equipas mínimas e recursos reduzidos: “o suporte variou, mas a atitude pode ser a mesma” (Paulo Rato Alves, 2016).

---

<sup>1</sup> Mise-en-scène é um termo francês que significa “colocar em cena”, refere-se a tudo aquilo que aparece diante da câmara e contribui para a construção visual e dramática da cena.

No documentário, as decisões estéticas do diretor de fotografia estão profundamente ligadas a questões éticas. A escolha do enquadramento, da distância focal ou do tipo de iluminação pode influenciar a forma como os sujeitos filmados são percebidos.

Néstor Almendros, ao relatar a rodagem do documentário *Idi Amin Dada*, descreve uma abordagem contida e funcional: “We had to do photography that was more intelligent than beautiful, more functional than aesthetic” (Schaefer & Salvato, 2013). Esta consciência de que o “belo” pode não ser apropriado numa dada situação revela a responsabilidade ética do DF. Acácio de Almeida reforça esta ideia ao afirmar que a luz, mesmo no documentário, deve ser cuidada com intenção estética: “apanhar o eixo do sol, a luz fica sem modelação [...] é necessário tamisar” (Paulo Rato Alves, 2016). A estética, nestes casos, não serve apenas a imagem, mas o respeito pelos retratados e pelo conteúdo.

O diretor de fotografia ocupa uma posição única no cinema, sintetizando três dimensões fundamentais: a técnica, a artística e a humana. É simultaneamente um operador especializado, um criador de atmosferas visuais e um gestor de equipas e emoções. Esta capacidade de mediação é indispensável num ambiente de produção que exige respostas rápidas, liderança e sensibilidade. O trabalho do DF estende-se muito para lá da imagem: ele está no centro da produção, articulando visão, recursos e pessoas para transformar ideias em imagens com poder narrativo e emocional.

Como resume Schaefer e Salvato, “the single most important force on the set after the director” (Schaefer & Salvato, 2013).

### **2.1.1 O Papel do Diretor de Fotografia e a sua relação com o Realizador**

O papel do Diretor de Fotografia ultrapassa amplamente os limites da técnica e posiciona-se como um elo criativo indispensável entre a narrativa escrita e a sua expressão visual.

Storaro, em *Writing with Light*, observa que “The Director of Photography was born when it was understood that light could be as narrative as the text.” (Storaro, 2001). Como defendem Schaefer e Salvato, o diretor de fotografia é simultaneamente “collaborator and confidant” do realizador, sendo a sua função “help and support the director in getting exactly what he wants even when the director is not fully able to articulate it himself” (Schaefer & Salvato, 2013). Esta relação simbiótica exige do DF uma sensibilidade estética e interpretativa que o torna mediador entre o conceito e a imagem.

A colaboração entre estes profissionais, assenta numa dualidade essencial. Por um lado, o diretor de fotografia é, nas palavras de Alton, “a painter whose canvas is the film and whose colors are light and shadow” (Alton, 1995). Por outro, como salienta Almendros, deve ser “the best interpreter of a director's ideas” (Almendros, 1984).

A colaboração entre diretor de fotografia e realizador começa muito antes do primeiro plano filmado. A fase de pré-produção constitui um momento privilegiado de coautoria, onde se alinham referências visuais, intuições narrativas e decisões técnicas que irão moldar a estética do filme. Gordon Willis, por exemplo, valorizava esta etapa como fundamental para compreender a estrutura emocional da obra. O mesmo afirma que o DF tem de entender o peso emocional da cena muito antes de dar luz à mesma (Schaefer & Salvato, 2013).

Este trabalho prévio de leitura, discussão e conceptualização transforma o DF num cocriador da gramática visual, garantindo que cada decisão estética nasce do conteúdo e não apenas da forma.

A natureza da colaboração entre DF e realizador varia consoante o estilo e a personalidade de cada cineasta. Há quem confie amplamente no olhar do diretor de fotografia, e há quem intervenha em cada decisão visual. Michael Chapman descreve a sua parceria com Martin Scorsese como uma relação baseada numa afinidade intuitiva, dizendo que não era necessário falarem muito, porque simplesmente sabiam o que estava correto. Este tipo de colaboração pressupõe uma confiança mútua enraizada na partilha de referências culturais e sensibilidades artísticas, permitindo que o processo criativo flua com naturalidade e sem necessidade de excessiva verbalização.

Esta cumplicidade entre realizador e diretor de fotografia estende-se também à capacidade de ambos se adaptarem aos imprevistos que surgem durante a rodagem. Francisco Vidinha, diretor de fotografia com vasta experiência na sétima arte, enfatiza que uma comunicação eficaz com o realizador é fundamental para reagir a mudanças inesperadas, transformando-as em oportunidades criativas, sublinha ainda que uma fluidez criativa só é possível com uma

relação sólida entre os dois cargos, onde exista confiança, alinhamento estético e diálogo contínuo.

Quando questionado sobre a importância dessa sintonia, afirma, “Acho que ter uma boa relação com o realizador, já estarem os dois contextualizados para o que vão fazer ajuda muito” (Vidinha, 2025). Esta observação sublinha a importância de uma comunicação eficaz com o realizador, uma vez que o facto de ambos estarem alinhados e familiarizados com o projeto facilita significativamente o decorrer das filmagens. Quando surgem alterações imprevistas, essa sintonia permite encontrar soluções práticas e criativas de uma forma mais rápida e eficaz. Esta abordagem revela a dimensão pragmática da colaboração, onde a visão artística comum deve estar sempre em equilíbrio com os constrangimentos logísticos da produção.

António Morais destaca que a relação entre do diretor de fotografia e o realizador é moldada tanto pela natureza do projeto como pelas suas restrições orçamentais e logísticas.

Em publicidade, explica, “está tudo mais que programado até ao momento em que carregas no Rec”, havendo pouca margem para desvios criativos, uma vez que as decisões visuais são mediadas por agências e clientes.

Já na ficção, “há mais alguma permissividade”, mas ainda assim o planeamento rigoroso é essencial para evitar derrapagens de tempo e custo (Morais, 2025).

No documentário, embora o processo pareça mais livre, Morais observa que a crescente influencia das plataformas de *streaming* impõe normas técnicas e estéticas específicas, obrigando o DF a articular continuamente a sua criatividade com as exigências do realizador e do mercado.

Para além de uma boa comunicação com o realizador, Morais sublinha, que uma coordenação eficaz da equipa é igualmente fundamental, defendendo que a colaboração coletiva potencia soluções criativas mais ricas do que o trabalho isolado.

Com o tempo e a repetição de colaborações, muitas duplas criativas desenvolvem uma linguagem própria — um vocabulário visual e conceptual partilhado. Esta afinidade profunda permite tomar decisões rápidas em situações de pressão e manter a coerência estética do filme. Almendros refere que, em parcerias prolongadas, o entendimento entre DF e realizador se torna quase telepático. É desenvolvida uma maneira de entendimento entre os dois, como se acabassem o final das frases um do outro. Esta linguagem comum é também aquilo que permite, em momentos críticos, improvisar com precisão e manter a integridade do estilo.

Em *Masters of Light*, os entrevistados sublinham repetidamente a importância da confiança e da escuta mútua nessa parceria. John Alonzo, por exemplo, destaca que o respeito mútuo é o alicerce da colaboração com os realizadores com quem trabalhou: “We respect each other’s ability, that’s all there is to it. [...] There’s a great collaboration. There’s no ego

problem either” (Schaefer & Salvato, 2013). Esta ausência de competição hierárquica permite que o realizador e o DF partilhem responsabilidades criativas de forma produtiva.

Néstor Almendros, oferece outro exemplo notável desta relação de cumplicidade na sua colaboração com François Truffaut. Segundo ele, Truffaut era um realizador aberto à cooperação com a sua equipa técnica: “He listens to the people who work with him... and he will use things that people bring to the movie and use them so the film looks like Truffaut nevertheless” (Schaefer & Salvato, 2013). Almendros descreve o set como um espaço de cooperação, onde “everybody on the crew are like family” (Schaefer & Salvato, 2013), destacando a importância de um ambiente harmonioso no set.

Além da comunicação interpessoal, o diretor de fotografia atua como tradutor visual das intenções dramáticas do realizador. Gordon Willis defende que a função do DF é adaptar-se ao espírito do filme, em vez de impor uma estética pessoal: “It’s important for the cinematographer to find a style that fits the picture, not to impose a style onto the picture” (Schaefer & Salvato, 2013). Para Willis, o estilo visual deve emergir organicamente do conteúdo narrativo e emocional da obra, e o DF deve ser flexível ao colaborar com diferentes realizadores.

Já Vilmos Zsigmond reforça a ideia de que a preparação estética do filme começa muito antes da rodagem, através do diálogo prévio com o realizador. Ao falar sobre McCabe and Mrs. Miller, Zsigmond explica que, em colaboração com o realizador Robert Altman, utilizaram a técnica de “flashing” do negativo para atingir o clima visual desejado, ajustando o contraste e a textura da imagem à narrativa: “I wanted the film to have a soft, grainy, almost impressionistic look” (Schaefer & Salvato, 2013).

A relação entre DF e realizador também se revela nos desafios criativos enfrentados no set. Haskell Wexler, ao comentar o seu trabalho em Medium Cool, evidencia que a colaboração é mais intensa quando o diretor ainda está a definir visualmente o seu próprio estilo: “I had a lot of influence on the style, and it wasn’t just photographic. I contributed to the dramatic direction as well” (Schaefer & Salvato, 2013). Este caso ilustra como, em determinadas circunstâncias, o DF pode atuar quase como um coautor, sobretudo quando o realizador reconhece as potencialidades da imagem como veículo expressivo.

Esta relação manifesta-se de forma distinta nos diversos géneros cinematográficos. No documentário, a luz torna-se um personagem invisível, exigindo do diretor de fotografia uma capacidade de improvisação e adaptação às contingências do real. Já na ficção, como afirma Storaro, “Light is not just physical; it is psychological. It must reveal the soul of the story.” (Storaro, 2001), requerendo um controlo absoluto sobre cada elemento visual.

### 2.1.2 Diferenças entre Fotografia de Ficção e Documentário

As distinções entre a direção de fotografia em cinema de ficção e em documentário revelam-se, sobretudo, nos modos de produção, no grau de controlo visual e na relação com a realidade representada.

Enquanto a ficção procura construir uma realidade estética com intenção dramática e simbólica, o documentário privilegia a captação da realidade tal como esta se manifesta, mesmo que isso implique menor controlo formal. Esta dicotomia entre construção e observação está na base das diferenças mais profundas entre os dois modos de operar na direção de fotografia.

A fotografia de ficção permite uma conceção visual mais controlada e meticulosa. Em contextos de estúdio ou em exteriores preparados, o diretor de fotografia colabora estreitamente com o realizador, figurinistas e cenógrafos para alcançar uma estética coerente com a narrativa. John Alonzo, por exemplo, referiu que o uso extensivo de planeamento, luzes e artifícios visuais eram cruciais para criar atmosferas específicas em filmes como *Chinatown* ou *Lady Sings the Blues* (Schaefer & Salvato, 2013).

Na ficção, a imagem é cuidadosamente construída antes da rodagem — recorre-se a storyboards, esquemas de luz e ensaios visuais que antecipam o resultado. Já no documentário, a estética é frequentemente descoberta no momento da filmagem. O diretor de fotografia precisa de reagir ao imprevisto, reconhecendo oportunidades visuais no instante. Como observa Acácio de Almeida, deve “estar à escuta do mundo”, captando aquilo que surge sem pré-aviso e valorizando a luz disponível como matéria expressiva (Paulo Rato Alves, 2016).

No documentário, a espontaneidade e a imprevisibilidade são características intrínsecas.

Néstor Almendros recorda as rodagens de *Idi Amin Dada*, onde foi forçado a adaptar-se continuamente às condições, filmando com luz natural ou com a mínima iluminação possível, muitas vezes sem qualquer preparação prévia. Esta abordagem implicava um compromisso maior com a realidade observada e uma estética mais funcional do que estilizada: “We had to do photography that was more intelligent than beautiful, more functional than aesthetic” (Schaefer & Salvato, 2013).

Também ao nível da equipa e equipamento, as diferenças são marcantes. Produções de ficção envolvem frequentemente grandes equipas e equipamentos complexos, enquanto no documentário o diretor de fotografia pode acumular funções técnicas e criativas. Almendros descreve a rodagem de *La Collectionneuse*, feita com uma equipa muito reduzida e sem praticamente qualquer equipamento de iluminação, em que o realismo visual resultava da confiança nas condições naturais da luz.

Vittorio Storaro, por sua vez, reforça o carácter simbólico e compositivo da direção de fotografia na ficção, associando a luz e a cor à dramaturgia do filme. Na sua masterclass,

sublinha que “cinema, like any art... is an interpretation of reality” e afirma que o uso da luz, da sombra e da cor serve uma construção estética e conceptual que raramente é possível no documentário, dado o seu compromisso com o real (Desconhecido, 2017). Storaro defende que, na ficção, se deve compor a imagem como um quadro, trabalhando com contrastes simbólicos entre luz natural e artificial, ou mesmo entre cores que exprimem estados emocionais e filosóficos das personagens.

No contexto português, Acácio de Almeida reforça a noção de adaptação e criatividade no documentário, onde frequentemente há falta de recursos e a estética nasce da invenção. Segundo ele, “o que não há em meios materiais, é necessário substituí-los por uma dose de invenção” (Paulo Rato Alves, 2016). Esta capacidade de improviso leva, muitas vezes, a que o diretor de fotografia em documentários assuma responsabilidades técnicas e criativas que, em ficção, estariam repartidas por vários departamentos.

Além disso, Almeida realça a importância do trabalho em equipas pequenas como condição para uma maior mobilidade e liberdade criativa — algo que se verifica com frequência no documentário. Em obras como *Trás-os-Montes*, filmadas com apenas dois ou três elementos técnicos, “a atitude pode ser a mesma [da ficção], mas o suporte variou” (Paulo Rato Alves, 2016).

A diferença entre os dois géneros revela também uma dimensão ética.

No documentário, as escolhas visuais não são apenas estéticas, mas carregam um peso moral. A forma como se filma alguém, a distância, o ângulo, a iluminação, pode alterar profundamente a maneira como essa pessoa é percebida pelo espectador.

Francisco Vidinha oferece uma reflexão crítica sobre a suposta neutralidade do documentário, desafiando a ideia de que este regista a realidade de forma objetiva. Segundo o diretor de fotografia, mesmo quando o cineasta parte sem uma intenção definida, há sempre uma interpretação implícita.

A edição, por sua vez, reforça esta construção subjetiva, ao selecionar palavras, omitir momentos e reorganizar o discurso.

Para Vidinha, o chamado “cinema verdadeiro” é também uma montagem, feita de escolhas conscientes, desde o enquadramento até ao momento da gravação. Assim, questiona: “O que é que não é controlado?”, sublinhando que até no gesto aparentemente mais neutro existe uma operação de sentido.

Néstor Almendros, ao descrever o seu trabalho em *Idi Amin Dada*, sublinha que, perante situações sensíveis, é necessário optar por uma imagem “mais inteligente do que bela”, ou seja, mais respeitadora do real do que preocupada com a estilização. Neste contexto, a contenção visual é uma forma de ética cinematográfica.

Com a transição para o digital, algumas das fronteiras práticas entre ficção e documentário tornaram-se menos rígidas. As câmaras digitais permitiram uma nova mobilidade, aproximando o cinema de ficção de práticas tradicionalmente documentais, como a utilização de luz natural ou a rotação com equipas reduzidas. Por outro lado, o documentário ganhou recursos de pós-produção antes reservados à ficção. Acácio de Almeida observa que, apesar da mudança de suporte, “a atitude pode ser a mesma” (Paulo Rato Alves, 2016), indicando que o olhar e a escuta continuam a ser os elementos essenciais, independentemente da tecnologia usada.

Outro ponto diferenciador entre os géneros reside na presença da câmara. No documentário, o ideal é muitas vezes a câmara invisível — uma presença discreta que observa sem interferir. Já na ficção, a câmara é frequentemente coreografada, usada de forma expressiva e narrativa para conduzir o olhar do espectador. Esta distinção não é meramente formal: ela molda a experiência do público e o tipo de relação que se estabelece com a imagem.

Estas diferenças ganham ainda maior clareza quando analisadas à luz das modalidades documentais propostas por Bill Nichols. Cada modo implica uma abordagem distinta à realidade e, conseqüentemente, à direção de fotografia. No modo observacional, a câmara evita intervir, resultando numa imagem funcional e descritiva.

António Morais acrescenta que as diferenças entre ficção e documentário não se limitam à forma como a imagem é captada, mas também ao destino final das obras e ao modo como este influencia as decisões fotográficas.

No documentário contemporâneo, explica que muitos projetos são concebidos para diferentes plataformas de difusão, desde festivais de cinema e televisão tradicional até às redes sociais e formatos verticais de curta duração. Esta diversidade obriga o diretor de fotografia a adaptar não só a composição do enquadramento, mas também o ritmo da narrativa visual e a forma como utiliza a luz e o movimento da câmara. (Morais, 2025).

Em contrapartida, a ficção mantém uma relativa estabilidade de formatos e procura, na maioria das vezes, um resultado pensado para a sala de cinema ou para o streaming, permitindo uma maior previsibilidade estética. Morais observa ainda que estas transformações no documentário alteram a própria lógica de produção: a necessidade de criar conteúdos partilháveis e facilmente consumidos online conduz a narrativas mais condensadas e escolhas visuais orientadas para a clareza e para o impacto imediato, sem perder de vista a autenticidade que caracteriza o género.

Para responder a exigências orçamentais nos seus projetos, Morais trabalha com coloristas para que produzam LUTs para aplicar desde a repêchage ao trabalho final, o que permite aproximar desde cedo a imagem do resultado desejado e reduzir o tempo e os custos da pós-produção. Esta realidade exige do diretor de fotografia uma versatilidade acrescida e a capacidade de alternar entre abordagens artísticas e pragmáticas, conciliando as exigências do mercado com a preservação da integridade narrativa e ética do documentário.

Mais do que categorias opostas, a ficção e o documentário representam dois polos de um espectro, onde a direção de fotografia oscila entre o controlo e a contingência, entre a composição e a observação. Compreender estas diferenças é essencial para reconhecer a versatilidade e a inteligência criativa que o diretor de fotografia deve possuir em cada contexto.

## 2.2 Cinema Documental

O cinema documental caracteriza-se por uma abordagem que visa representar a realidade de forma direta, muitas vezes observacional ou interpretativa, distinguindo-se do cinema de ficção pela ausência de uma encenação dramatizada ou que siga um guião nos moldes tradicionais. Ainda que, como defende Vittorio Storaro, toda a arte, incluindo o cinema, seja uma interpretação da realidade, o documentário tenta captá-la no seu estado mais bruto, com o mínimo de intervenção formal possível: “Cinema, like any art... is an interpretation of reality. [...] That selection into a specific space, creating visual art” (Desconhecido, 2017). Ou seja, mesmo no documentário, há sempre um ponto de vista, uma seleção do que mostrar e como mostrar.

O cinema documental surgiu nos primórdios do cinema, inicialmente como um registo de acontecimentos, os chamados “actualités<sup>2</sup>” dos irmãos Lumière — evoluindo depois para formas mais autorais, como o Cinéma vérité ou o documentário poético. O seu desenvolvimento acompanhou também os avanços tecnológicos: o aparecimento de câmaras leves e do som síncrono nos anos 1960 permitiu uma maior proximidade e espontaneidade na captação de momentos do quotidiano.

Néstor Almendros relata como o seu contacto com o documentário moldou toda a sua abordagem estética. Menciona a experiência em televisão educativa em Cuba e as rodagens de Idi Amin Dada, onde, por falta de meios e pela necessidade de discrição, foi obrigado a abdicar da estética clássica em prol de uma imagem funcional e realista. Esta abordagem documental é assente na urgência de captar o momento, sem ensaios, com luz natural ou mínima, e com equipas muito reduzidas — características ainda hoje associadas no documentário.

Também em Portugal, segundo Acácio de Almeida, o documentário teve um papel crucial na afirmação de uma linguagem cinematográfica autoral e livre, particularmente durante o período pós-25 de Abril.

O cineasta recorda o trabalho com António Reis e Margarida Cordeiro em Trás-os-Montes, filme documental-poético que se destacava por uma abordagem sensível a realidade rural portuguesa, mas ao mesmo tempo profundamente estética.

---

<sup>2</sup> Actualités são filmes curtos documentais, feitos para mostrar eventos reais e recentes ao público.

A liberdade criativa e a escassez de meios obrigavam a soluções inventivas: “Íamos todos numa carrinha [...] meia dúzia de pequenos projectores. Foi com este material que se fez o filme” (Paulo Rato Alves, 2016). Esta simplicidade técnica não anulava a dimensão estética, pelo contrário, potenciava-a. Acácio de Almeida destaca ainda que o documentário, pela sua natureza, exige do diretor de fotografia uma relação íntima com o que filma, uma disponibilidade permanente para captar o imprevisível, e uma sensibilidade para reconhecer o valor expressivo da luz, mesmo em situações não ideais: “Banaliza-se o digital quando não há uma reflexão do que se vai fazer” (Paulo Rato Alves, 2016). Isto sugere que o documentário exige não só um olhar técnico, mas também uma escuta atenta do mundo.

O cinema documental, ao contrário do que se possa pensar, não está isento de escolhas estéticas. Como sublinha Storaro, mesmo quando se parte da realidade, “a seleção do que mostrar, a composição do quadro, a luz e a cor” são atos criativos, e mesmo políticos. A distinção está no grau de intervenção — enquanto na ficção se constrói uma realidade, no documentário revela-se uma realidade, através do olhar de quem filma.

### 2.2.1 Características Principais do Documentário

O documentário distingue-se por um conjunto de características que o posicionam entre o registo do real e a sua interpretação autoral. A sua principal vocação é representar aspetos da realidade, sejam eles sociais, históricos, culturais ou íntimos, com um grau de fidelidade ou observação que o diferencia do cinema de ficção. No entanto, como alerta Vittorio Storaro, “That in cinema do not exist reality. [...] Cinema [...]is an interpretation of reality” (Desconhecido, 2017). Esta consciencialização revela que, mesmo no documentário, há sempre mediação, escolhas e intenção estética.

Uma das características centrais do documentário é o uso de imagens captadas em tempo real, muitas vezes com luz natural e câmara ao ombro, o que permite maior flexibilidade e proximidade com os acontecimentos. Acácio de Almeida sublinha precisamente esta dimensão prática e adaptativa ao referir que, nos filmes com António Reis e Margarida Cordeiro, usavam-se mínimos meios, o que favorecia a mobilidade e a espontaneidade na captação de imagens: “havia muita liberdade devido ao facto de a equipa ser muito reduzida” (Paulo Rato Alves, 2016).

Outra característica relevante é a ausência (ou minimização) da encenação. Os sujeitos são geralmente filmados nos seus próprios ambientes, e a narrativa emerge das situações reais em vez de seguir um guião. O documentário pode incluir entrevistas, depoimentos, narração em voz off ou simplesmente deixar que a imagem e o som captem a experiência de forma direta. Também é comum o envolvimento direto do realizador na estrutura do filme, quer como voz narrativa, quer através da própria câmara, numa relação que se aproxima da “autorrepresentação”. Isto confere ao documentário um forte cunho autoral e ético, pois o cineasta toma posição sobre aquilo que mostra e como o mostra.

Por fim, destaca-se a dimensão económica: o documentário é frequentemente realizado com orçamentos muito limitados, o que implica soluções criativas e autonomia técnica. Como explica Acácio de Almeida, o trabalho do diretor de fotografia nestes contextos exige inventividade e domínio técnico: “o que não há em meios materiais, é necessário substituí-los por uma dose de invenção” (Paulo Rato Alves, 2016).

### 2.2.2 Estilos e Abordagens Narrativas

Ao longo da história do cinema, o documentário desenvolveu múltiplos estilos e abordagens narrativas, desde o registo mais objetivo da realidade até formas híbridas que se aproximam da ficção. Estas abordagens refletem escolhas estéticas e éticas do realizador, bem como o contexto histórico, político e tecnológico em que o filme é produzido.

Estas categorias foram sistematizadas pelo teórico Bill Nichols, que propôs seis modos ou modalidades de representação documental. Cada modo ajuda a compreender as diferentes intenções e formas de construção narrativa no documentário:

**Modo Poético** – Privilegia o ritmo, a forma visual e a metáfora em vez da linearidade narrativa. A lógica é associativa e sensorial.

**Modo Expositivo** – Estrutura argumentativa clássica, com voice over que conduz a narrativa e apresenta factos.

**Modo Observacional** – Procura uma presença invisível da câmara; não há entrevistas ou narração. A ação desenrola-se naturalmente diante do olhar do espectador.

**Modo Participativo** – O realizador participa ativamente nas interações, podendo surgir como entrevistador ou personagem. Enfatiza o encontro entre cineasta e sujeito.

**Modo Reflexivo** – Problematiza o próprio ato de documentar, revelando os dispositivos de produção. Rompe com a ilusão de transparência do registo.

**Modo Performativo** – Centra-se na experiência subjetiva do realizador ou dos sujeitos. É emocional, autobiográfico ou identitário, e pode combinar elementos ficcionais.

Uma das abordagens mais conhecidas é o documentário observacional, também associado ao cinema vérité e ao direct cinema, que emergiu nos anos 60 com o desenvolvimento de câmaras leves e som síncrono. Este estilo evita a narração ou entrevistas diretas, preferindo acompanhar os sujeitos de forma discreta, como um “olhar invisível”. A câmara observa sem intervir, procurando captar a vida como ela é.

Outro exemplo marcante é o documentário poético, no qual a montagem, a imagem e o som são organizados de forma mais livre e associativa, muitas vezes com forte carga simbólica ou sensorial. Filmes como *Trás-os-Montes (Reis & Cordeiro)*, fotografado por Acácio de Almeida, são representativos desta vertente, onde a fronteira entre o real e o poético se dissolve. Como refere o próprio Almeida, estes filmes envolviam uma “experiência de grande liberdade” e uma relação profundamente estética com a luz e o espaço.

Há ainda o documentário expositivo, caracterizado por vezes numa narração em voz off autoritária, que organiza e comenta as imagens de forma a construir um argumento. Esta foi a forma dominante nas décadas iniciais do século XX e ainda é comum em muitos documentários televisivos ou didáticos.

No documentário participativo, o realizador intervém abertamente na ação, aparecendo em cena ou estabelecendo diálogo com os sujeitos filmados. Esta abordagem reforça a ideia de que não há neutralidade na representação da realidade, apenas pontos de vista situados.

Os documentários reflexivos, por sua vez, questionam o próprio ato de filmar, expondo os bastidores da produção e colocando em evidência os mecanismos de construção do filme. Esta abordagem, muitas vezes experimental, reforça a consciência crítica do espectador em relação ao que vê.

Estas classificações, no entanto, não anulam a subjetividade inerente ao ato de documentar. Francisco Vidinha problematiza precisamente essa ideia ao afirmar que, mesmo quando o realizador parte “sem intenção de ilustrar qualquer história” (Vidinha, 2025), acaba por ser conduzido pela narrativa do outro, interpretando-a à sua maneira: “vai-se deixando ir com a história dessa pessoa e vai tentar interpretar a história dessa pessoa, que já é a sua interpretação da história daquela pessoa” (Vidinha, 2025). Esta perspetiva insere-se numa lógica próxima do modo reflexivo, pois evidencia que qualquer construção documental implica decisões autorais, desde a escolha do enquadramento até à edição. Para Vidinha, “quem criou este mito do cinema verdadeiro [...] aquilo é montado também” (Vidinha, 2025), sugerindo que todas as abordagens, mesmo as mais observacionais, envolvem mediação. A sua visão alinha-se com os modos reflexivo e performativo, revelando que o documentário não é apenas uma janela para o real, mas também um espelho das escolhas do cineasta.

Independentemente do estilo, a direção de fotografia no documentário precisa adaptar-se constantemente. Como diz Almendros, o objetivo é muitas vezes captar com urgência e simplicidade, mesmo que isso signifique abdicar da perfeição visual: “We shot frantically to make use of this beautiful light” (Schaefer & Salvato, 2013).

## **2.3 Ambientes Não Controláveis**

### **2.3.1 Definição e Desafios**

Ambientes não controláveis representam um dos maiores desafios para o trabalho do diretor de fotografia. São contextos de filmagem em que as condições externas ou internas não podem ser totalmente manipuladas ou previstas pela equipa, especialmente pelo diretor de fotografia. Nestes ambientes, variáveis como a luz natural, o clima, o som, a presença de pessoas externas e a configuração física do espaço impõem-se à ação cinematográfica, exigindo do DF uma capacidade constante de adaptação, improviso e uma tomada rápida de decisões técnicas e estéticas.

Este tipo de ambiente é comum em documentários, onde são exigidos ao realizador e ao DF um elevado grau de adaptação, improviso e criatividade. Ambos precisam de responder ao acaso, aproveitando as condições disponíveis para construir uma imagem coerente com a narrativa.

Como observa Haskell Wexler, ao refletir sobre a sua prática no cinema documental, “Making a documentary (the kind I work on) is an adventure and like all adventures if you know everything then you might as well make a scripted film. You have to be able to be loose, otherwise it's no adventure.” (Schaefer & Salvato, 2013). A câmara torna-se, assim, um instrumento de escuta visual, mais do que de imposição formal. A imprevisibilidade obriga o Diretor de Fotografia a manter-se aberto ao acaso, permitindo que a realidade contribua ativamente para a construção da imagem.

António Morais descreve os ambientes não controláveis como um dos maiores desafios para o documentário contemporâneo, não apenas pela instabilidade climática ou de iluminação, mas também por fatores externos como a imprevisibilidade dos intervenientes, questões de segurança e limitações logísticas. O diretor de fotografia recorda, por exemplo, num caso em que uma entrevista crucial teve de ser adiada repetidamente por motivos de proteção do entrevistado, obrigando a equipa a permanecer semanas no terreno e a reconfigurar todo o planeamento de produção.

Relata ainda outro episódio em que a equipa foi forçada a abandonar o local de filmagens devido à aglomeração e tensão gerada por uma multidão, colocando em risco a segurança de todos os envolvidos, obrigando a equipa a abandonar o local.

Todas estas situações, condicionam o trabalho do DF, fazendo que a sua função vá para além da captação de imagens, implica gerir riscos, reorganizar recursos e, muitas vezes, redefinir soluções técnicas de forma improvisada.

Estes desafios, associados a orçamentos frequentemente reduzidos, exigem do diretor de fotografia uma postura de permanente adaptação e resiliência, conciliando o rigor técnico com a criatividade e a capacidade de tomar decisões rápidas para garantir que o filme

mantenha a coerência estética e narrativa, mesmo quando o contexto real foge totalmente do planejado.

Filmar em ambientes não controláveis exige do diretor de fotografia uma postura aberta, sensível e adaptável. A imprevisibilidade torna-se parte do discurso visual, transformando limitações em oportunidades expressivas. Como observa novamente Wexler, o essencial é não impor a imagem, mas permitir que ela surja das circunstâncias, “If you decide to do a documentary on a certain subject and have preconceived notions about the conclusions of that subject and one tries to impose those views on the subject, then the film will suffer.” (Schaefer & Salvato, 2013).

Em *Medium Cool* (1969), filmado durante manifestações reais, Wexler incorporou os ambientes não controláveis à linguagem do filme. A cidade, o acaso e as pessoas desconhecidas passaram a integrar a *mise-en-scène*, diluindo os limites entre ficção e realidade. Esta abordagem não revela apenas uma filosofia estética, mas uma metodologia de trabalho: estar atento ao que o espaço oferece, à luz disponível e às contingências da ação, adaptando-se de forma sensível e rápida.

Numa lógica semelhante, László Kovács discute a origem da estética de filmes como *Easy Rider*, vinculada à falta de recursos e à necessidade de filmar em ambientes reais, “In the beginning we were forced to work on location because we couldn’t afford the sound stages. So we had to go out and find the real thing and put that on the screen, which gave a new freshness and new reality to the dramatics.” (Schaefer & Salvato, 2013). Esta limitação forçou Kovács a desenvolver uma abordagem intuitiva, tirando partido do imprevisível. Filmado com movimento entre estradas e pequenas cidades dos Estados Unidos, a equipa usava quase exclusivamente luz natural e respondia ao que o ambiente oferecia no momento, uma prática que acabaria por marcar a estética do cinema independente americano.

Trata-se, portanto, de uma estética condicionada pela realidade prática, onde o mundo impõe os seus próprios ritmos e possibilidades. O Diretor de Fotografia, nesse contexto, não manipula o ambiente, mas responde a ele. Esta prática, além de técnica, é também filosófica, um exercício de escuta e presença.

Francisco Vidinha reforça esta visão ao defender que, no cinema, o controlo absoluto é uma ilusão. Para ele, mesmo as decisões mais instintivas, como apontar a câmara para um determinado ponto e carregar no botão, já configuram um ato de controlo: “mesmo que eu não perceba nada de fotografia [...], já estou a controlar” (Vidinha, 2025). Este entendimento amplia a definição de ambiente não controlável, revelando que o desafio não está na ausência de controlo, mas na capacidade de lidar com as variáveis inconstantes de forma criativa e funcional. Vidinha relata casos extremos, como num dia de filmagens em que toda uma aldeia cenográfica foi levada pelo, ou o uso de grandes estruturas de luz que quase colapsaram com uma tempestade inesperada. Nestas situações-limite, a resposta do diretor de fotografia passa por reorganizar rapidamente a lógica visual do filme, adaptando planos, luzes e

movimentos de câmara às circunstâncias. A sua experiência mostra que, mesmo sob condições adversas, é possível manter a coerência estética através de decisões rápidas e eficazes. Como refere, o essencial é “Para isso tenho que logo reestruturar o que está planeado. Para ver o que é que realmente consegue batutar.” (Vidinha, 2025), o que confirma que o trabalho em ambientes imprevisíveis exige tanto capacidade técnica quanto sensibilidade narrativa.

No entanto, a ausência de controlo apresenta dificuldades reais. Néstor Almendros aponta uma contradição interessante entre a procura pelo realismo e os desafios técnicos que ela acarreta, “In an hour from now, the light will be falling differently. So paradoxically, a natural set will sometimes give a non-realistic feeling to the audience because the lighting will change from shot to shot.” (Schaefer & Salvato, 2013).

Mesmo na tentativa de respeitar a luz natural, tornando o filme mais autêntico, a sua variabilidade compromete a continuidade e a coerência visual entre planos, um problema especialmente sensível na ficção. Esta instabilidade pode ser percebida pelo espectador como “irreal”, ainda que tenha origem no real. Além da luz, outros fatores como o som ambiente, o movimento de carros, a presença de pessoas externas ou o clima desafiam a continuidade e o rigor técnico. Assim, os ambientes não controláveis exigem do DF um equilíbrio entre a espontaneidade e a manutenção da estética narrativa.

Trabalhar sob estas condições exige do diretor de fotografia não apenas um olhar atento, mas também a capacidade de tomar decisões rápidas, improvisar com o que está disponível e transformar limitações em recursos narrativos. Ao mesmo tempo que impõem desafios técnicos e estéticos, os ambientes não controláveis também podem ser fontes ricas de expressividade e realismo.

### **2.3.2 Influência no Trabalho do Diretor de Fotografia (Condicionantes, questões do trabalho)**

O desempenho do diretor de fotografia em ambientes não controláveis é profundamente afetado pelas condicionantes externas que escapam à planificação. Quando se filma fora dos estúdios ou em contextos documentais, o DF perde o controlo sobre variáveis essenciais como a iluminação, o espaço físico, a movimentação do elenco, entre outros. Esta realidade transforma não apenas a forma como a imagem é captada, mas também a natureza do trabalho do DF, que passa a operar num regime de observação ativa, tomada rápida de decisões e contínua adaptação técnica e estética.

Os ambientes não controláveis impõem, assim, uma reconfiguração prática e conceptual ao trabalho do diretor de fotografia. Exigem uma nova postura diante da imagem: mais aberta, mais reativa, mais ligada ao real e menos ao artifício. O DF deixa de ser apenas um construtor de imagens para tornar-se num intérprete sensível do mundo tal como ele se apresenta. Um dos efeitos mais diretos dessas condicionantes é a necessidade de trabalhar com a luz disponível, o que implica aceitar imperfeições e fazer da limitação um elemento expressivo.

Como refere Néstor Almendros, um dos principais defensores do uso da luz natural no cinema, em muitas situações a iluminação natural era tão boa que o que se fazia era apenas coreografar os atores em relação à situação existente. Descreve como a luz do ambiente define a mise-en-scène, invertendo o modelo clássico onde a iluminação é construída para servir a encenação. O DF torna-se, assim, um coreógrafo da realidade, alguém que lê as condições externas e responde com soluções visuais que preservam a naturalidade do espaço. No entanto, esta flexibilidade acarreta também riscos e tensões profissionais. Almendros alerta que a luz natural pode comprometer a continuidade visual entre planos. A variação luminosa obriga o DF a tomar decisões difíceis: ou mantém a integridade realista da luz do momento, ou tenta corrigir essas diferenças em pós-produção ou com intervenções mínimas, o que nem sempre é possível.

László Kovács, ao descrever o início da sua carreira no cinema independente norte-americano, relata como as limitações orçamentárias o levaram a desenvolver estratégias visuais fora dos padrões tradicionais. A ausência de controlo, neste caso causada por restrições técnicas e financeiras, levou a uma estética mais espontânea, com imagens captadas em tempo real, em espaços não preparados, utilizando a luz e o ambiente tal como se apresentavam. O trabalho

do DF, nesse contexto, passa a incorporar habilidades de improviso, capacidade de observação e um ágil domínio técnico para tirar partido do inesperado.

Francisco Vidinha, oferece um testemunho direto sobre as condicionantes que transformam profundamente o trabalho do diretor de fotografia em ambientes não controláveis. Refere episódios concretos onde a meteorologia e a logística alteraram radicalmente o planeamento das filmagens, obrigando-o a encontrar soluções imediatas: “chovia torrencialmente [...], tínhamos dois atores que só tínhamos naquele dia [...] e fomos filmando em aberturas de mau tempo” (Vidinha, 2025). Em situações como esta, o DF viu-se forçado a reorganizar toda a lógica da rodagem, adaptando-se aos constrangimentos físicos e temporais.

Noutra produção, descreve como teve de fingir um teto de luz com uma tenda mais pequena para recriar um efeito previamente desenhado com equipamentos volumosos e estruturas suspensas que ficaram inutilizadas pela chuva.

Estes episódios revelam como, perante a perda de controlo, o trabalho do DF ganha uma dimensão de resistência criativa, onde a rapidez na tomada de decisões e a capacidade de adaptação tornam-se competências tão essenciais quanto a sensibilidade estética. Como o próprio afirma, “tenho que logo reestruturar o que está planeado para ver o que é que realmente se consegue batutar” (Vidinha, 2025), mostrando que as condicionantes são integradas no processo criativo e não apenas vistas como obstáculos.

### 2.3.3 Relação entre Estética e Imprevisibilidade

A imprevisibilidade é geralmente vista como um obstáculo ao rigor visual, mas também pode ser uma aliada na construção de uma estética autêntica e inovadora.

Nos testemunhos reunidos em *Masters of Light*, vários diretores de fotografia reconhecem que a ausência de controlo total sobre o ambiente, característica central dos contextos não controláveis, leva a uma forma de criação mais instintiva, orgânica e profundamente sensível ao real. Nesses cenários, a estética deixa de ser um produto inteiramente planeado e passa a emergir do encontro entre a intenção artística e as circunstâncias imprevisíveis da realidade.

Haskell Wexler, observa que trabalhar em contextos não controláveis representa, acima de tudo, uma oportunidade de descoberta estética. Para ele, trata-se de uma experiência de aprendizagem contínua, na qual quanto mais o diretor de fotografia se abre ao que está a acontecer diante da câmara, maiores são as chances de encontrar algo genuinamente verdadeiro. Evidencia a ideia de que a verdade visual, e, portanto, a força estética da imagem, pode surgir justamente quando o DF se dispõe a responder ao momento, em vez de controlar ou manipular a cena. A imprevisibilidade transforma-se, assim, em matéria-prima criativa.

Também Néstor Almendros reconhece que a beleza pode residir no que é dado, e não no que é construído. Ao evitar intervenções artificiais, ele aposta numa estética baseada na luz natural e no enquadramento cuidadoso do que já existe, “I like this light here the way it is now so why change it if I had to film it?” (Schaefer & Salvato, 2013). Este tipo de abordagem valoriza a espontaneidade e a imperfeição como elementos expressivos. Ao não impor uma estilização forçada sobre a imagem, Almendros permite que a estética surja do ambiente, da textura da luz real e do comportamento não programado dos atores e do espaço.

László Kovács, por sua vez, associa a estética da imprevisibilidade ao cinema independente norte-americano dos anos 1960 e 70, quando as filmagens em locais reais e com equipamentos portáteis resultaram numa linguagem visual mais crua e direta. Neste caso, a estética da obra nasce da necessidade de responder ao que o mundo oferecia, estradas, luz do sol, ambientes em constante mudança, sem a proteção ou previsibilidade de um estúdio. O resultado é uma fotografia que carrega consigo o risco do imprevisto, mas também uma força poética que seria inalcançável em ambientes totalmente controlados.

Estes testemunhos mostram que a imprevisibilidade, quando integrada de forma consciente, pode ser motor de liberdade criativa e autenticidade estética. O diretor de fotografia torna-

se então menos um controlador da imagem e mais um intérprete do real, capaz de encontrar beleza no transitório, forma no caos e expressão no acaso.

A experiência de Francisco Vidinha confirma que a imprevisibilidade pode ser um catalisador estético. O diretor de fotografia descreve como, em diversas ocasiões, foi obrigado a desviar-se do planeamento inicial por força das circunstâncias, descobrindo assim novas possibilidades visuais. “Às vezes é a primeira vez que estou a ver os atores naquele sítio, à frente da câmara, com aquela luz, e se calhar de repente estou a ver coisas que não tinha imaginado” (Vidinha, 2025).

Vidinha relata ainda que, com base na confiança mútua entre DF e realizador, chega a alterar planos previstos em storyboard para seguir uma nova ideia que apenas se tornou visível no momento da rodagem. Esta abertura à mudança, motivada por uma perceção sensível do ambiente e dos atores, demonstra como a estética pode emergir da resposta ao acaso.

A imprevisibilidade torna-se, assim, parte integrante do processo criativo, permitindo que a imagem se construa em diálogo com o real, uma estética do presente, nascida da escuta e da adaptação.

Como sintetiza Wexler, filmar em ambientes imprevisíveis é permitir que o mundo se revele por si mesmo, “You have to be able to be loose, otherwise it's no adventure.” (Schaefer & Salvato, 2013). Esta “aventura”, longe de comprometer a integridade da obra, torna-se o próprio caminho para uma cinematografia mais viva, mais honesta e esteticamente conectada com o tempo e o espaço em que é criada.

António Morais destaca que a imprevisibilidade pode alterar profundamente a identidade estética de um documentário, sobretudo quando acontecimentos inesperados durante a rodagem obrigam a redefinir a direção narrativa. Relata o caso das filmagens no Mosteiro de Tibães, em que, apesar de existir um plano inicial, a própria riqueza arquitetónica e histórica do espaço suscitou novas ideias à medida que a rodagem decorre, levando a constantes adaptações do projeto. Esta capacidade de resposta, segundo Morais, permite que a estética do filme se construa de forma orgânica e espontânea, refletindo a autenticidade do momento e a interação direta com o ambiente filmado.

A imprevisibilidade, longe de ser um elemento desestabilizador, afirma-se como uma componente essencial na construção de uma estética cinematográfica viva e autêntica.

Em todos os casos, a abertura do diretor de fotografia ao acaso e à singularidade do momento revela-se não apenas uma estratégia de adaptação, mas também uma oportunidade para descobrir novas linguagens visuais e reinventar a narrativa.

A experiência no Mosteiro do Tibães relatada por Moraes reforça esta percepção, demonstrando que os espaços e circunstâncias imprevistas podem inspirar soluções visuais que dificilmente seriam concebidas num ambiente planejado.

A imprevisibilidade, portanto, não deve ser entendida como uma falha do processo criativo, mas como força motriz para uma estética que dialoga diretamente com o real, conferindo ao documentário uma dimensão de autenticidade e de ligação orgânica ao espaço e ao tempo que são filmados.

## 2.4 Direção de Fotografia e os ambientes não controláveis

No âmbito das aulas de acompanhamento de projeto, e em diálogo com o professor José Quinta Ferreira, identificou-se a pertinência de incluir testemunhos diretos de diretores de fotografia portugueses que pudessem contextualizar, a partir das suas próprias experiências, os desafios da direção de fotografia em ambientes não controláveis.

Com este objetivo definiram-se dois critérios para a seleção dos entrevistados: Em primeiro lugar, ambos deveriam pertencer à Associação de Imagem Portuguesa (AIP), garantindo assim a sua representatividade e reconhecimento profissional. Em segundo lugar, procurou-se que houvesse uma diferença geracional significativa entre ambas, permitindo contrastar os seus percursos, vivências e perspetivas distintas sobre o mesmo tema.

Para preparar as entrevistas, redigi previamente um conjunto de perguntas que serviram de guia, as quais que podem ser consultados no Anexo A, na página 98.

As entrevistas a Francisco Vidinha e António Morais, resultaram, assim, numa fonte privilegiada para compreender como diferentes trajetórias profissionais se relacionam com a imprevisibilidade do real e de que forma esta influência a estética e a prática da direção de fotografia.

### **2.4.1 Entrevista com António Morais**

António Morais é um diretor de fotografia português com experiência marcada sobretudo em documentário, mas também em ficção e publicidade. Ao longo de cerca de 15 anos de carreira, tem trabalhado em diversos contextos, desde produções televisivas, videoclips a documentários de maior escala para plataformas internacionais, como a Al Jazeera, incluindo filmagens em zonas de conflito e ambientes de risco, como o Líbano e outros países do Médio Oriente.

A sua abordagem distingue-se pela capacidade de adaptação a diferentes realidades de produção.

Em publicidade, descreve processos altamente planeados e controlados, enquanto no documentário valoriza a flexibilidade e o imprevisto face a imprevistos, sublinhando que mesmo em ambientes não controláveis existe sempre algum nível de controlo por parte do diretor de fotografia na seleção dos enquadramentos, da luz e do momento.

Para além da vertente prática, Morais demonstra consciência crítica sobre os desafios do setor audiovisual em Portugal, desde as limitações orçamentais e técnicas até às exigências impostas pelas novas plataformas digitais e pelo ritmo acelerado de produção.

A entrevista integral (página 91) [permite aprofundar estas reflexões](#), apresentando exemplos concretos do seu percurso profissional e oferecendo um retrato lúcido das condições atuais de trabalho na direção de fotografia em Portugal.

### 2.4.2 Entrevista com Francisco Vidinha

Francisco Vidinha é um diretor de fotografia português com uma carreira consolidada no cinema e na publicidade, tendo também colaborado em projetos documentais. Com várias décadas de experiência, construiu um percurso versátil que atravessa longas-metragens, curtas e campanhas publicitárias em grande escala, assumindo um papel relevante no panorama audiovisual português.

Ao longo da entrevista, Vidinha reflete sobre a função do diretor de fotografia em ambientes não controláveis, destacando que mesmo em situações aparentemente mais imprevisíveis existe sempre um grau de decisão e controlo exercido por quem filma. Sublinha que a escolha do enquadramento, o momento de captar a imagem e a relação com a luz, são opções que, inevitavelmente, moldam a perceção do real pelo espectador. Esta perspetiva conduz à desconstrução do mito do “cinema verité”, lembrando que todo o ato de filmar envolve uma interpretação subjetiva da realidade.

Vidinha partilha ainda experiências marcantes de rotação em condições adversas, como filmagens afetadas por condições meteorológicas extremas ou limitações logísticas que o obrigaram a reestruturar totalmente o planeamento. Nestes casos a imprevisibilidade revelou-se um motor criativo, levando à descoberta de soluções visuais inesperadas e a uma estética mais orgânica e espontânea.

Destaca também a importância da relação de confiança com o realizador e com a equipa, fator determinante para responder rapidamente a imprevistos sem comprometer a coerência estética do projeto.

A leitura integral (página 113) da entrevista permite compreender com maior profundidade a sua visão sobre a direção de fotografia e o modo como a imprevisibilidade influencia o seu processo criativo, revelando as estratégias e o pensamento estético que orientam o seu trabalho.

## 2.5 Análise Final

A análise do papel do diretor de fotografia no cinema contemporâneo, revela uma figura que atua num território complexo entre a técnica, a estética e a colaboração criativa.

No centro desta prática está uma capacidade essencial: a de lidar com o imprevisto. Os ambientes não controláveis, sejam eles físicos, climáticos, humanos ou temporais, não constituem apenas obstáculos logísticos; representam um terreno fértil onde se testam os limites da criatividade, da adaptação e da escuta visual.

Ao longo do estado da arte, ficou evidente que a imprevisibilidade, longe de comprometer a integridade estética, pode constituir um poderoso motor de invenção.

Através dos testemunhos de mestres como Wexler, Almendros e Kovács, e de profissionais contemporâneos como Francisco Vidinha, compreende-se que a espontaneidade, quando aliada a uma escuta sensível do mundo, pode gerar soluções visuais mais autênticas e expressivas do que qualquer planeamento rígido.

A imprevisibilidade torna-se, assim, não uma falha a corrigir, mas uma estratégia estética e filosófica: uma forma de estar no mundo com a câmara.

Vidinha, ao relatar situações extremas de perda de controlo e reorganização total da mise-en-scène, confirma que o trabalho do DF em ambientes instáveis exige mais do que domínio técnico, exige discernimento, confiança mútua com o realizador e, sobretudo, uma predisposição para transformar constrangimentos em oportunidades criativas.

As suas palavras ajudam a consolidar a ideia de que a estética não nasce apenas da intenção, mas do confronto com a realidade, da capacidade de improvisar com rigor e de escutar o que o espaço, a luz e o momento oferecem.

O estudo efetuado da Direção de Fotografia em contextos não controláveis, revela um campo em constante redefinição, onde a figura do DF emerge como mediador entre o acaso e a intenção, entre o real e a imagem, entre o caos do mundo e a ordem estética.

Reconhecer o valor criativo da imprevisibilidade é reconhecer que, no cinema, como na vida, há beleza no que não se controla, e é justamente aí que o olhar do diretor de fotografia se torna mais necessário, mais inventivo e mais humano.

### **3 ESTUDO DE CASO | DIREÇÃO DE FOTOGRAFIA “FORA”**

#### **3.1 Pré-Produção**

##### **3.1.1 Justificação do Tema e Intenções Autorais**

Para o projeto final de mestrado, defini como objetivo principal aprofundar os meus conhecimentos técnicos e criativos na área da direção de fotografia. Pretendia assumir esse papel numa produção que me desafiasse a nível estético, humano e narrativo. Com base nesta intenção, procurei colaborar com uma realizadora cuja proposta do filme me motivasse.

Foi neste contexto que surgiu a oportunidade de trabalhar com a minha colega Raquel de Lima, cuja ideia para um documentário me cativou desde o primeiro pitch apresentado em aula.

A proposta consistia na criação de um filme sobre a comunidade Queer, com o objetivo de proporcionar um espaço de intimidade onde os intervenientes pudessem expressar a sua verdadeira identidade, livres das limitações impostas pelo meio social em que cresceram.

Apesar dos avanços dos últimos anos, continua a existir em Portugal, e no mundo, uma forte resistência a acolher a diversidade de género e a orientação sexual.

Identifiquei-me com a proposta por vários motivos:

Em primeiro lugar, atrai-me filmar realidades diferentes da minha, escutar e mostrar histórias que não me pertencem diretamente, mas que merecem ser vistas e ouvidas. Gosto de captar e amplificar essas vozes, oferecendo-lhes o espaço visual que tantas vezes lhes é negado;

Em segundo lugar, o tema apresentava-se como uma oportunidade de aprendizagem, não sendo alguém particularmente familiarizado com as vivências da comunidade Queer, senti que o projeto podia expandir os meus horizontes humanos e profissionais. Felizmente, a Raquel aceitou a minha colaboração como diretor de fotografia, e a partir daí iniciámos este caminho conjunto.

O documentário construído, é para mim, particularmente relevante num momento em que várias sociedades, inclusive democracias consolidadas, voltam a ameaçar os direitos fundamentais desta comunidade.

Não se trata apenas de retratar um grupo minoritário, mas de dar rosto, corpo e voz a pessoas que, tal como todas as outras, procuram dignidade, segurança e liberdade para existir. Nesse sentido, o documentário quer ser um gesto de empatia e aproximação.

Adotámos uma abordagem híbrida: observacional, para captar o quotidiano dos participantes de forma fluida e espontânea, e participativa, já que também interagimos com eles, criando um ambiente de confiança mútua.

Em termos visuais e narrativos, inspirámo-nos em duas referências documentais marcantes. A primeira "Amor Fati" de Cláudia Varejão, retrata pares humanos e os seus vínculos afetivos com uma enorme delicadeza. Através de planos próximos e da atenção aos gestos quotidianos, o filme constrói uma teia de intimidades e memórias que desenham um retrato afetivo e plural da sociedade portuguesa.

A segunda referência "As I Was Looking Above, I Could See Myself Underneath" de Ilir Hasanaj, apresenta seis histórias íntimas de pessoas LGBTQIA+ no Kosovo. O filme destaca-se pela procura de um "lugar seguro" e pela forte carga emocional que cria no espectador.

Ambos os filmes, foram fundamentais para o nosso processo criativo, pois partilham uma estética de proximidade que gera identificação e empatia. Esta mesma sensação de intimidade é aquilo que procuramos alcançar, queremos que o público se coloque no lugar dos nossos intervenientes, sinta as suas dúvidas, receios e esperanças, e reconheça neles uma humanidade comum.

### **3.1.2 Pesquisa de Campo, Entrevistas e Escolha de Locais**

O local escolhido para a rodagem do documentário foi a cidade de Lamego. A decisão partiu da realizadora, Raquel de Lima, que cresceu e viveu nesta cidade, o que lhe dá uma forte ligação afetiva ao território e um conhecimento aprofundado da sua geografia física e humana. Este vínculo foi determinante para o desenvolvimento do projeto, não só pela familiaridade com os espaços, mas também pelo contacto prévio com elementos da comunidade Queer local.

A primeira abordagem foi feita pela própria realizadora, que iniciou uma série de contactos informais com possíveis participantes, no sentido de perceber a viabilidade do projeto no terreno. As reações foram maioritariamente positivas, com interesse e abertura por parte de vários membros da comunidade. Com base nas respostas positivas, organizámos uma deslocação a Lamego para realizar a *reperage*.

A *reperage* decorreu durante dois dias, no mês de janeiro. A presença da realizadora como guia local facilitou o processo, permitindo-nos percorrer rapidamente zonas da cidade com potencial narrativo e visual.

No primeiro dia, aproveitámos a ausência de chuva para explorar Lamego a pé, com o objetivo de identificar locais onde a personagem do "Careto" pudesse deambular, um elemento simbólico que introduzimos no documentário.

Ao final do dia, com o agravamento das condições meteorológicas, visitámos o Teatro Ribeiro Conceição. A visita revelou-se bastante proveitosa: o teatro, para além de ser um espaço visualmente forte, encaixava-se perfeitamente no plano para encerrar o filme, onde o Careto dança num ambiente cénico e introspetivo. Durante a visita técnica, avalei as condições de iluminação e reuni com o responsável técnico do espaço, que prontamente disponibilizou o apoio de um chefe electricista no dia da rodagem. Esta colaboração foi fundamental para a correta integração dos equipamentos do teatro com o nosso material de filmagem, garantindo flexibilidade e qualidade na execução da cena.

No segundo dia, visitámos a casa de um dos intervenientes, o Miguel. Analisámos a dinâmica espacial do local e a sua relação com a luz natural. Recorri à aplicação Sun Locator para definir a melhor hora do dia para filmar, tirando partido da incidência solar nas divisões da casa. O quarto, com paredes brancas e orientação favorável, revelou-se ideal para captar uma atmosfera suave e intimista, aproveitando ao máximo a luz natural. Esta avaliação técnica

revelou-se essencial para otimizar o tempo de rodagem e reduzir a necessidade de iluminação artificial.

A pesquisa de campo foi essencial para adequar os espaços às exigências visuais e narrativas do filme.

A proximidade da realizadora com a cidade e com a comunidade revelou-se uma mais-valia, tanto ao nível do acesso como na criação de um ambiente de confiança com os participantes.

### 3.1.3 Constituição da Equipa Técnica e Planeamento Logístico

Tendo em conta as limitações orçamentais típicas de um projeto académico, foi constituída uma equipa reduzida, mas funcional, composta por elementos com diferentes áreas de especialização. Esta configuração permitiu um ambiente de trabalho colaborativo, eficaz e versátil.

A equipa era composta por cinco pessoas. A realização ficou a cargo de Raquel de Lima, que acumulou também funções de produção, pesquisa e desenvolvimento do conceito narrativo.

A montagem foi da responsabilidade da Patrícia, enquanto o som ficou a cargo da Ana.

A minha função, como diretor de fotografia, foi assumida desde o início do projeto, o que me permitiu garantir uma coerência visual entre as fases de pré-produção, rodagem e pós-produção, incluindo o color grading.

Dada a dimensão reduzida da equipa, foi necessário um elevado grau de polivalência e uma comunicação contínua entre todos os membros. Esta flexibilidade revelou-se essencial para responder a imprevistos, tanto de ordem logística como criativa.

Com o objetivo de reduzir custos relacionados com deslocações e alojamento, a rodagem foi concentrada em três blocos, distribuídos entre fevereiro e março, em Lamego:

- Bloco 1 (8 a 11 de fevereiro): gravações com foco no interveniente Miguel, detalhando no seu quotidiano, na presença do "Careto" a deambular pela cidade e em planos de paisagem.
- Bloco 2 (2 a 4 de março): captação das festividades do Carnaval de Lazarim, um momento importante na estrutura narrativa do filme.
- Bloco 3 (9 de março): filmagens no interior do Teatro Ribeiro Conceição, onde se gravou a cena final com o "Careto", num ambiente cénico e simbolicamente carregado.

A organização diária foi adaptada às disponibilidades dos intervenientes e às condições climatéricas. As deslocações foram feitas em viaturas próprias da equipa ou através de comboio, e as refeições foram planeadas previamente, recorrendo a apoios como o ICA.

As autorizações para filmar em espaços públicos foram tratadas com antecedência, com especial destaque para a colaboração com o Teatro Ribeiro Conceição.

Inicialmente foram realizados testes com uma Canon MVX-150i, com o objetivo de alcançar uma estética próxima do VHS, criando um efeito de nostalgia compatível com o material de arquivo que planeávamos incluir no filme. Considerámos também a utilização de uma Panasonic DVX-200, mas o seu tamanho tornou-se um entrave à mobilidade desejada.

Refletimos então sobre o tipo de relação visual que pretendíamos com os intervenientes: queríamos intimidade, mas também a possibilidade de manter alguma distância física sem perder a proximidade emocional. A escolha recaiu sobre a Sony FS5, é uma câmara compacta e que tenho bastante familiaridade, o que me permite operar de forma ágil e eficiente.

Foram testadas várias objetivas, nomeadamente: Canon 24-70mm f/2.8, Canon 17-40mm f/4, Canon 50mm f/1.8 e um kit de objetivas Nikon Prime. Contudo, optei por trabalhar com uma única objetiva, a Sony 18-110mm f/4, por apresentar características ideais para o nosso contexto: distância focal variável entre 18mm e 110mm (cobrindo desde grande angular até teleobjetiva moderada), compatibilidade direta com a FS5 e estabilidade de abertura. Embora f/4 não seja a abertura ideal para filmar com luz natural, as capacidades da FS5 compensaram essa limitação.

Para os planos filmados no Teatro, utilizou-se uma segunda câmara com objetivas do kit Nikon Prime. Foi também necessário recorrer a um shoulder rig, para permitir filmar com a câmara ao ombro de forma mais cómoda, sobretudo nos planos em movimento.

Privilegiei sempre a luz natural, mas levámos para o terreno um pequeno iluminador LED e um refletor como apoio, mantendo a intervenção de luz artificial no mínimo indispensável. Antes das filmagens, realizámos testes de exposição, contraste e temperatura de cor nas principais localizações. Recorri também à aplicação Sun Locator para planear os horários de rodagem em função da posição do sol, garantindo assim as melhores condições possíveis de luz natural. Esta preparação foi fundamental para garantir uma estética consistente e para evitar surpresas técnicas durante a rodagem.

## 3.2 Rodagem

### 3.2.1 Adaptação a Condições de Produção (Meteorologia, Disponibilidade de Pessoas, etc.)

#### 3.2.1.1 Bloco 1

Após toda a preparação realizada durante a pré-produção, avançámos para a rodagem no terreno. O primeiro bloco de filmagens teve lugar no início de fevereiro e coincidiu com dias nublados. Esta condição revelou-se vantajosa para os planos exteriores, uma vez que proporcionou um céu uniforme e uma luz difusa, ideal para manter a exposição constante. No entanto, dificultou os planos interiores, pois a luz natural não tinha a intensidade desejada.

8 de fevereiro - Brian Boru

As gravações começaram no dia 8 de fevereiro, tendo como primeira localização um pub local. No entanto, encontrámos um primeiro imprevisto: nesse dia estava a acontecer um jogo de futebol, e o bar estava cheio e bastante com bastante barulho. Este fator impediu o início imediato das gravações no interior. Para aproveitar o tempo de forma produtiva, optei por começar com planos exteriores.

Dado tratar-se de filmagens noturnas, fiz ajustes técnicos adequados. Alterei o white balance da Sony FS5 para 3200K, em função da presença de lâmpadas incandescentes no exterior do bar. Utilizei o diafragma o mais aberto possível para maximizar a entrada de luz, evitando assim subir demasiado o ISO e comprometendo a qualidade da imagem. Decidi ainda gravar em S-Log, o que permitiu uma maior latitude na captação de detalhes, especialmente em zonas de alto contraste, uma vantagem significativa para o trabalho posterior de color grading.

Iniciei com planos gerais da fachada e da entrada do pub. Aproveitei o momento em que o Miguel, um dos protagonistas, saiu para fumar, para captar imagens dele com os seus amigos. Posteriormente, continuei a filmar a rua adjacente ao bar, local que estava previsto ser gravado durante o



Imagem 1, Exterior, Brian Boru

dia com o "careto", e assim antecipei planos úteis para a montagem.

Depois do jogo de futebol terminar, o ambiente no interior do pub tornou-se mais calmo e propício à gravação. A entrada do bar era bastante escura, o que exigiu a utilização de

iluminação adicional. Usei um pequeno LED com uma película de gel alaranjada, em conjunto com um refletor, para iluminar os cachecóis suspensos no teto e criar uma luz ambiente mais quente e coerente com o espaço.

A sequência dentro do pub tinha como objetivo retratar o Miguel no seu convívio habitual com amigos, num momento mais íntimo e descontraído. Optei por utilizar a objetiva nos 45mm. Esta escolha deveu-se a dois fatores principais: evitar distorções típicas de distâncias focais muito curtas (como os



Imagem 2, Interior, Entrada do bar

18mm) e manter uma distância física respeitosa, que permitisse uma aproximação emocional sem ser intrusiva. A abertura a  $f/4$ , combinada com a sensibilidade da FS5, revelou-se suficiente para captar os detalhes da cena com naturalidade.

Após a conversa principal, ainda tive tempo de captar alguns planos de pormenor, mãos, objetos na mesa, essenciais para a fluidez da montagem. Contudo, na fase de pós-produção percebemos que faltavam planos adicionais do interior do espaço. Este aspeto escapou-me na altura devido à



Imagem 3, Interior, Bar Brian Boru

limitação temporal: a proprietária do bar tinha-nos cedido o local por apenas uma hora, garantindo-nos um momento de menor afluência de clientes.

No final do dia de todas as gravações, aproveitava sempre para rever o material captado e para fazer backups tanto da imagem, como do som.

9 de fevereiro - Escadaria do Santuário de Nossa Senhora dos Remédios

Graças ao planeamento prévio e ao uso das previsões meteorológicas, sabíamos que neste dia iria chover durante a manhã e o início da tarde. Aproveitámos este tempo para descansar e rever o material gravado no dia anterior, tirando partido da pausa forçada para consolidar o trabalho realizado.



Imagem 4, Exterior, Escadaria do Santuário

Durante esta revisão, detetei uma imperfeição na imagem, um ponto azul que surgia repetidamente. Suspeitei inicialmente de sujidade na objetiva, embora já tivesse feito uma limpeza geral ao equipamento no início das gravações, incluindo a remoção de uma impressão digital no sensor da câmara. Voltei a verificar cuidadosamente a lente e o sensor, mas tudo estava limpo. Foi então que percebi que se tratava de um pixel morto no sensor da FS5.

De imediato, procurei uma solução técnica e encontrei uma forma de corrigir o problema através do software DaVinci Resolve, que permite eliminar este tipo de imperfeições pontuais na imagem. Partilhei esta solução com a realizadora, Raquel de Lima, que, por precaução, sugeriu validar a solução com um professor. Contactámos então o professor Pedro Negrão, que confirmou o problema e indicou precisamente a mesma solução. Assim, evitámos ter de trocar o equipamento na faculdade e conseguimos manter o cronograma previsto, sem interrupções.

Quando a chuva cessou, ao final da tarde, aproveitámos de imediato para filmar uma das sequências: os planos na escadaria do Santuário de Nossa Senhora dos Remédios, com o personagem do careto a deambular pela cidade. Começámos com um plano geral, mostrando o careto a observar o espaço em redor. De seguida, registámos planos mais próximos, com um plano contrapicado com o intuito de captar os detalhes expressivos da máscara e do traje, e terminámos com outro plano geral, mostrando a figura a caminhar pelos caminhos do santuário.

À medida que o dia escurecia, aproveitei os últimos momentos de luz para captar planos da cidade iluminada e da igreja, já com as luzes acesas. Estes planos foram pensados para estabelecer uma ligação visual e simbólica entre as festas religiosas e a figura do careto, introduzindo uma



Imagem 5, Exterior, Escadaria do Santuário

dualidade entre o ritual pagão e o universo espiritual, que é central na leitura estética do documentário.

Para os planos gerais utilizei uma distância focal de 18mm, recorrendo a uma grande angular que me permitiu captar toda a envolvimento da natureza e, simultaneamente, tirar o máximo proveito da luz natural. A configuração do white balance foi ajustada para 5500K, devido ao céu nublado e procurando uma tonalidade ligeiramente mais fria, mas equilibrada, de forma a manter consistência com a iluminação artificial (os postes de iluminação) que se começou a acender durante a sequência.

Esta tarde de filmagens é um bom exemplo de como nos adaptamos eficazmente a imprevistos meteorológicos, mantendo a qualidade estética e narrativa do projeto.



Imagem 6, Exterior, Escadaria do Santuário

10 de fevereiro – Campo de Tênis e Deambular pela cidade

Na manhã do dia 10 de setembro estava planejada uma sessão gravarmos num campo de tênis. Apesar de o céu ainda se encontrar nublado, a luz difusa favoreceu a exposição homogênea da cena, permitindo manter o white balance configurado nos 5500K, valor que vinha a ser utilizado nos dias anteriores para garantir uma consistência cromática.



Imagem 7, Exterior, Campo de Tênis

Para este plano, optei por utilizar a objetiva nos 35mm, de forma a evitar as distorções óticas que poderiam surgir com distâncias focais mais curtas, mantendo ao mesmo tempo uma boa proximidade ao sujeito. Começamos com planos gerais estáticos, captados com tripé, onde o careto surgia a deambular pelos campos de tênis até se posicionar no centro de um.

De seguida, recorri ao shoulder rig para captar um plano mais dinâmico: um wide shot do careto a ser atingido por bolas de tênis. No entanto, encontramos dificuldades neste momento, pois o intérprete não estava a reagir de forma expressiva às bolas.



Imagem 8, Exterior, Wide Shot, Careto

Surgiu então a ideia de substituir o ator

por Raquel de Lima, a realizadora, que tem uma estatura semelhante. A troca resultou, permitindo captar a reação desejada e concluir a sequência com sucesso.

Continuei a sequência com um medium shot, focando as expressões do careto ao ser atingido, e finalizei com um close-up, destacando os detalhes da máscara e a sua expressão inalterável, criando um contraste interessante com a ação em curso.

Antes do almoço, aproveitámos o bom tempo para antecipar parte das gravações da tarde, filmando o careto na escadaria do Santuário de Nossa Senhora dos Remédios. O objetivo desta sequência era representar o careto enquanto figura anónima a circular livremente pela cidade. Registei



Imagem 9, Exterior, Lamego, Careto

diferentes tipos de planos close-ups, medium shots e wide shots, para captar tanto a presença humana da personagem como a envolvência arquitetónica do espaço.

Durante a tarde, as filmagens prosseguiram pelas ruas da cidade de Lamego. Continuámos a sequência do careto a caminhar por diferentes locais urbanos, mantendo a ideia de uma presença deslocada, mas integrada no quotidiano da cidade. Usei o tripé e o shoulder rig para os planos de close-up e medium shot, garantindo estabilidade nos planos em movimento.

O foco foi feito manualmente, acompanhando o caminhar do careto, o que exigiu várias repetições de planos. Algumas imagens tiveram de ser repetidas devido a interferências inesperadas, como a passagem de carros ou transeuntes no enquadramento, ou dificuldades em



Imagem 10, Exterior, Lamego, Careto

manter o foco preciso com o movimento do personagem.

A sequência do dia terminou com um close-up do careto, com a cidade de Lamego como pano de fundo, encerrando visualmente a ideia de um corpo estranho (ou simbólico) integrado na paisagem urbana.

11 de fevereiro – Casa do Miguel e Mercado

Casa do Miguel

As gravações em casa do Miguel decorreram na manhã do dia 11 de fevereiro.

Durante a reperaage realizada em janeiro, com o auxílio da aplicação Sun Locator, consegui identificar a melhor posição do sol para o dia das rodagens.

Agendámos a montagem do equipamento para as 9h, iniciando a gravação por volta das 10h, aproveitando a luz natural que incidia no quarto. Apesar da presença de iluminação artificial (lâmpadas de tungsténio), o espaço estava bem iluminado naturalmente. Por isso, defini o white balance em 3200K, de forma a equilibrar a temperatura de cor, e mantive o ISO nos 3200, o valor nativo da Sony FS5, garantindo máxima qualidade de imagem.

O objetivo do dia era registar a rotina do Miguel, especialmente o seu processo de preparação para gravar conteúdos publicitários para as marcas com que colabora. Pretendia-se manter uma proximidade visual e emocional, mas sem comprometer a composição estética do espaço, que é particularmente apelativo. Para isso, utilizei a objetiva a 45mm nos planos mais fechados (close-ups) e a 35mm nos medium shots.



Imagem 11, Interior, Casa do Miguel

Enquanto a Ana, responsável pela direção de som, preparava os microfones, comecei por captar planos de pormenor do quarto, especialmente da mesa de maquilhagem, elementos importantes para contextualizar o universo do Miguel. Estes planos foram captados com o shoulder rig,

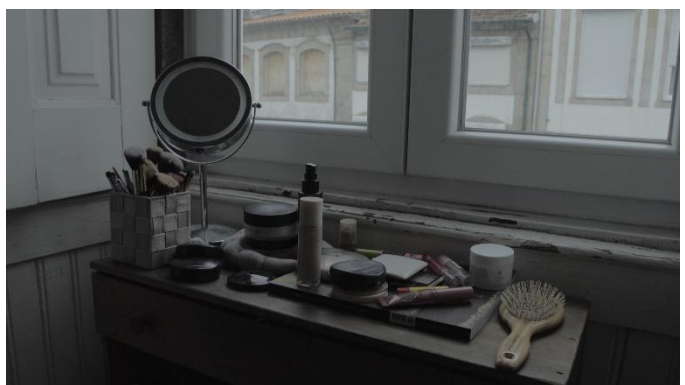


Imagem 12, Interior, Plano Pormenor

proporcionando maior estabilidade sem sacrificar mobilidade.

Seguiu-se uma sequência com o Miguel sentado na cama a ver um vídeo seu nas procissões religiosas de Lamego. Como não sabíamos a duração exata da reação, optei por um medium shot fixo, utilizando tripé e aplicando a regra dos terços na sua composição. Devido ao chão

em madeira, houve alguns desafios: qualquer movimento na sala fazia o tripé tremer, pelo que tivemos de manter a circulação mínima durante essas filmagens.

Após esta cena, o Miguel analisou algumas fotografias colocadas sobre a cama. Para garantir continuidade entre planos, pedi-lhe que decorasse o movimento da mão, o que permitiu realizar uma transição fluida para um plano picado over-the-shoulder onde as imagens eram visíveis. Como as



Imagem 13, Interior, Close-Up

fotografias foram impressas em papel fotográfico, o reflexo da luz tornou-se problemático. A solução passou por colocar um filtro ND, reduzindo a exposição e eliminando os brilhos.

Um dos momentos que mais me agradou foi a utilização de um espelho de maquilhagem como recurso compositivo. Reparei que o espelho poderia ser usado para introduzir uma nova perspetiva da personagem, e captei um medium close-up contrapicado, posicionando o espelho



Imagem 14, Interior, Medium Close-Up

num dos pontos de força da regra dos terços. Para garantir o foco, abri ligeiramente o diafragma e retirei o ND.

Noutra sequência, posicionei-me entre a janela e a mesa de maquilhagem para captar um plano frontal do Miguel a maquilhar-se. A curta distância obrigou-me a usar novamente a objetiva nos 35mm, uma vez que era o máximo que me permitia obter foco. Aproveitando esta posição, gravei também planos de detalhe (olhos e boca), recorrendo à objetiva a 45mm para obter um extreme close-up, encostando a câmara à parede para conseguir o enquadramento desejado.

Para terminar, reorganizámos a mesa e pedi ao Miguel que repetisse os movimentos, desta vez num plano mais afastado e de costas para a câmara, realçando o espaço visual do quarto e reforçando o carácter documental e observacional da cena.



## Mercado

Durante a tarde, estava inicialmente previsto acompanhar o Miguel pelas ruas da cidade enquanto fazia fotografias para as redes sociais. Contudo, surgiu um imprevisto típico de ambientes não controláveis: a chuva intensa obrigou-nos a adaptar rapidamente o plano.

Como alternativa, decidimos deslocar-nos para o mercado local, situado próximo da casa do Miguel. Esta solução permitiu-nos manter a rodagem e evitou prolongar o cronograma. Enquanto a Ana preparava o equipamento de som, comecei por captar planos de pormenor do espaço, utilizando o shoulder rig para garantir estabilidade em movimento.



Imagem 15, Interior, Mercado

A sequência no mercado teve como objetivo captar o Miguel no seu ambiente mais natural. Tal como defende Haskell Wexler, "o documentário é uma aventura, e temos de estar abertos ao que pode surgir". Por isso, optámos por uma abordagem observacional e espontânea: não demos indicações ao Miguel, permitindo que a sua interação com o espaço e com a amiga fluísse livremente.

No final da gravação, a chuva abrandou, permitindo-nos filmar uma última cena no exterior, a ligação visual entre a casa e o mercado. Gravámos o plano do Miguel a sair de casa, utilizando tripé e foco manual para acompanhar o movimento das duas personagens a andar em direção à câmara.

### **3.2.1.2 Bloco 2**

Lazarim, freguesia pertencente ao concelho de Lamego, tem uma forte ligação ao Carnaval, sendo conhecido por acolher o Entrudo mais tradicional de Portugal. Este evento, profundamente enraizado na cultura popular local, é marcado pelo uso de máscaras de madeira e por rituais que misturam paganismo e sátira social, é a casa dos Caretos de Lazarim. Para este bloco de filmagens, não foi possível realizar uma *reperage*, uma vez que o Entrudo acontece apenas numa época específica do ano e o acesso aos espaços e momentos-chave só é possível no próprio dia do evento. No entanto, a realizadora, Raquel de Lima, natural de Lamego, já conhecia bem a tradição, o que facilitou a orientação geral do trabalho.

No meu caso, foi a primeira vez que estive em Lazarim, o que tornou toda a experiência uma descoberta em tempo real. Esta limitação exigiu um grande grau de adaptação imediata ao espaço, às dinâmicas do evento e à movimentação das pessoas, procurando sempre manter a coerência estética definida previamente para o filme.

As decisões visuais e técnicas foram tomadas no momento, com base nas condições reais do terreno, na intensidade da luz e no fluxo dos acontecimentos.

2 de março

O primeiro dia de gravações foi dedicado ao transporte e montagem do equipamento em Lamego, bem como à preparação para os dias intensos que se seguiriam no Carnaval de Lazarim. Dada a imprevisibilidade do espaço e da movimentação do evento, tomei a decisão de realizar todos os planos com o apoio do shoulder rig, assegurando maior estabilidade e mobilidade durante as filmagens.

Após a montagem e verificação do material, deslocámo-nos até Lazarim com o objetivo de reconhecer o terreno, observar a dinâmica do evento e planear as sequências dos dois dias seguintes. Este primeiro contacto com o Entrudo de Lazarim coincidiu com chuva ligeira, o que obrigou a equipa a



Imagem 16, Exterior, Lazarim, Medium Shot

recorrer a guarda-chuvas e a adotar uma estratégia de proteção do equipamento. A colaboração entre os membros da equipa revelou-se fundamental para garantir a segurança do material técnico, especialmente da câmara e do som.

Durante esta primeira visita, optei por captar alguns planos "exploratórios", que me ajudaram a compreender a movimentação dos caretos, a relação com o público e o ambiente geral. Estes testes foram fundamentais para imaginar e planear os enquadramentos e abordagens do 4 de março que é o dia do Carnaval.



Imagem 17, Exterior, Lazarim, Medium Shot

Desde o início, notou-se uma abertura por parte dos participantes, tanto os caretos como os habitantes, em relação à presença da câmara, o que facilitou bastante o trabalho de registo documental.

No final do dia, a chuva intensificou-se e fomos obrigados a abandonar o local. De regresso, mantive o procedimento diário aplicado ao longo da produção: revisão das gravações,

verificação do estado do equipamento e realização de backups tanto da imagem como do som, garantindo a segurança dos dados recolhidos.

3 de março

No dia 3 de março, aproveitámos uma janela sem chuva para realizar os planos de cidade que não tinham sido possíveis no primeiro bloco de filmagens, devido às más condições meteorológicas.



Imagem 18, Exterior, Lamego, Establishing Shot

Iniciámos o dia na avenida principal de Lamego, um local onde se encontram várias estátuas que, sob uma determinada perspetiva, permitiam estabelecer uma ligação visual e simbólica entre o profano e o religioso. Esta associação é central na narrativa do documentário, que procura refletir sobre a dualidade entre a espiritualidade (presente na tradição religiosa da cidade) e a vivência da identidade LGBTQIA+, frequentemente marginalizada no discurso religioso dominante.

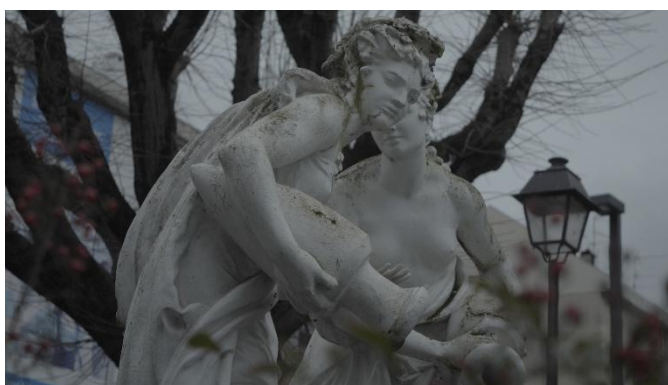


Imagem 19, Exterior, Lamego, Close-Up

Dado que as previsões meteorológicas indicavam nova possibilidade de chuva,

decidi optar por uma abordagem mais leve e ágil, levando apenas o essencial para o terreno: a câmara e o shoulder rig, dispensando o uso de tripé para garantir maior mobilidade e eficiência na captação dos planos. Esta decisão revelou-se acertada, permitindo-nos adaptar rapidamente às condições e captar mais planos num curto espaço de tempo.

O objetivo do dia foi recolher imagens de apoio que retratassem a arquitetura religiosa da cidade, bem como planos gerais das ruas, da envolvimento urbana e de montras com trajes usados nas procissões religiosas. Estas imagens servirão como elo de ligação com o material de arquivo incluído no filme, ajudando a construir uma narrativa visual coesa entre passado e presente.

No final da tarde, a chuva regressou com intensidade, obrigando-nos a interromper novamente as gravações. Como já era prática habitual, revi todo o material gravado no final do dia, verifiquei o estado do equipamento e deixei tudo pronto para a sessão seguinte.

4 de março

O dia principal rodagens deste bloco foi o 4 de março, data em que decorre o Entrudo de Lazarim, considerado um dos mais tradicionais de Portugal. Este era o único dia disponível para captar imagens do evento, o que implicava maximizar o número e a qualidade dos planos, sem nunca comprometer a coerência estética e a continuidade visual do filme. Para garantir maior mobilidade no terreno, a opção recaiu numa abordagem simplificada: levei apenas a câmara e o shoulder rig, dispensando o tripé. O evento atrai, todos os anos, uma grande afluência de pessoas, pelo que sabíamos da importância de chegar cedo. Graças ao facto de a realizadora, Raquel de Lima, ser natural de Lamego, foi possível obter um lugar de estacionamento em casa de um amigo, próximo da zona central, o que nos permitiu ter o carro por perto para proteger o material em caso de chuva.

No dia 2 de março, já em Lazarim, consultámos o horário oficial das festividades e confirmámos que o desfile principal só teria início após o almoço.

Aproveitámos a manhã do dia 4 para voltar a sondar a vila, fazer planos com pouca presença do público e visitar o Museu dos Caretos, aprofundando o conhecimento das tradições e enriquecendo o nosso olhar enquanto equipa.

Durante a tarde, comecei a filmar numa das praças centrais, onde se concentravam os caretos. A presença de equipamento profissional suscitou a atenção de um dos organizadores do evento, que se aproximou e nos deu autorização para filmar no centro da ação, entre os caretos. Esta abertura da



Imagem 20, Ext, Lazarim, Close-Up

organização, e da população em geral, foi fundamental para o sucesso da rodagem. Houve até indicações para os caretos interagirem com os fotógrafos e com videógrafos, o que nos proporcionou uma proximidade visual e emocional rara.

Mantendo uma abordagem observacional, procurei sempre filmar do meio da multidão, posicionando a câmara de forma a transmitir ao espectador a sensação de presença no local, como se estivesse, eles próprios, a viver o momento. Para isso, utilizei a objetiva a 45mm para capturar o



Imagem 21, Bruto, Ext, Lazarim, Medium Shot

contexto e o movimento, e a 55mm nos planos mais fechados, garantindo detalhe sem ser intrusivo.

Este dia foi marcado por um sol intenso, o que me permitiu trabalhar com o ISO nativo da Sony FS5, assegurando uma melhor qualidade da imagem. Antecipei esta possibilidade de sol e preparei uma escala de filtros ND, desde ND16 até ND128, para manter a exposição controlada e assegurar a coesão visual entre planos, mesmo sob variações de luminosidade.

A autorização oficial permitiu também aceder a pontos de vista privilegiados, a partir dos quais pude captar planos mais compostos e envolventes dos caretos em ação.



Imagem 22, Bruto, Ext, Lazarim, Miguel, Wide Shot

Trabalhar num ambiente não controlável, sem possibilidade de realizar uma reaperage prévia, exigiu

uma abordagem aberta, disponível à improvisação e ao inesperado. Esta postura permitiu-nos captar momentos mais autênticos e espontâneos, como o aparecimento não planeado do Miguel em Lazarim, uma situação que não estava prevista, mas que enriqueceu a narrativa e reforçou a dimensão documental do filme.

### 3.2.1.3 Bloco 3

9 de março

Na manhã do dia 9 de março, aproveitámos o tempo seco para filmar alguns planos exteriores da cidade de Lamego que não tinham sido possíveis nos blocos anteriores, devido ao mau tempo.

Durante a tarde, as filmagens decorreram no Teatro Ribeiro Conceição (TRC), espaço cedido à produção. Para além da cedência do local, a direção do teatro disponibilizou um chefe electricista, cuja colaboração foi fundamental para a operação e controlo das luzes do espaço. Como só dispúnhamos de uma tarde para filmar no teatro, decidi recorrer a duas câmaras



Imagem 23, Bruto, Int, Teatro Ribeiro Conceição, Wide Shot

Sony FS5, com o objetivo de captar o máximo de material possível e facilitar a continuidade visual e o trabalho de pós-produção. A primeira câmara, montada num tripé, foi dedicada aos planos mais abertos. Para esta utilizei objetivas do kit Nikon Prime, uma 24mm e uma 35mm, por apresentarem características semelhantes à objetiva Sony 18-110mm f/4 usada na segunda câmara. Esta segunda câmara, operada com shoulder rig, permitiu maior mobilidade e foi utilizada para captar planos de detalhe e movimentos mais dinâmicos.

Este bloco tinha uma natureza mais poética e simbólica, centrando-se na dança do careto no palco do teatro. O objetivo era criar uma atmosfera intimista, com uma iluminação que orientasse o olhar do espectador para o careto, isolando-o visualmente do espaço envolvente. A possibilidade de



Imagem 24, Bruto, Int, TRC, Close-Up

regular a intensidade das luzes do teatro permitiu-me criar ambientes luminosos ajustados à exposição da imagem.

Iniciei a sessão com um plano geral do teatro, utilizando a objetiva 24mm da Nikon, que permitia capturar toda a sala e contextualizar o espaço cénico. Seguiram-se planos do careto a descer as escadas, com uma luz ascendente e dura, posicionada no fundo das escadas. Esta fonte de luz invertida



Imagem 25, Bruto, Int, TRC, Wide Shot

criava sombras ascendentes, gerando um efeito visual invulgar e algo desconcertante, que contribuiu para o tom mais dramático da sequência.

Já no palco, o careto foi iluminado por uma luz direcionada de cima para baixo, deixando o fundo em penumbra. Esta opção procurava criar um recorte dramático da figura. A inspiração para esta abordagem surgiu do filme *Apocalypse Now*, em particular da célebre cena em que Marlon Brando emerge da sombra, como descrito por Vittorio Storaro, que caracteriza esta técnica como uma forma de gradualmente “revelar a verdade”.



Imagem 26, Apocalypse Now

A sequência da dança foi dividida em blocos, permitindo ao ator fazer pausas e possibilitando-me comunicar com ele entre takes, para definir movimentos, corrigir expressões ou melhorar enquadramentos.



Imagem 27, Bruto, Int, TRC, Close-Up

Tendo em conta o tempo limitado, a

utilização de duas câmaras revelou-se essencial. A câmara fixa, com objetiva 35mm, captava os planos abertos da dança, com variações de ângulo acima dos 30°, garantindo variedade visual sem comprometer a continuidade. A segunda câmara, móvel, com a objetiva Sony 18-110mm, permitiu adaptações rápidas da distância focal, possibilitando a captação de expressões, mãos e pés do ator, sempre com o cuidado de não interferir no enquadramento da câmara principal.

Antes de cada plano, falava com o ator para compreender melhor os seus movimentos e emoções. Além disso, ouvi a música que acompanhava a dança, o que me ajudou a antecipar os ritmos e a intensidade emocional dos gestos.



Imagem 28, Bruto, Int, TRC, Wide Shot

No momento final da dança,

procurámos transmitir a vibração da música através da luz. Para isso, em articulação com o chefe eletrícista, instalámos dois focos adicionais com filtros de gel em tons quentes. Estes focos tinham controlo de intensidade, o que nos permitiu sincronizar o brilho da luz com os picos rítmicos da música.

Após a conclusão da sequência principal, aproveitei o tempo restante para captar planos de pormenor do interior do teatro, enquanto o restante da equipa procedia à desmontagem e arrumação do equipamento.

### **3.3 Pós-Produção e Análise Final**

A fase de pós-produção de um filme é um momento determinante para a coerência final da obra. É nesta etapa que se consolida a ligação entre a narrativa, a estética visual e o ritmo, integrando a imagem e o som num produto coeso. Como referem autores e diretores de fotografia, a arte cinematográfica vai além da simples captura da realidade, é um processo interpretativo e criativo, em que cada decisão, do enquadramento à cor, molda a percepção do espectador. No caso do meu projeto, esta etapa iniciou-se imediatamente após o término das rodagens.

A primeira fase consistiu em organizar todo o material gravado, cada clip separado por data e local de filmagem, criando uma estrutura lógica que facilitasse durante a montagem, a cargo da Patrícia, pudesse ser mais eficiente e se concentrar na narrativa.

Paralelamente ao trabalho de organização, iniciei a pesquisa de referências visuais para o color grading. Inspirando-me em obras como *Olla* da realizadora Ariane Laped, *The Bare Necessity* do realizador Erwan Le Duc, *ALICE T.* do realizador Radu Muntean e *Aftersun* de Charlotte Wells, estas quatro obras cinematográficas, embora apresentem contextos diferentes, partilham características cromáticas e abordagens visuais. Ambos os filmes apresentam cores naturais que se aproximam da realidade, evitando estilizações excessivamente saturadas, apesar disso, há uma presença frequente de tons quentes (amarelos, laranjas, castanhos) que transmitem uma sensação de proximidade e intimidade emocional. A luz natural desempenha um papel fundamental, sobretudo em *Aftersun* e *Alice T.*, onde a fotografia procura um realismo, algo que também abordei neste projeto.

Estas perspetivas reforçaram a importância de iniciar cedo a definição da paleta cromática do documentário, garantindo que o resultado refletisse não só as condições reais de filmagem, mas também a intenção artística da obra.

### **3.3.1 Coerência Visual e Narrativa Resultante**

A coerência visual e narrativa é um dos elementos fundamentais para garantir que um documentário mantenha uma identidade estética clara, mesmo quando é filmado em contexto variáveis e pouco controláveis. No projeto, o desafio consistiu em articular sequências captadas em diferentes ambientes, como interiores, exteriores, urbanos e rurais, controlados (como no Teatro Ribeira Conceição) e não controláveis (como no Entrudo de Lazarim), de modo a criar um filme visualmente uniforme e narrativamente coeso.

#### **3.3.1.1 Coerência Visual**

Desde a pré-produção, definiu-se a intenção de recorrer a uma estética naturalista, presente em filmes como “Aftersun” ou “Alice T” (ver página 72).

Estes filmes inspiraram a adoção de uma paleta cromática neutra e suave, com predominância de tons quentes, capazes de criar empatia com as personagens e transmitir intimidade. Esta escolha também se alinha com a visão do diretor de fotografia Vittorio Storaro, que defende, a “dramaturgical color” a utilização da cor como elemento narrativo para expressar emoções. Para manter uma consistência entre os diversos blocos de rodagens, como referi anteriormente optei por trabalhar com a Sony FS5, sempre no mesmo perfil de imagem o S-Log, o que permitiu preservar uma ampla latitude na captura de luz e cor, facilitando a uniformização na fase de color grading. A escolha da objetiva também seguiu uma lógica de continuidade, a Sony 18-110mm f/4 foi utilizada na maioria das sequências, oferecendo versatilidade para planos abertos e fechados sem alterar a identidade visual.

Nas rodagens do teatro, a objetiva da Sony complementa-se com as objetivas da Nikon Prime (24mm e 35mm) para planos mais abertos e estáticos.

A luz natural desempenhou um papel central. Nas filmagens exteriores, a imprevisibilidade do clima (dias nublados e chuva intermitente) exigiu soluções criativas, como o uso ocasional de um refletor ou de um LED pequeno para compensar situações mais extremas. Esta abordagem próxima da realidade, mas com ajustes subtis, tenta refletir a capacidade que o diretor de fotografia Acácio de Almeida designa como “artesanato da luz”, a capacidade do diretor de fotografia de encontrar soluções criativas para manter a estética do filme, mesmo em condições adversas.

O color grading consolidou o processo de montagem, uniformizando a imagem, a ideia de transmitir a sensação de proximidade com as personagens foi a linha condutora desta fase.

A utilização de tons quentes foi deliberada para reforçar a proximidade emocional dos personagens e criar uma sensação de intimidade ao longo do documentário. Estas cores, presentes em elementos como a pele, a madeira das máscaras do careto e na iluminação, funciona como um fio condutor que suaviza as transições entre os espaços e momentos distintos, conferindo-lhes unidade visual. Ao “aquecer” subtilmente as cenas mais pessoais, como os close-ups da rotina do Miguel ou a dança no teatro, o filme convida o espectador a um olhar mais íntimo e empático, aproximando-o do universo das personagens sem recorrer a artifícios excessivos.

O uso de vídeo de arquivo evidenciou a necessidade de que os planos subsequentes estabelecessem uma transição suave, garantindo a continuidade visual e narrativa.

Em conclusão, a coerência visual do documentário foi alcançada através de um conjunto de decisões técnicas e artísticas tomadas desde a pré-produção e mantidas ao longo de todo o processo criativo.

A escolha da paleta cromática, inspirada em referências como “Aftersun” e “Alice T.”, a consistência no uso da câmara e objetivas, bem como a aposta na luz natural complementada por ajustes subtis, permitiram uniformizar material gravado em contextos muito distintos.

O *color grading* desempenhou um papel crucial neste equilíbrio, suavizando a transição entre os vários blocos narrativos e integrando o material de arquivo sem quebrar a harmonia estética.

Este alinhamento entre intenção e execução assegurou que a dimensão visual do filme transmitisse, de forma contínua, a proximidade e intimidade pretendidas, reforçando o envolvimento emocional do espectador com as personagens e com o universo representado.



Imagem 29, Aftersun



Imagem 30, Alice T



Imagem 31, Bruto - Teste Color Grading

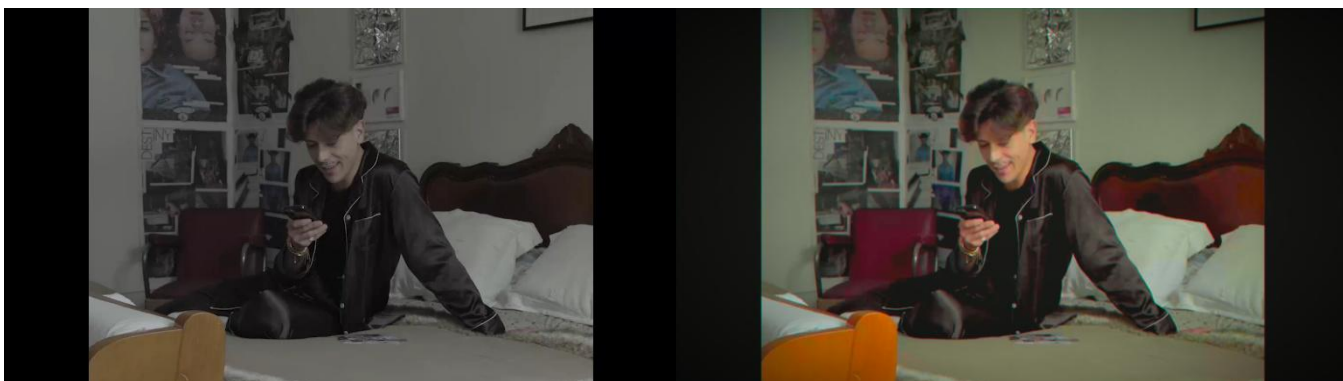


Imagem 32, Bruto - Teste Color Grading

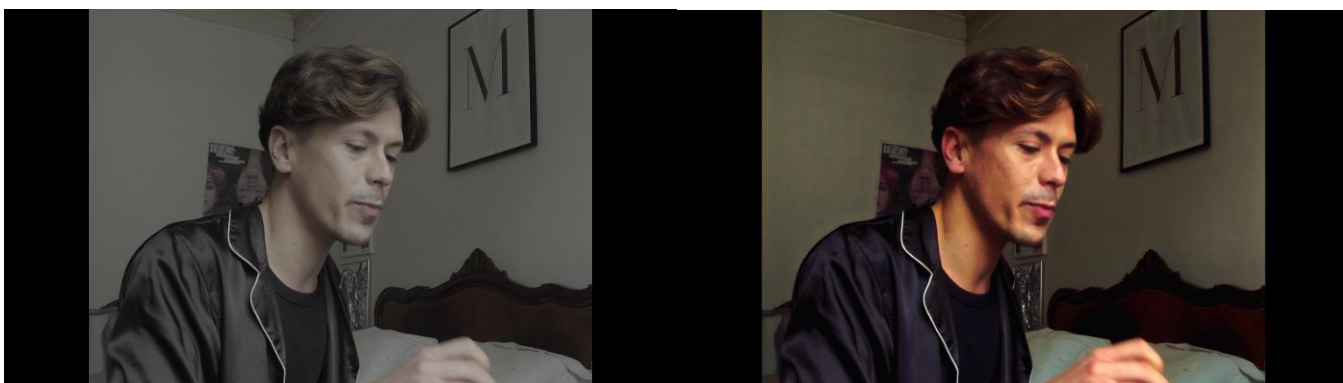


Imagem 33, Bruto - Teste Color Grading

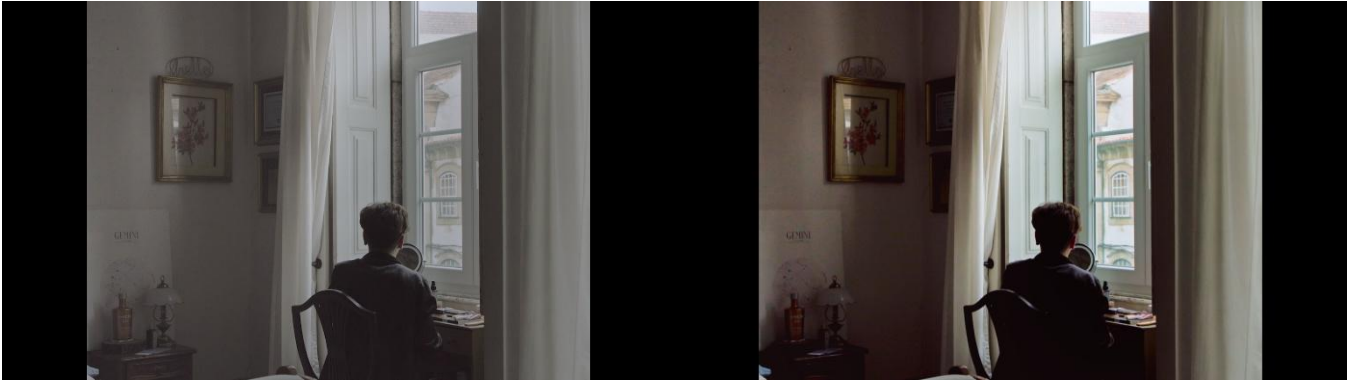


Imagem 35, Bruto - Final Color Grading



Imagem 34, Bruto - Final Color Grading

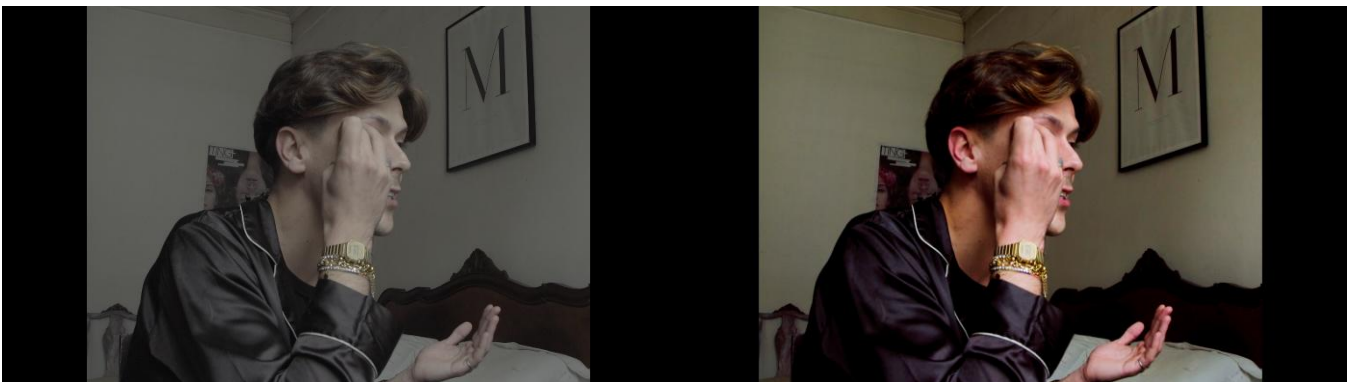


Imagem 36, Bruto - Final Color Grading

### 3.3.1.2 Coerência Narrativa

Narrativamente, a montagem realizada pela Patrícia, é determinante para contruir uma estrutura equilibrada e coerente, capaz de articular os três eixos centrais do documentário: o quotidiano da vida do Miguel, a presença simbólica do careto (que representa uma segunda personagem e introduz uma dimensão mais poética) e as imagens de arquivo, que funcionam como ponte entre o Carnaval e as procissões religiosas. Esta terceira camada narrativa permite contextualizar historicamente as festividades e, simultaneamente, refletir sobre a inversão de papéis de género (homens vestidos de mulheres), que, no dia a dia, permanece socialmente menos aceite, mas que nestas festividades encontra espaço de expressão legítima.

A cor também desempenha um papel essencial enquanto elemento unificador destas três dimensões narrativas. Nos planos de intimidade do Miguel e do Careto, privilegiaram-se tons quentes e suaves, criando uma atmosfera íntima e introspetiva que convida o espectador a aproximar-se emocionalmente da personagem.

Nos momentos mais festivos, como o Entrudo de Lazarim, optou-se por tons neutros e, pontualmente, mais saturados, transmitindo energia e vitalidade sem comprometer a harmonia estética global. O *color grading* funcionou, assim, como uma ferramenta de ligação e de contraste emocional, suavizou as diferenças visuais entre o material de arquivo e as filmagens, enquanto reforçou o impacto dramático dos momentos-chave, sem nunca quebrar a unidade visual do filme.

Em síntese, a coerência narrativa alcançada, resulta da articulação equilibrada entre os três eixos do documentário e do papel integrador da cor enquanto elemento emocional e estético. A montagem, ao estabelecer paralelismos visuais e temáticos entre o quotidiano, simbolismo e memória, permitiu criar um fio condutor que guia o espectador de forma fluida através das diferentes camadas do filme.

O tratamento cromático consolidou essa estrutura, reforçando contrastes quando necessário e unificando o conjunto num tom coerente.

Este equilíbrio entre narrativa e estética não só clarifica a intenção autoral do projeto, como também potencia o impacto emocional e reflexivo da obra no público.

### 3.3.2 O Papel dos Acasos na Construção Final do Filme

No contexto do documentário, o acaso desempenha um papel inevitável e, por vezes, determinante na construção narrativa e estética da obra. No meu projeto, os acasos surgiram sobretudo da imprevisibilidade dos ambientes de filmagem, tanto ao nível climático, como humano e logístico, e acabam por moldar significativamente o resultado final.

Esta flexibilidade encontra eco nas palavras do diretor de fotografia Francisco Vidinha, que defende que “nada é totalmente incontrolável”, já que mesmo nas decisões mais espontâneas implicam um ato de escolha e interpretação por parte do realizador e do diretor de fotografia.

Vários imprevistos marcaram o processo de filmagem e tiveram impacto direto na narrativa do documentário.

Um dos exemplos mais significativos, foi o cancelamento das gravações com uma terceira personagem, fazendo com que, a narrativa mudasse completamente. Outro exemplo, foi o aparecimento inesperado do Miguel no Entrudo de Lazarim, este momento, não previsto no planeamento inicial, acabou por se tornar numa ligação visual e emocional entre o quotidiano da personagem e a dimensão do careto, reforçando o paralelismo entre estas duas camadas narrativas.

Outro acaso relevante, ocorreu durante as filmagens no PUB em Lamego. No dia previsto para a rodagem, coincidiu com a transmissão de um jogo de futebol, o que gerou ruído e num momento inesperado, perante esta situação, optámos por inverter a ordem planeada de captação de imagens, começando por planos exteriores noturnos do bar, aproveitando a luz ambiente. Esta decisão não só resolveu um problema imediato, como resultou em planos que acrescentaram textura e autenticidade à narrativa urbana, bem como, num ambiente descontraído onde aparece o Miguel a falar naturalmente com os amigos no exterior do bar algo que também não estava inicialmente planeado.

Também as condições meteorológicas tiveram um papel central. A chuva frequente durante o primeiro bloco de filmagens obrigou a alterações de locais e cronogramas, levando-nos a improvisar a cena no mercado coberto, uma sequência que não constava do guião original, mas acabou por enriquecer o retrato do quotidiano do Miguel. Por outro lado, os dias nublados, inicialmente vistos como limitativos, revelaram-se vantajosos para manter a uniformidade cromática nos planos exteriores.

A presença dos acasos no processo criativo, acabou por reforçar a autenticidade do documentário e aproximá-lo do tom observacional pretendido.

Em vez de comprometer a coerência estética e narrativa, estes imprevistos ofereceram oportunidades para captar momentos mais genuínos e expressivos, revelando uma verdade que dificilmente poderia ter sido escrita.

Esta experiência demonstrou a importância de equilibrar planejamento técnico com a abertura à espontaneidade, um princípio essencial na prática documental, e confirmou que, muitas vezes, é nos imprevistos que surgem as imagens mais memoráveis e significativas.

### **3.3.3 Considerações Finais sobre a Experiência e o Processo Criativo**

No contexto do documentário, o acaso desempenha um papel inevitável e, por vezes, determinante na construção narrativa e estética da obra. No meu projeto, os acasos surgiram sobretudo da imprevisibilidade dos ambientes de filmagem, tanto ao nível climático, como humano e logístico, e acabam por moldar significativamente o resultado final.

Esta flexibilidade encontra eco nas palavras do diretor de fotografia Francisco Vidinha, que defende que “nada é totalmente incontrolável”, já que mesmo nas decisões mais espontâneas implicam um ato de escolha e interpretação por parte do realizador e do diretor de fotografia. Vários imprevistos marcaram o processo de filmagem e tiveram impacto direto na narrativa do documentário.

Um dos exemplos mais significativos foi o cancelamento das gravações com uma terceira personagem, fazendo com que, a narrativa muda-se completamente, outro exemplo, foi o aparecimento inesperado do Miguel no Entrudo de Lazarim. Este momento, não previsto no planeamento inicial, acabou por se tornar numa ligação visual e emocional entre o quotidiano da personagem e a dimensão do careto, reforçando o paralelismo entre estas duas camadas narrativas.

Outro acaso relevante ocorreu durante as filmagens no PUB em Lamego. No dia previsto para a rodagem, coincidiu com a transmissão de um jogo de futebol, o que gerou ruído e num momento inesperado. Perante esta situação, optámos por inverter a ordem planeada de captação de imagens, começando por planos exteriores noturnos do bar, aproveitando a luz ambiente. Esta decisão não só resolveu um problema imediato, como resultou em planos que acrescentaram textura e autenticidade à narrativa urbana, bem como, num ambiente descontraído onde aparece o Miguel a falar naturalmente com os amigos no exterior do bar algo que também não estava inicialmente planeado.

Também as condições meteorológicas tiveram um papel central. A chuva frequente durante o primeiro bloco de filmagens obrigou a alterações de locais e cronogramas, levando-nos a improvisar a cena no mercado coberto, uma sequência que não constava do guião original, mas acabou por enriquecer o retrato do quotidiano do Miguel. Por outro lado, os dias nublados, inicialmente vistos como limitativos, revelaram-se vantajosos para manter a uniformidade cromática nos planos exteriores.

A presença dos acasos no processo criativo, acabou por reforçar a autenticidade do documentário e aproximá-lo do tom observacional pretendido.

Em vez de comprometer a coerência estética e narrativa, estes imprevistos ofereceram oportunidades para captar momentos mais genuínos e expressivos, revelando uma verdade que dificilmente poderia ter sido escrita.

Esta experiência demonstrou a importância de equilibrar planejamento técnico com a abertura à espontaneidade, um princípio essencial na prática documental, e confirmou que, muitas vezes, é nos imprevistos que surgem as imagens mais memoráveis e significativas.

### 3.4 Análise Final

A análise final do projeto permite compreender de que forma cada etapa, da pré-produção à pós-produção, contribuiu para a consolidação de uma identidade visual e narrativa coerente, bem como para o meu crescimento enquanto estudante.

O documentário partiu de um tema com forte carga social e simbólica, a vivenciada pela comunidade Queer, e evolui para uma obra que equilibra intimidade, realismo e uma dimensão poética.

A fase de pré-produção foi determinante para estabelecer as bases conceituais e estéticas do filme. E a escolha do tema, inspirada no pitch inicial da realizadora, e a pesquisa de referências visuais como “Amor Fati” e “Aftersun”, orientaram desde cedo as opções cromáticas e narrativas.

O planeamento técnico, desde a seleção da câmara Sony FS5 ao estudo da luz natural com ferramentas como o Sun Locator, garantiu uma preparação sólida para lidar com condições variáveis do terreno, especialmente num projeto de baixo orçamento e em ambientes não controláveis.

Durante a produção, os imprevistos inerentes ao documentário, desde as condições meteorológicas à interação espontânea com os participantes, revelaram-se oportunidades criativas.

A capacidade de adaptação da equipa permitiu transformar limitações logística em elementos narrativos valiosos, como a inclusão do mercado e o registo inesperado do Miguel no Entrudo. Esta abordagem híbrida entre planeamento e improvisação aproximou o filme do tom observacional pretendido e conferiu-lhe autenticidade.

A pós-produção consolidou a coerência do projeto. A montagem estruturada de forma equilibrada três eixos narrativos, o quotidiano, simbolismo e memória, enquanto o color grading unificou os visuais captados em contextos díspares. A aposta em tons quentes para cenas íntimas e neutros para momentos festivos reforçou a dramaturgia da cor, aproximando o espectador das personagens e das emoções em jogo.

Do ponto de vista pessoal e formativo, este projeto representou uma etapa decisiva no meu desenvolvimento académico e criativo.

Pela primeira vez, assumi integralmente a direção de fotografia e participei ativamente no processo de color grading, aprofundando competência técnica e consolidando uma visão estética própria.

A experiência confirmou o potencial do documentário como espaço de experimentação e como ferramenta para questionar e representar realidades sociais diversas.

Em síntese, o filme cumpriu a dupla função de um projeto acadêmico e exercício de afirmação autoral, permitiu explorar a minha linguagem enquanto diretor de fotografia, consolidar práticas técnicas adquiridas e descobrir novas formas de contar histórias visuais.

Mais do que um produto final, este documentário constituiu um processo de aprendizagem contínua que reforça a minha motivação para continuar a investigar e criar no campo do cinema documental e da imagem do movimento.

A parte prática deste projeto não se limita ao resultado fílmico apresentado, mas traduz-se sobretudo num percurso de experimentação e aprendizagem que consolidou competências técnica, aprofundou a minha identidade visual e reforçou a relevância do cinema documental como espaço de reflexão artística e social, ponto de partida essencial para as conclusões globais desta investigação.

## 4 CONCLUSÃO

### 4.1 Principais Contribuições do Trabalho

O presente trabalho constitui uma contribuição relevante para a compreensão do papel da direção de fotografia em contextos caracterizados por ambientes não controláveis, articulando de forma integrada a reflexão teórica e a sua aplicação prática.

A partir da revisão bibliográfica e das entrevistas analisadas, foi possível identificar um conjunto de princípios e desafios centrais da direção de fotografia no documentário contemporâneo, destacando-se a necessidade de conciliar sensibilidade estética com respostas rápidas às contingências do real, quer se trate de variações da luz natural, imprevistos meteorológicos ou limitações logísticas.

Este enquadramento teórico serviu de base para a construção de uma linguagem visual do próprio filme *Fora*, que explora a vivência da comunidade Queer em Lamego.

Do ponto de vista prático, o projeto permitiu desenvolver e testar estratégias visuais que privilegiaram a luz natural e a proximidade com os intervenientes, aproximando-se de referências como *“Amor Fati”* ou *“As I Was Looking Above, I Could See Myself Underneath”*.

A escolha consciente de uma paleta quente e intimista demonstrou como a cor pode reforçar a empatia e o tom poético do documentário, enquanto a adaptação constante aos imprevistos em terreno (chuva, disponibilidade dos participantes, mobilidade reduzida da equipa) evidenciou a importância da flexibilidade criativa e do planeamento técnico.

A experiência consolidou também as competências técnicas, nomeadamente na utilização da Sony FS5, na gestão do fluxo de trabalho em S-Log e no processo de color grading, que se revelaram essenciais para uniformizar a estética do filme.

Finalmente, o trabalho contribui para o debate académico sobre a direção de fotografia em produções independentes e de baixo orçamento, oferecendo um estudo de caso, que demonstra como é possível alcançar coerência visual e narrativa mesmo em condições adversas.

Ao analisar criticamente o percurso criativo e técnico do documentário *“Fora”*, a investigação propõe uma reflexão aplicável a futuros projetos documentais que enfrentem desafios semelhantes, servindo como referência tanto para estudantes como para profissionais interessados em aprofundar práticas visuais em contextos imprevisíveis.

## 4.2 Sugestões para Trabalhos Futuros

A investigação desenvolvida com o documentário “Fora” abre espaço para várias linhas de aprofundamento, que poderão enriquecer futuros estudos sobre a direção de fotografia em ambientes não controláveis.

Uma primeira sugestão passa por realizar análises comparativas com outros documentários que explorem contextos semelhantes, permitindo avaliar de que forma diferentes diretores de fotografia abordam questões como a gestão da luz natural, a mobilidade reduzida da equipa ou a integração de imagens de arquivo. Esta perspetiva comparativa poderia contribuir para mapear tendências estéticas e metodológicas no documentário contemporâneo.

Outra vertente relevante para investigações futuras, consiste na exploração aprofundada do impacto do *color grading* como ferramenta narrativa no cinema documental. Embora este trabalho tenha demonstrado a importância da uniformização cromática para a coerência visual, seria pertinente estudar com maior detalhe como variações subtis de cor e contraste, podem influenciar a perceção emocional do espectador em contextos reais e imprevisíveis.

Adicionalmente, futuros projetos poderiam analisar de forma mais sistemática, a relação entre estética e ética na direção de fotografia documental, especialmente quando se retratam comunidades ou temáticas sensíveis.

A forma como o enquadramento, a distância da câmara e a luz podem reforçar ou quebrar a intimidade e o respeito pelos intervenientes é um campo fértil para investigações de cariz tanto artístico como sociológico.

Por fim, seria igualmente relevante expandir este estudo para testar novas tecnologias emergentes, como câmaras de gama dinâmica mais ampla, sensores de baixa luminosidade ou fluxos de trabalho em HDR, que podem oferecer soluções adicionais para desafios em ambientes não controláveis. Esta atualização tecnológica permitiria não só otimizar a qualidade visual, mas também é repensar as estratégias criativas/técnicas no cinema documental.

## REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- Almendros, N. (com Internet Archive). (1984). *A man with a camera*. New York : Farrar, Straus, Giroux. <http://archive.org/details/manwithcamera00alme>
- Alton, J. (1995). *Painting with light*. University of California Press.
- Morais, A. (4 de julho de 2025). Entrevista a António Morais. (D. Monteiro Entrevistador)
- Desconhecido. (2017). MASTERCLASS VITTORIO STORARO. *Sophia Estudante*.  
[https://www.academiadecinema.pt/wp-content/uploads/2018/04/MASTERCLASS-VITTORIO-STORARO-English\\_text.pdf](https://www.academiadecinema.pt/wp-content/uploads/2018/04/MASTERCLASS-VITTORIO-STORARO-English_text.pdf)
- Vidinha, F. (21 de maio de 2025). Entrevista a Francisco Vidinha. (D. Monteiro, Entrevistador).
- Paulo Rato Alves, M. R. (2016). The Role of Photography Directors in Cinema: An Interview with Acácio de Almeida and Abel Aboim. *Historia Y Memoria*, 13, 333–350.  
<https://doi.org/10.19053/20275137.4462>
- Schaefer, D., & Salvato, L. (2013). *Masters of Light: Conversations with Contemporary Cinematographers* (1.<sup>a</sup> ed.). University of California Press.  
<https://www.jstor.org/stable/10.1525/j.ctt2jcbhz>
- Storaro, V. (2001). *Writing with Light* (1.<sup>a</sup> edição, 1–1). Aperture Foundation.

## **ANEXOS**

### **Anexo A – Perguntas das Entrevistas**

#### **1. Ambientes não Controláveis**

O que é para si filmar em ambientes não controláveis?

#### **2. Experiência Pessoal e Estratégias**

Quais foram os maiores desafios que enfrentou ao filmar em ambientes não controláveis?

A imprevisibilidade pode resultar numa estética inesperada ou inovadora?

Em contextos com luz natural variável, como gere o equilíbrio entre coerência visual e fidelidade à realidade?

#### **3. Relação com o Real e Estética do Acaso**

Como vê o papel do acaso na construção da imagem cinematográfica?

Considera que a imprevisibilidade pode contribuir para uma estética mais autêntica ou emocional?

Já sentiu que o ambiente moldou o filme mais do que as intenções iniciais da equipa?

#### **4. Adaptação Técnica e Tecnológica**

Que tipo de equipamento considera mais eficaz para filmar em ambientes imprevisíveis?

Como a evolução tecnológica (por exemplo, o digital) alterou a sua forma de lidar com estas situações?

Em que medida a pós-produção (por exemplo o color grading) pode compensar as limitações técnicas em campo?

#### **5. Relação com a Equipa e Improvisação.**

Como se comunica com a equipa quando é necessário improvisar em tempo real?

A pressão do tempo e das condições externas altera o seu processo criativo?

#### **6. Filosofia e Postura Profissional**

Acha que o diretor de fotografia deve impor uma visão ou escutar o que o ambiente tem para oferecer?

Como equilibra as exigências narrativas com as condições imprevisíveis do local?

Que ética orienta o seu trabalho quando está a captar imagens da “realidade bruta”, como em documentários?

## 7. Comparações e Influências

Há algum diretor de fotografia ou obra que o inspire particularmente neste tipo de abordagem?

Como compara a experiência de filmar num estúdio com a de filmar num ambiente não controlado?

## 8. Casos Concretos

Há algum filme seu que represente particularmente bem o seu trabalho em ambientes não controláveis?

Que decisões técnicas e criativas foram cruciais nesse projeto?

## 9. Diferenças entre Documentário e Ficção

Quais são, para si, as principais diferenças entre filmar ambientes não controláveis num documentário e numa ficção?

Sente maior liberdade criativa no documentário ou na ficção quando trabalha com condições imprevisíveis?

No documentário, a câmara muitas vezes “segue” a realidade. Na ficção, sente que é mais necessário “recriar” o real?

Em qual dos géneros sente maior exigência em manter uma coerência visual, mesmo quando as condições mudam?

Já aplicou técnicas aprendidas no documentário à ficção (ou vice-versa)? Pode dar um exemplo?

Considera que a espontaneidade do documentário influencia a sua abordagem estética na ficção?

A direção de fotografia no documentário exige mais escuta e intuição do que planeamento e controlo? E como isso se reflete na sua prática?

Como é que as expectativas do realizador diferem entre um projeto documental e um de ficção no que toca ao trabalho da imagem?

## **Anexo B - Entrevista a António Morais (Transcrição)**

Diogo: O que é para si ambientes não controláveis?

António: Referes-te mais a documentário. Portanto, é aí que és que eu me foco mais, correto?

Diogo; Sim, mas pode falar... Mas podes alastrar aos outros.

António: Alargar... Alargar. Olha, filmar em ambientes não controlados, em publicidade, isso é muito raro acontecer. Porque normalmente está tudo mais que programado até ao momento em que carregas no Rec, no set, não é? Portanto, até lá existe todo um processo de pré-produção que é levado a sério, quanto mais não seja porque existe uma agência pelo meio que está sempre a mediar, digamos, o jogo de ténis ou de ping-pong entre o cliente e a produtora e há determinados trâmites, documentos que têm que ser produzidos durante esse período de pré-produção para depois a rodagem acontecer da forma que seja mais próxima e acaba por ser muito fechado e muito... Aquilo é o que apareceu no mood board, no story board, na shot list, então não existe grande escapatório, percebes? Com alguns realizadores, com algumas produções ou com alguns clientes, às vezes acontecem exceções, ou seja, ok, segue-se tudo, vai da boca, vai-se à shot list, tudo isso, story board, mas depois existe alguma liberdade se for tudo conseguido dentro do tempo e isso não custar horas extras ao cliente, que normalmente não saem do bolso do cliente, saem do bolo que a agência e a produtora receberam, é muito raro cobrar-se ao cliente as horas extras e isso é um dos problemas que acontece muito em Portugal e aqui a questão das horas extras, a norte do Tejo e principalmente a norte de Lisboa, é algo que só nos últimos anos passou a ser uma realidade, ou seja, as horas extras, muitas produtoras ainda se recusam aqui no Porto e quem fala no Porto também, em Lisboa acaba por acontecer, mas em Lisboa está mais sistematizado e acaba por haver uma maior represália por parte até dos próprios colaboradores externos, caso não haja horas extras pagas, por isso simplesmente as pessoas deixam de trabalhar a partir das 10 mais uma, acontecem muitos sets lá para baixo em Lisboa, aqui a norte não é bem assim. Nos últimos anos tem-se feito um grande esforço, quer seja por parte dos profissionais liberais, assim como por parte das produtoras, para tentar criar esse tipo de condições com os profissionais e pagar essas horas extras, até porque em publicidade acaba por haver mais algum budget e acaba por ser mais conveniente, quanto mais não seja porque os atores por vez são agenciados e um ator agenciado cada dia sai uma fortuna, portanto às vezes é preferível pagar horas extras ao resto da equipa e não ter que pagar um dia extra com a agência de um determinado ator do que pagar, por exemplo, dois dias de rodagem, às vezes pode ser essa a limitação, às vezes pode ser a limitação até da própria localização, limitação dos prazos de entrega, muitas vezes isso também acontece, cada vez mais os prazos de entrega encurtam entre o momento da pré-produção e o momento da entrega, cada vez temos menos tempo para fazer esse tipo de trabalho publicitário, para já porque as plataformas exigem quase uma atualização diária de conteúdos publicitários, e daí também reduzir, apostar-se cada vez

mais, as agências apostarem cada vez mais na quantidade e não tanto na qualidade, também o cliente deles pede-lhes isso, tem que estar constantemente a renovar, e eu sinceramente, isso é uma opinião muito pessoal, cada vez tenho menos vontade de trabalhar nesse setor, porque literalmente as coisas que tu estás a fazer, vêm-se durante um período curtíssimo e aquilo não fica, não estamos a falar como fazemos, já há 20 anos atrás em que as publicidades acabam por ser quase um lugar comum no sentido em que as pessoas acabam por se lembrar, há muitas publicidades que são quase case studies, que a gente se lembra de há 20 ou 30 ou até mesmo 40 anos atrás, que ficaram na memória coletiva portuguesa e até europeia, mundial.

Portanto, no que toca há parte de trabalharmos sem programação, de uma forma mais livre, em publicidade isso acontece muito raramente, em ficção diria que há mais alguma permissividade a esse nível, mesmo assim vai-se para o set, dependendo do produtor, é claro, dependendo também do realizador, há muito esse trabalho também de pré-produção, até porque os budgets são pequenos e quanto mais pequeno o budget, mais programado tens de ter as coisas para editar, derrapar o calendário, e claro, isso depois também sai caro, não é?

No que toca há documentário, aí a coisa é um bocadinho diferente, e eu diria que com o passar dos anos que eu tenho sentido, eu trabalho há 15 anos nisto, e comecei mais por até fazer imagens para a televisão, fiz muita coisa de social, casamentos e por aí adiante, eventos, e depois comecei a fazer alguma coisa mais ligada ao mundo artístico, mais espetáculos de música, depois comecei a fazer videoclipes, ao mesmo tempo que também ia dando aulas, também fiz quase sempre publicidade, desde o início, desde quando comecei, claro que depois os budgets foram aumentando, e digamos a envergadura da produção, mas o que eu sinto nestes 15 anos a trabalhar em documentário, sinto que dependendo do output, ou seja, se vai para a televisão, se vai para redes sociais, porque também há mini documentário para redes sociais, há mini documentário gravado na vertical, já há alguns, mas dependendo da plataforma, digamos, do output, para onde é que vai, o grau de exigência é diferente, até porque fazemos um documentário em que a edição final não pode durar mais que 90 segundos, um minuto e meio, para no Reels, embora o Reel dê atualmente para ser mais que um minuto e meio, mas para ser partilhável em stories e por e diante, pois há essas idiosincrasias, hoje em dia produz-se para ir de encontro às limitações impostas por uma plataforma, ou seja, já não tem nada a ver com limitações tecnológicas, de termos câmeras que são menos sensíveis à luz, de termos microfones de áudio que são menos sensíveis a um determinado som, portanto, não há essas, são as limitações que temos, são as impostas pelos meios, digamos assim, de onde vai ser disseminado esse filme, esse documentário, e claro que filmar é uma coisa que o edit final vai ter que caber em 90 segundos, tudo tem que ser muito programado, quando mais não seja, até diria mesmo que as próprias entrevistas, ou seja, começou-se a falar em coisas como, por exemplo, pré-entrevistas, em que o realizador normalmente faz uma pré-entrevista e inclusive nessas situações acaba por desenhar um guião, um pré-guião do documentário. Muitas das vezes

isso não serve para grande coisa, porque depois o filme vai num caminho diferente, ou porque as próprias entrevistas acabaram por dobrar a narrativa e ela acabou por ir num sentido diferente, então, de certa forma, o documentário tem que estar constantemente em adaptação e tem que haver um maior jogo de cintura. Agora, utilizando a tua expressão, lembra-me exatamente as palavras para eu não estar a...

Diogo: O que é para si filmar em ambientes não controláveis.

António: Filmar em ambiente não controlável, em documentário, na atualidade, é cada vez, diria, menos não controlado, ou seja, cada vez se controla mais aquilo que nós estamos a filmar, principalmente pelas limitações das próprias plataformas, assim como, no caso, se vamos falar de video-on-demand, existem determinadas exigências técnicas, ou seja, se uma plataforma de video-on-demand, Netflix, HBO, ou o que seja, tiver por trás do financiamento de uma determinada produção, é necessário ir de encontro a determinadas necessidades, que eles até tem, se chama um white paper, não é? Ou, no caso da Netflix, é um Netflix approved document.

Tens que utilizar determinadas câmaras, determinadas codecs, determinadas objetivas, existem regras para mais alguma coisa, porque esses conteúdos, do ponto de vista tecnológico, do ponto de vista técnico, exigem muito.

No caso do Video-On-Demand, por exemplo, a plataforma da Netflix, eles são muito exigentes, porquê? Porque eles têm pacotes de produto diferenciado, no sentido em que tu podes comprar o mais básico, que é HD, o intermédio é 4K, depois ainda existe a versão HDR, que só tiras proveito se, na verdade, tiveres uma televisão HDR, e se o conteúdo que tu selecionaste ver for HDR. E, de facto, eles têm na plataforma de filmes que não são HDR, ou documentários, ou o que seja, que não são HDR, pura e simplesmente porque eram muito bons, eles não podiam dizer que não tinham. Então, esses eles compram.

Eventualmente, há processos que permitem essa conversão para conteúdos HDR, ou High Dynamic Range, mas nem todos permitem isso. Portanto, cada vez mais existem limitações, ou imposições, digamos assim, do ponto de vista técnico. Ou seja, tu cada vez menos vais para o set em produção de documentários sem teres as coisas planificadas, ou teres condições mínimas.

Isto é, se quiseres que o teu filme vá além, por exemplo, do circuito de festivais, ou até depois, numa fase até, de ir para salas de cinema, que depois possa ir para uma destas plataformas de video-on-demand. Pronto, e nesse sentido, eu acho que é por aí. Hoje em dia é possível trabalharmos com limitações no set, claro, e obviamente que as limitações também são impostas do ponto de vista versamental.

E essas limitações podem ser de várias ordens. Ou seja, pode ser do ponto de vista tecnológico, pode ser do ponto de vista da equipa, pode ser do ponto de vista do tempo de rodagem. Portanto, há muitos pontos, muitas variáveis aqui que podem criar limitações.

Se me falas do ponto de vista da direção de fotografia, ou seja, da parte mais ligada à iluminação, à câmara, à planificação das tomadas de vista, quais é que vão ser, e por aí adiante. Obviamente, quanto menos budget tivermos, menos podemos decupar, menos tempo podemos demorar por cena, mesmo em documentário. Porque nós sabemos, quer dizer, se formos fazer um documentário em uma longa-metragem, por exemplo, se formos fazer uma longa-metragem, e essa longa-metragem tiver que ser entregue daqui a três meses, tu tens que só, se possível, gravar o essencial, porque se gravares muito mais do que o essencial, esses três meses para fazer a pós-produção disso vão ser uma loucura, porque literalmente, provavelmente, um editor só não vai dar conta do recado, provavelmente vais ter que ter dois ou três assistentes de edição que fazem um primeiro corte, para depois o montador vir e pegar já nessa quantidade de informação que já foi filtrada.

Mas lá está, cortas de um lado, já tens que pôr do outro. Portanto, é sempre complicado e é uma análise. Eu tive uma produtora até o ano passado, a Golfield, portanto, esse lado eu vivi o bastante próximo, ou seja, esta já é a minha terceira produtora, eu já tive outras duas produtoras antes disso, como sócio, e em Portugal as limitações orçamentais sempre foram uma realidade, principalmente aqui a nós. E hoje em dia, infelizmente, embora haja mais trabalho, muitas das vezes, muitas das produções que vêm de Lisboa, e algumas delas até são, falando no caso da publicidade, e algumas delas até são de clientes aqui do Norte, mas que optam por ir para agências para Lisboa, e essas agências de Lisboa optam por ir a produtoras do Norte, pura e simplesmente, porque há esta ideia de que a produção é muito mais barata cá em cima, embora existam, e estas existam entre aspas, porque na atualidade, infelizmente, essas tabelas de referências foram escondidas, de certa forma, porque houve uma providência cautelar, ou um processo de um produtor que colocou-o sobre a APTA, a associação das associações, das várias associações do setor, e que entropôs uma providência cautelar, pôs em tribunal a APTA, por causa de haver um conflito, de haver uma concertação de preços, ou seja, e de facto numa primeira análise é isso que acontece, em que se juntam as várias associações, e consertam-se no sentido de haver um valor para cada setor e para cada posição que existe em cada setor.

Mas não é bem assim, porque não estamos a falar, no caso da concertação de valores das gasolinehas, dos supermercados, ou dos hipermercados, não tem nada a ver com isso, tem simplesmente a ver em arranjar limites mínimos para haver uma referência de valores, ou seja, aquele valor, obviamente, que há pessoas que vão praticar valores mais altos, e obviamente que alguém que começa agora não pode praticar o valor de referência de tabela, como direto a fotografia, por exemplo. Infelizmente nós em Portugal não temos esse lado do junior, senior, por aí adiante, ou seja, por isso é que eu costumo dizer que nós não temos cá uma indústria, nós dizemos que há uma indústria, a indústria portuguesa do audiovisual, não existe, na minha opinião não existe, porque há coisas, há estas idiosincrasias, mesmo esta que eu te estou a dizer, que não existe, não está totalmente colocado online, porque há um processo em tribunal, aliás, já não está em tribunal, foram

Julgados, têm que pagar uma multa de 25 mil euros à apta, e eles não têm dinheiro, não têm fundos, por isso simplesmente eles têm que conseguir pagar mensalmente o valor que foi dividido ao longo de um período, nem sei qual é aquele período, através das ajudas que as outras associações têm fornecido, eu faço parte da Associação de Imagem Portuguesa, inclusive na atualidade faço parte da direção, e nós aprovamos todos os anos em orçamento, pelo menos desde que acontecesse o processo, um valor que estamos a dar à apta para os ajudar a pagar essa multa. Portanto, é complicado, este setor é um setor precário, e na precariedade, claro está, em todos os segmentos de mercado temos que trabalhar com condições muitas das vezes que não são as melhores.

Pronto, é uma resposta longa e complexa, desculpe a resposta ter sido um bocadinho longa. Quanto mais não seja porque as realidades são diferentes.

Diogo: Quais foram os seus maiores desafios em filmar em ambientes não controláveis?

António: É assim, em documentário há sempre imponderáveis, por mais que faças o tal pré-guião, por mais que planifiques, por mais que digas que são X dias de rodagem, eu diria que todas essas limitações impostas por nós próprios, no geral tem muito a ver com limites orçamentais, são quase sempre desafiadas, em documentário.

E claro, depois, consoante o tipo de documentário que estamos a falar, já passei por várias situações caricatas, por exemplo, eu trabalhei durante alguns anos para a Algeira e fiz várias séries documentais para eles, dentre as quais fiz uma em que nem sequer sou acreditado, porque era uma sobre crimes de guerra, situações complicadas, em que não interessava pôr em risco a vida das pessoas que estavam a fazer o projeto, então as pessoas não eram acreditadas, só mesmo o apresentador, quem fazia as entrevistas. Mas essa pessoa é largamente desconhecida, portanto dificilmente, pelo menos na altura, colocariam em causa a personalidade que ele é. E nesse caso, por exemplo, eu dou um exemplo. Nós viemos fazer uma entrevista com um antigo funcionário militar, sem entrar em grandes detalhes, mas para perceber, e estávamos no Medio Oriente, num determinado país, e estávamos para gravar esse testemunho, que era um testemunho muito importante, porque era um testemunho que explicava um bocadinho o que é que estava por trás do início de um determinado conflito.

E essa pessoa tinha estado diretamente ligada a isso, e ela tinha medo de represálias e por aí vai. E no caso, por mais que... Ah, e a pessoa no caso não queria ser desfocada nem nada disso, ela queria aparecer a voz dela, o rosto dela, mas também era uma pessoa que andava sempre com não sei quantos seguranças à volta dela, sempre super resguardada, carro blindado e por aí vai. E numa dessas situações, nessa entrevista que ficou planeada, íamos fazer num determinado dia, numa determinada hora, num determinado local, primeira vez, a equipa dele de segurança disse olha, não, hoje não vai acontecer.

Pronto, segunda vez, remarcou-se, não, hoje não vai acontecer, não sinto que haja segurança nessa localização, não tinha nada a ver com o horário, com o dia, mas com a

localização, e andamos nisto durante um mês. Um mês em que literalmente estive a sair do bolso da Algeira a pagar a toda a equipa que estava lá e que andou a saltar de hotel em hotel, porque ele também só acreditava em filmar no hotel em que estivesse a equipa, para garantir que havia segurança. E então andamos um mês, tínhamos um mês lá, em que literalmente não podíamos avançar com mais nada do projeto, não se podia marcar mais nada, porque tudo o resto tinha a ver com esse documentário, era fora desse país.

E então, basicamente íamos lá um mês até conseguirmos ter esse testemunho que foi gravado às 4 da manhã no meu quarto, porque ele achava que os outros quartos que eram da equipa não eram seguros, e como eu era estrangeiro, era o único estrangeiro, não árabe na equipa, ele achou que devia ser no meu quarto que era o mais seguro. E gravou-se lá às 3 e tal da manhã, talvez. É uma das situações, isto mais uma vez, havia toda a planificação do mundo e porque estás dependente de terceiro, e esses terceiros não são pagos para dar esse testemunho, o tempo deles não é pago, não tem nada a ver com o ator, um ator agenciado, tu dizes já aquele dia, ele mostrou disponibilidade, claro que em ponderáveis acontecem, a pessoa ficar doente, haver uma questão familiar, um acidente, o que seja, mas é mais fácil de controlar, de certa forma, e para isso existe também, ou deve existir, pelo menos quando se faz um orçamento, portanto, contingência, um fundo para contingência.

Mas há como os orçamentos são cada vez mais comprimidos, cada vez mais comprimidos, comprimidos, comprimidos, essas contingências acabam por ser relegadas e postas para segundo plano, quando são importantíssimas ter esse orçamento de contingência e mesmo com a própria equipa ter esse tempo já de antemão falado para que haja esses dias extra. Por exemplo, eu não tinha planificado esse mês estar todo nessa produção, tinha uma série de produções, tipo cancelar, obviamente que a Algeira teve que me pagar mais, para além do valor diário, fui, portanto, fui pago, porque de facto era uma série que exigia isso. Depois, olha, fiz uma outra série documental também com a Algeira, em que filmei em 2013 no Iêmen, na altura era considerado o país mais perigoso do mundo, e eu fui lá, estive lá um mês e era uma série sobre a cultura e tradição iemanita.

Estivemos lá um mês, no Iêmen, chegamos em Sanaa e em Adân, portanto é a capital de Iêmen Norte e a capital de Iêmen Sul, Iêmen Norte e Iêmen Sul, porque, por exemplos, aquilo era uma antiga colónia britânica, primeiro os britânicos deixaram a capital Sanaa numa primeira fase, saíram de lá, era a capital, na verdade, era a capital daquilo que me lembro era a capital do país, mas depois saíram de lá e então mudaram-se para Adân, Adân passou a ser a capital do Iêmen Sul e depois saíram do Iêmen Sul e ficou a capital atual é Sanaa. Nós filmamos lá e é um país lindíssimo do ponto de vista da geografia, da paisagem, da arquitetura, da cultura, tem coisas incríveis, mas é muito imprevisível e é um país que estava, na altura, mergulhado num conflito tribal, interno, religioso, super complexo e difícil de gerir, um governo também super instável, que tinha sido colocado ali, de certa forma, foi pós-primaveras árabes, que acontecem em 2011, após as revoluções que começaram no Egito e depois foram para todos os outros países árabes, principalmente no norte da África,

sendo que o lêmén acabou por viver ali por proximidade, de certa forma, e no lêmén aquilo estava a ferro e fogo, super instável, depois eles têm uma tradição em que já é cultural, eles mascam uma folha, que é uma planta que é da família da coca, e eles mascam aquela. É o cate, é assim que se chama, e mascam aquilo até que fique vermelho.

Aquilo oxida, percebes? Aquilo é verde e depois oxida com a saliva da pessoa. Sim, provavelmente, não acho que fique sempre vermelho, mas vai depender depois do tempo que a tiverem na boca, já há vários truques da forma como o fazem, eles já sabem isso, aquilo já é tradição, já é sistémico, digamos assim. A própria fotografia do presidente do país, a fotografia oficial é com ele com o cate na boca.

Mas pronto, estive lá e tive lá uma situação um bocado complicada, que estávamos a filmar em Saná e estávamos a filmar junto ao complexo das universidades, portanto, ao campus universitário de Saná, onde fica a universidade por excelência do IEME, fica lá, e é enorme, é um complexo gigante, vários quilómetros quadrados.

E aquilo estava rodeado de estudantes que se revoltaram na altura, aliás, a revolta no Yemen surge com os estudantes nas universidades, e eles basicamente acantonaram à volta do muro, do campus universitário, e havia lá uma zona muito específica que tinha mais, digamos assim. E aquilo, pá, tem ainda uma forma muito tribal de pensar, o traje, para tu veres, o traje cultural ou o traje diário, ou seja, não é cultural, faz parte, é a roupa deles, o diário. É um paiote, nos homens é tipo um lenço, muito parecido àquilo que tu vês no, se calhar mais fácil que tu percebes, na Ásia, em Bali, eventualmente até no Vietnã, também há um lenço que os homens utilizam à cintura, tipo um lenço comprido, ali usam esse lenço, normalmente usam um blazer e uma camisa por baixo, uma camisa branca, e depois tem um cinto de cabedal com um facalhão à frente, aquela faca, aquele sabre, nem sequer é uma adaga, na verdade, aquilo nem sequer é corta, aquilo tem os logos da, no cabo tem os logos da família, tem os logos da região, mas aqui, aquilo é gravado à mão, em ouro ou cobre, dependendo do tipo de material, também mostra o teu estatuto, o teu nível social, digamos assim, pronto. E estávamos a filmar aí, estávamos a filmar uma mulher que foi, a mulher, por ela ter dinheiro, por a família dela ser abastada, obviamente ela completamente coberta, só que com os olhos já mostra, e muito pouco, porque elas, por acaso ela não trazia isso, mas o traje tradicional e a manita para as mulheres, elas para além de terem tudo tapado, terem os olhos quase tapados, ainda tem tipo, parece quase uma bandolete em ouro, que vai assim à frente dos olhos e faz uma espécie quase de um, parece um T, pronto. Ela não tinha por acaso essa, que eu me lembro acho que ela não tinha isso. Mas também te posso mandar o link disso, isso ainda está de certeza disponível no YouTube. E passávamos a filmar essa entrevista programada, salvo erro, acho que essa entrevista foi adiada por questões de segurança, porque ela não se estava a sentir segura, e depois nós estávamos a pedir para filmar, não tivemos autorização para filmar no interior da universidade, e então queríamos filmar mesmo à entrada do campus universitário, porque estava lá uma escultura que tinha a ver já com as primaveras árabes. Foi uma coisa muito naïve, mas pronto, era um

representativo da revolta e da liberdade, digamos assim. Depois aquilo também está muito associado, essa problemática, a liberdade, digamos, essa revolta é uma revolta um bocado agridoce, no sentido em que o que esteve, pelo menos o que se sabe, é que esteve por trás dessas revoltas em alguns dos países. Teve a Irmandade Islâmica, que é um ramo do islamismo bastante mais agudizado e extremado, digamos assim. E basicamente nessa situação nós estávamos a filmar a mulher, e sendo que são países, principalmente ali no Iêmen, em que a mulher tem um papel completamente secundário, pá, começámos a ouvir umas bocas, eu não compreendia tudo. Na altura já falava em árabe, porque eu vivi entre 2010 e 2014, bastante cá e lá, sendo que a minha base era na Jordânia e em Iêmen. E o que se passou aí nessa situação foi que começamos a ouvir umas bocas, os meus assistentes e segundos operadores de câmara eram, e o realizador também, eram árabes, e disseram, olha, deram uma dica que estava-se a passar qualquer coisa, mas continuamos a fazer as entrevistas, tinham um apresentador, que também é muito conhecido no mundo árabe, que estava a entrevistá-la, e aquilo era, pá, basicamente no local, digamos quase onde começou o calor da revolução. E, pá, basicamente aqueles homens estavam completamente mocados, estavam ao final da manhã, de terem consumido o cate, estavam a sentir a ressaca, porque eles já tinham almoçado, e depois do almoço tu não podes consumir logo o cate, porque fazes, pode fazer parar a digestão, então estavam naquele período de transição, e estavam um bocado em ressaca, digamos assim. E estavam a ficar lixadas, porque nós estávamos a dar espaço a uma mulher para falar, embora fosse verdade, porque se não fosse ela e a câmara dela, e dela ter partilhado no Facebook imagens do que estava a acontecer no Iêmen, nunca saberíamos, e se calhar nunca aquilo teria ganho as proporções que ganhou lá, portanto, das primaveras árabes, digamos assim. Pronto. E então, no meio disso tudo, começa-se o pessoal a exaltar, mais ao fundo, que nós estávamos a ver, havia, pá, no fundo, uma série de homens sentados, deitados, mais coisa, menos coisa, à entrada dessas tais cabanas que eles montaram lá no interior, no muro exterior da faculdade, e um deles cai assim à volta, e estava, nitidamente, estava alterado e tal, mas o meu assistente apercebeu-se, ele vinha na minha direção com a adaga, e o meu assistente apercebeu-se e fez-lhe uma placagem, e fui para cima dele. Eu estava sentado no chão, eu até estava a fazer a câmara geral, e estava a fazer num slider, e estava a fazer um movimento, esquerda, direita, estava mais focado nisso, e estava focado em perceber se estava em foco a imagem, e com a grande angular, acabava de não ter muita consciência da distância das coisas, e eu, de facto, vejo-o entrar em quadro, mas nem sequer me apercebo disso. Só senti o ar a passar e depois ver a adaga a cair no chão. Não que aquilo me fosse cortar, mas provavelmente iria fazer. Mas pronto, foi essa a situação, depois aquilo começou-se a exaltar, nós percebemos que não havia condições para continuar com a entrevista, a mulher saiu logo, foi logo embora, meteu-se no carro dela, e há lá que se faz tarde. Nós ficamos ali um bocado, tipo, a tentar... Ah, normalmente elas diziam, trabalhas sempre com o fixer local, precisamente porque em alguns dos sítios em que vais, tens que ter alguém do local que te ajude, e nós tínhamos fora de Sanaa e de Adam, tínhamos connosco os seguranças, portanto, duas pessoas que andavam connosco, era uma Toyota Ace, aquela típica carrinha que o imaginário comum,

quando se imagina estes países, em que se vê muito essa, ou o jipe da Toyota, ou a Toyota Ace para o transporte. Pronto, nós tínhamos uma carrinha dessas alugada, que era a nossa carrinha de produção, metemos as coisas rapidamente, nem desmontamos nada, metemos para a mala, olha assim. E nisto começamos a ser rodeadas por uma multidão. Tipo, começam a abanar a carrinha, e nós assim, olha, com caraças, o que é que se vai passar aqui? O pessoal cada vez mais alto aos berros, não sei o quê. Até que o apresentador, que era, portanto, ele era do Catar, portanto, da origem de onde é Algezira. Aliás, peço desculpa, não era nada do Catar. Algezira, que é do Catar, ele era de, vou tentar lembrar, é ali perto do Catar. Espera aí, desculpa, vou ter de ver no mapa para tu percebes o porquê. Desculpa estar a alongar a conversa, mas é interessante, depois, o que acontece a seguir. Espera aí. Isto é... Catar... Era do Barém, salvo erro. Portanto, fica ali ao lado do Catar, mas não é, ou seja, há animosidades entre as nações. Aquela lógica que os países árabes todos se dão bem uns com os outros, não sei o quê, e que não há diferenças entre eles. Há algumas diferenças, tem a ver com a religião, com as fações religiosas, com a cultura também. E então, neste caso, o Barém é bastante neutro. E o apresentador é de lá, ele pensa, olha, a resolver isto, a única pessoa que está aqui que pode resolver isto sou eu. Então ele saiu e pôs-se em cima da Carrinho. Subiu para cima da Carrinho e fez um discurso, uma cena meio motivacional daquilo, do apanhado que eu percebi, que depois me traduziram, foi no sentido de, opá, olha, nós estamos aqui, não estamos aqui em representação da Irmandade Islâmica, não estamos contra os estudantes, nós estamos a favor da liberdade, estamos aqui, temos aqui a entrevistar esta mulher porque foi ela que deu a possibilidade no mundo ocidental de ver o que é que se passou aqui e que também acabou por permitir que se juntassem mais pessoas à manifestação. Portanto, ele esteve a puxar a razão como podia para as pessoas que estavam à volta e depois as pessoas começaram a acalmar e perceber que nós não estávamos ali, que não era um documentário político, que não era algo que estava a tentar diminuir o papel preponderante dos estudantes nesta revolução que aconteceu no lémen. Pronto, e acabou por a coisa se resolver. Ou seja, aqui há um misto de coisas programadas e não programadas. O não programado foi o que? Invariavelmente, nós sabemos que estávamos numa circunstância bastante volátil, mas ao mesmo tempo estávamos calçados porque tínhamos toda... tínhamos um conhecimento local, tínhamos as pessoas daquele grupo de pessoas, já nos conheciam antes, nós tínhamos filmado durante toda a manhã com eles, embora não os tivéssemos entrevistado, tínhamos filmado e por isso também, de certa forma, é que eles também estavam meios lixados porque os tínhamos filmado e tal, mas não tínhamos dado a palavra a eles, a um homem que fizesse parte do grupo de estudantes. E pronto, isso criou ali um bocado uma diferença cultural, digamos assim, uma diferença de opinião e nesse sentido criou todo esse stress. O que vale é toda a consciência. Imagina que o apresentador não tinha essa consciência que podia fazer uma diferença ou que nós não tínhamos lá o fixer que conhecia onde é que eram os melhores sítios de escapatória, porque de facto, nós ali conseguimos escapar, a questão é que estávamos rodeados de pessoas para conseguirmos escapar, para conseguirmos atropelar, passar por cima das pessoas e não era essa a intenção, porque se calhar ainda poderíamos piorar mais a situação. Pronto, para te

dar um exemplo, na verdade nessa rodagem queríamos por não ter mais nenhuma situação, embora fôssemos sair tanto da capitalidade de Saná e andássemos com pessoas connosco, com seguranças armadas, para fora das grandes cidades, não tivemos mais nenhuma complicação, antes pelo contrário, fomos sempre bem recebidos e sempre de braços abertos, muita simpatia e tenho uma excelente memória dessa situação. Contudo, aqui havia budget para fazer o filme, só que as condições do próprio local, por mais budget que tu tivesse, não te permitiam ir muito além daquilo que tu tinhas, ou seja, eu viajava com equipamento mínimo no sentido de nos permitir mover-nos facilmente entre locais e, por exemplo, eu filmava quase sempre com três câmaras, sendo que uma terceira câmara, ou seja, sempre que eram entrevistas eram três câmaras, a terceira câmara não era utilizada na emissão, mas era um backup, ou seja, via isso, para além disso, nós fazíamos sempre backup em três discos, um disco que ficava comigo, um disco que ficava com o produtor, o produtor e o realizador, e outro disco que ficava com o assistente. Pronto, ou seja, para garantir a redundância e tudo isso, ou seja, havia dinheiro, a questão é que havia aqui, por mais dinheiro que tu tenhas, há conjunturas que tu não controla, pronto, e é o caso. Só para te dar aqui um exemplo de uma situação complexa, para além da outra que já te dei. Em Portugal, situações complexas, o que é que a complexidade aqui tem sempre a ver com a falta de budget? Pá, estamos num país relativamente seguro, nunca senti, não me lembro de nenhuma situação que eu dissesse que a minha segurança tivesse sido posta em jogo, ou se a segurança de alguém eventualmente arrisca-se mais do que se arriscaria, se calhar, num outro país em que houvesse mais budget, no que toca, por exemplo, a rigging, a setup de câmara, em que exiges que a câmara esteja colegada numa posição estranha, ou, normalmente existe uma equipa de maquinaria, quando há budget para isso, em documentário, ou mesmo em qualquer um dos outros segmentos, às vezes corta-se aqui, corta-se ali, corta-se acolá, vai saber, quer-se mesmo fazer o plano, mas não se tem condições, mas há sempre a vontade, nós portugueses temos muito esse lado do desenrasque, e às vezes pode trazer problemas. Até hoje, ainda não me passei assim por nenhuma situação periclitante.

Diogo: Para pegar nisso, do desenrasque. A imprevisibilidade pode resultar numa estética inesperada ou inovadora?

António: Inesperado, sim. Inovador. Os ingredientes têm mesmo que se alinhar de uma determinada forma que permita isso. Não quer dizer que não aconteça. Mas lá está a parte do arriscar. Muitas das invenções que permitiram determinados tipos de looks num determinado plano, numa determinada tomada de vista, muitas delas surgem no set. Tu tens contigo equipa, tens contigo maquinaria, tens contigo iluminação, tens contigo assistentes de imagem, de iluminação, quando há budget para isso, e procuras soluções. Quer dizer, mais do que uma cabeça são sempre melhores do que só uma. Portanto, a junção das partes acaba por depois, se calhar, inovar e trazer alguma coisa para o set que inove, sim. Por aí, podíamos dizer isso. Mas, no que toca a sermos surpreendidos por imponderáveis que acontecem no set, isso acontece muitas vezes. Eu tenho tendência, com

o passar dos anos, eu sou muito perfeccionista. De natureza. Mas, com o passar dos anos, comecei a dar cada vez mais importância àquele ditado português que diz que o ótimo é inimigo do perfeito. E é bem verdade, que às vezes estamos tão preocupados em atingir a perfeição que não abraçamos coisas que estão a acontecer à nossa frente. E comecei a ter um bocado mais atenção a isso. E também, se calhar, tem um bocado a ver com o meu background, que eu comecei em fotografia, em fotojornalismo, em depender de muitas situações. Depende do real. Em fotografia, se há pobreza de produção, é em fotografia. A não ser que esteja a fazer moda, ou produto, ou algo assim do género. Porque, de resto, em documentário, tens sempre muitas limitações. E tens que aprender a viver com elas. Já me aconteceu, diversas vezes, ter que recorrer a equipamentos que não são sequer de cinema. Ou, sei lá, inventar um refletor. Mas, olha, não veio o refletor. Então, espera aí. Alguém tem um casaco branco? Alguém tem uma t-shirt clara? Alguém tem alguma coisa que eu consiga pôr aqui com umas molas agarradas? Alguma coisa para resolver? Porque, lá está. Há o imponderável. Há coisas que te surpreendem no set e que tu tens que resolver. Obviamente, se houver budget, normalmente estás calçado para isso. Tens mais do que o equipamento que necessitas. Contudo, em documentário, nem sempre isso é verdade. E, por isso, tens que ser resourceful. Lá está. Tens que ter esse lado. Que eu acho que nós somos muito conhecidos, nós portugueses somos muito conhecidos lá fora por isso. Pelo desenrasque, não é? Por... Opa, não dá para fazer de uma maneira, a gente arranja fazer de maneira de outra.

Diogo: Como vê o papel do acaso na construção cinematográfica?

António: Olha, isso é uma coisa que eu tenho... Tenho pensado muito nisso ultimamente e tenho tentado explorar mais isso e cada vez desprender-me mais das regras e tudo aquilo que eu aprendi ao longo dos anos. Principalmente em produção. Quando estás a fazer produção de publicidade estás tão balizado que é muito difícil mudar as coisas. E, como deixava de dizer há pouco, a tendência é eu, nos últimos anos, tinha abraçado muito... Lá está. Este ditado do ótimo inimigo do perfeito tentar procurar esse acaso. Quando acontece acaba por ser algo que eu abraço. Tanto que eu, não querendo soar mais papa, sendo demasiado papista, não é isso que eu quero. Até te digo uma frase que eu escrevi aqui. Foi uma frase que me surgiu na altura. Hoje em dia, acho um bocado cheesy ou um bocado cringe, mas digo-a porque tem a ver um bocado com aquilo que eu sinto e tem relação a isso na atualidade. E depois já lá vou que também tem a ver com inteligência artificial. Mas aqui no... Eu sou embaixador da Sony e na página do embaixador, no site da Sony, eles fizeram noutra entrevista e não sei o que. Eles foram buscar uma frase que eu disse na altura que foi "A luz é a minha musa e o acaso é o meu maior aliado ao contar histórias.". E é verdade. Porquê? E hoje em dia isso é cada vez mais importante. No sentido em que a inteligência artificial bebe daquilo que está online. Bebe daquilo que já foi criado. E muito do que já foi criado é criado com determinados standards. Tu vês o caso das agências. As agências quando contactam um cliente vão com um mood board e esse mood board é baseado em trabalho já feito. A criatividade é mínima. É muito, muito reduzida. Cada vez está mais

balizada e cada vez os clientes arriscam menos. Mesmo quando procuram arriscar, quando vêm com a história de neste vamos arriscar, neste vamos apostar, neste vamos gastar dinheiro. Não. Está cheio de limitações. E eu acho que nesta altura uma das coisas que nós devemos valorizar é precisamente estarmos abertos imponderáveis a casos que acontecem no set. Quer seja com a iluminação, quer seja com a câmara. E por isso é que cada vez mais sentes este lado nos filmes mais interessantes, nas séries mais interessantes, nos próprios documentários, até mesmo em conteúdo eu não gosto desta palavra, mas é o que se utiliza, que está nas redes sociais, aquele que é mais produzido. Tu já vês este abraçar do acaso, da textura, sentir esta verosimilhança, não é? E vai-se por aí. Quer dizer, existe uma filosofia japonesa que se anda a falar muito nela agora que é o obisubi. Acho que é assim. Obisubi. O Wabi-sabi, desculpa. Que tem a ver um bocado com esse lado de... a beleza do imperfeito. Ou seja... E isso acho muito interessante. Acho que cada vez mais procuro isso. Por acaso tive um professor. Estou-me a tentar lembrar do nome dele. Tive um professor que... Ele brincava com isto, mas eu acho que era verdade. Em que ele dizia, eu faço o setup todo, tudo vai da boca e não sei o que mais. Antes de ir filmar, chego ao tripé de câmara, ao tripé de iluminação e dou-lhe um kick, dou-lhe um pontapé e abraço o que acontecer. É um bocado isso. Ou seja, é tentar tornar as coisas muito perfeitas, mas depois encontrar a beleza no imperfeito, em algo que surge e não estás à espera. E eu acho que isso se está a explorar cada vez mais. Infelizmente, por outro lado, tens as agências a beberem disso. Eles bebem daquilo que só funciona. Ou seja, eles não arriscam, eles próprios, serem propulsores desta filosofia. Portanto... É cada vez mais interessante e mais importante quebrarmos com o standardizado, porque o normal está cada vez mais normal. Então, com a Inteligência Artificial e a produção de conteúdos através da Inteligência Artificial, que vai beber aquilo que já está feito, cada vez tudo é mais do mesmo. É uma filtragem da mesma coisa. Há um documentário muito interessante que foi criado através de um estudo de doutoramento. Não sei o nome do autor, peço desculpa. Mas podes ver no Vimeo. Acho que são três episódios. Que se chama Everything is a Remix. Vale a pena ver, porque é isto. Ou seja, como é que nós podemos contrariar esta filosofia com isto que eu acabei de dizer agora, com ir por esta filosofia abraçar o imperfeito, digamos assim. Abraçar o imperfeito ou tentar encontrar no imperfeito a beleza.

Diogo: Já sentiu que o ambiente moldou o filme mais do que as intenções iniciais da própria equipa?

António: Pá, isso é uma boa pergunta e é em documentário o ambiente, sem dúvida alguma, que molda aquilo que tu vais fazer. Por mais que pré-produzas tudo. Dou-te um exemplo de um projeto que tem de ser entregue até o final do ano. É um documentário que eu estou a fazer sobre o Mosteiro de Tivães. Está associado ao PR de digitalização, em que eles basicamente, no final, querem um filme que permita promover tanto em festivais, como online, como nas redes sociais, que promova aquele espaço. O que é que se sente no Mosteiro de Tibães, o que é que é o Mosteiro de Tibães transcende o espaço, o físico do espaço. As emoções, tudo isso. Inicialmente, eu tinha uma ideia muito concreta quando fui

convidado para fazer uma proposta criativa, mas que era com base muito numa visão muito pré-produzida, muito balizada, porque lá está, essa escola tem sido a minha escola nos últimos anos, principalmente com a Golpe. Fizemos muita publicidade online, muito institucional, esse tipo de coisas. E tu vens muito com esta escola e depois fazes isto várias vezes, podes até discordar, mas acabas por ver uma beleza no pré-programado. A imagem disso fiz uma proposta que fosse nesse sentido, mas mal comecei a ver e a visitar o local, a falar com as pessoas, a perceber o que aquele espaço traz, mudou completamente a ideia. E cada vez que vou lá, está a mudar a ideia. Portanto, está constantemente a evolução e a parte mais difícil no meio disso tudo é que eu tenho, como isto é um contrato, é um contrato constado, e eu tenho que apresentar, eu, a minha equipa, temos que apresentar um relatório, em que dizemos como é que o filme vai. E é engraçado que de relatório para relatório o filme está a mudar. Isso é interessante, esse lado. Dou-te, um exemplo de um outro projeto que não é bem a mesma coisa, no sentido em que não é documental, que é um institucional que estivemos agora a filmar, fui contratado por uma produtora que faz muita coisa ligada ao corporate e ao turismo, em que estivemos a fazer sobre a sertã e neste caso, nós no passado tínhamos feito lá um Pedrógão Pequeno, e também na Sertã, de certa forma, que tem a ver com a parte da água, a água é a vida, era um dos conceitos. Este ano é viver e investir na sertã, algo assim do género, o título do filme. Não sei se é o título final, mas é esse o título que estava na proposta. E nós fomos para lá, com tudo pré-produzido, porque é que íamos filmar e não sei o que mais. Fizemos algumas visitas técnicas, porque não foi possível, não havia budget para isso, para visitar todos os locais onde íamos filmar. Claro que depois chegas ao local e és surpreendido.

Porque podes estar a dar um tiro no pé ao fazeres isso, porque cada projeto é um projeto diferente, as necessidades são completamente diferentes. Dou outro exemplo, este projeto agora da Sertã é um exemplo disso, em que o orçamento apresentado ao cliente foi igual ao do ano passado, ou outro filme que nós fizemos, que tinha uma abordagem muito parecida, mas com matemática diferente. E logo à partida, eu na altura, pronto, o outro orçamento fui eu, fui eu, ajudei a desenvolver, não seja da parte da fotografia, a produção pediu-me ajuda nisso e eu ajudei. Este ano, eu não estava disponível, eles fizeram com base no ano passado. O que vale é que foi por cima, mas claro que não foi de encontro àquilo que eram as necessidades, porque as localizações são diferentes, a narrativa é diferente, as pessoas são diferentes. Há muitas variáveis, portanto, obviamente uma câmara precisa, não é? Precisas de uma câmara para poder filmar, precisas de... Há mínimos olímpicos para uma câmara atualmente, não é? Precisas de um bom equipamento de áudio. Eu cada vez mais, não sendo eu de direção de som, cada vez valorizo mais a direção de som, porque eu acredito que uma obra audiovisual, metade dela, os outros 50% são do som. Portanto, é muito importante que uns se complementem um ao outro e por vezes eu até diria que o som, se for complementar em mais, ou numa fatia maior, aquilo que é a imagem, esse filme vai ser ainda mais eficaz a passar as emoções, a contar a história que nós queremos. Portanto, eu diria que nunca pôr de lado, numa produção, na minha opinião, é importantíssimo ter alguém para som. Principalmente quando se fazem entrevistas ou que o som diegético é importante, aí é

muito importante não ter só o microfonezinho na câmara, mas ter alguém connosco, um diretor de som. Ou seja, estou a ir além do equipamento. Eu diria que mais importante que equipamento é a equipa, ok? O equipamento, claro está, é importante, mas hoje chegamos a um plano auto tecnológico de tal forma, hoje em dia, que câmaras que tinham saído nos últimos 4 ou 5 anos são mais que suficientes para qualquer tipo de conteúdo. Por mais que digam que não, depois disso já é um marketing a falar. Portanto, pegando no exemplo da Sony, tanto fazes um bom filme com uma FX3, como fazes um bom filme com uma Venice. E é uma diferença de preço 10 vezes mais. Uma FX3 custa à volta de 5 mil euros, uma Burano 60 mil. E nem estamos a falar com as licenças todas, portanto. E acessórios já à volta, que é preciso ter, tanto para uma câmara como para a outra. Portanto, na minha opinião, eu acho que o equipamento deve ter cada vez mais um papel secundário, no sentido de não pensarmos nele numa primeira fase, mas sim pensarmos em que história é que eu quero contar? Como é que eu quero contar esta história? E depois perceber, olha, que equipamentos é que me permitem contar esta história dentro do budget que eu tenho. No que toca a câmara e a som, até te digo que, sendo o som primeiro, eu diria que em segundo a escolha deve passar pelas objetivas. Depois a iluminação e depois eventualmente a câmara. Portanto, vai depender também muito do projeto. Isto não existe uma fórmula. Os meus alunos costumam estar sempre à procura de ah professor, como é que foi feito isto? Explique-lhe, explique-lhe como é que fez este plano. E já estão com o caderno na mão para tirar notas para receita. Eu digo, pá, não, não vos vou dizer uma receita. Eu vou-vos ensinar as bases para fazerem aquilo que eu fiz aqui e depois vocês saberão fazer aquilo que eu fiz aqui. Ou fazer à vossa, com a vossa imaginação, com a vossa criatividade.

Diogo: Uma boa comunicação com a equipa é um passo para um bom filme?

António: É importantíssimo. A comunicação, quanto mais velho fico, mais importância dou à comunicação entre as partes. E eu acho que numa era da informação, numa sociedade que supostamente tem tudo e mais alguma coisa para se comunicar bem, acho que nunca foi tão má a comunicação entre as partes. É impressionante, mas cada vez as pessoas sabem menos do que é dialogar. E dialogar é muito importante. E um diálogo aqui construtivo, um diálogo criativo, é importante isso. E acho que cada vez há menos essa noção. Cada vez há mais individualismo, menos espírito de equipa, menos capacidade de trabalhar em equipa. Olha, depende de vocês, não depende de nós. Não depende da minha geração. Eu tenho 40 e o que eu vejo dos meus alunos é que grande parte deles querem fazer trabalho sozinho. Grande parte deles. Quando eu ponho na mesa, atenção, não é obrigatório, mas quando eu ponho na mesa e faço uma sustentação do porquê de estar a pedir aquilo, e esse pedir aquilo é pedir que eles se juntem em grupo para trabalhar, cada vez há mais pessoas a torcer o nariz para se juntarem em grupo.

Diogo: Acha que o diretor de fotografia deve impor uma visão ou escutar o que o ambiente tem para oferecer?

António: Acho que é preciso balançar os dois. Lá está, a tal capacidade de trabalhar em equipa. Nós devemos ouvir também a nossa equipa. Eu costumo escolher as pessoas que estão comigo na equipa. Por norma, principalmente em projetos mais exigentes, sempre malta que sabe muito mais do que eu. Porque eu só tenho a ganhar em pôr esse tipo de pessoas comigo, com esse background, com essa bagagem técnica, cultural, o que seja. Porque se eu estiver aberto a ouvi-los, eles podem trazer um input muito bom para a mesa. Se eu achar que sou maior só porque sou o diretor de fotografia, não é bom. Não é bom porque, por isso, simplesmente não estou aberto a essas novas ideias ou essas formas de pensar que podem ser um bocadinho diferentes da minha, mas que podem trazer uma mais valia para o projeto. Ou, por isso, simplesmente podem só reforçar que eu estou certo num determinado momento. Ou então que eu estou errado. Portanto, eu diria que é um balancear das duas partes. Do ouvir, não só escutar a equipa, mas escutar o ambiente à minha volta. Então, em documentário isso é extremamente importante. O impor a visão da direção de fotografia. É importante passar a mensagem de como nós queremos que o filme se pareça no final. Provavelmente o filme não se vai parecer de todo aquilo que tu imaginaste. Vão estar lá nuances daquilo que tu quiseste, porque quanto mais não sejam as escolhas que tu fazes acabam por limitar e obrigar-te em um sentido, mas depois há escolhas que não és tu a fazer. São imponderáveis que acontecem e que desviam, eventualmente, o look que tu pretendias obter. E se lá está, se tiveres abertos inputs externos, mais isso pode acontecer. Mas podes abraçar isso. Também se podem abraçar as tais imperfeições. Também se podem abraçar opiniões divergentes da tua. Ou até podem nem ser divergentes, podem ser a mesma, mas com uma tónica numa coisa diferente daquela que tu estás a pôr.

Diogo: E acha que nessa visão, uma maior comunicação, uma maior relação com o realizador ajuda a impor uma visão.

António: Sim, sim, não percebi. A relação próxima com o realizador?

Diogo: Sim.

António: Eu diria que nem é só com o realizador. Eu acho que a relação deve ser próxima com todos. Eu sou ao contrário do que muitos dizem. Ah não, a ralé, quem está na base da pirâmide, os assistentes dos assistentes, não devemos ouvir, não devemos dar importância. Estão lá a fazer o seu trabalho, nós estamos a fazer o nosso. Não nos devemos deixar importunar pela visão deles. Eu não sou muito a favor dessa opinião. Eu acho que é importante ouvirmos. Às vezes passo para ouvir. Obviamente depois temos de saber filtrar. Há coisas que podem não interessar e outras que podem interessar. Agora claro que a visão do realizador, nós não nos podemos esquecer que com alguns realizadores a visão é deles. O filme é deles. Portanto, claro que depois há... cada filme é um filme. Portanto, por mais que se há abordagens diferentes. Há realizadores que trabalham de uma determinada forma completamente diferente do que é o by the book.

Diogo: Sente mais liberdade criativa no documentário ou na ficção? Ou é mesmo dependente do realizador com quem trabalha?

António: Depende mesmo da pessoa, da relação, do trabalho de pré-produção que se fez. Sim, há realizadores que o que é trabalho... desculpa... que são freak control. Tipo que controlam tudo ao pormenor que chegam ao ponto de chegar ao pé de mim e até pôr a mão no braço para operar a câmara. E eu costumo dizer, olha, precisas de um tripé? Queres um tripé? Eu vou buscar ali um tripé. Põe a câmara no tripé e operas tu. Evito trabalhar com esse tipo de realizadores cada vez mais. Acho que se eu respeito o trabalho deles, tenho que respeitar o meu. E eu acredito na direção de fotografia com a operação de câmara. Eu pessoalmente, é assim que eu trabalho. Infelizmente em Portugal não existe uma diferenciação do ponto de vista da nomenclatura. Nos Estados Unidos existe, existe o Director of Photography e o Cinematographer. O Cinematographer opera a sua câmara. O Director of Photography normalmente não toca na câmara. Há Diretores de Fotografia que dizem que são Diretores de Fotografia e que tocam na câmara. Assim como também há Diretores de Fotografia que nem sequer é o operador de câmara que opera a câmara, é o próprio realizador operar a câmara. Há realizadores que operam a sua câmara. Digamos assim que não deixam isso nem ao critério do Diretor de Fotografia nem ao critério do operador de câmara. Acham que... E na minha maneira de ver tudo tem a ver com uma coisa simples que é a capacidade de comunicação.

Diogo: Que ética orienta o seu trabalho quando está a captar imagens da “realidade bruta”, como em documentários?

António: Há, tem que haver. Quanto mais não sejam os valores que me foram passados pelos meus pais, pela minha família, pela sociedade, há coisas que eu não filmo. Não filmo que se for no sentido... Por exemplo, se uma marca de... Eu não sou vegetariano, mas a minha namorada é quase vegetariana e eu como muito vegetariano, vegan, por aí adiante. Mas cada vez me preocupo mais com a situação da questão dos animais, toda a problemática que isso traz, a exploração massificada de tudo. Hoje em dia, com o capitalismo vampírico e feroz, tudo é feito numa quantidade excessiva, para ser também consumido numa quantidade excessiva, para dar lucro excessivo. E nesse sentido, por exemplo, se me propusessem fazer um filme publicitário para uma marca de carnes, provavelmente eu iria me recusar. Cada vez sou mais consciente disso, de que o meu lado pessoal, o lado em que eu acredito... O ser humano é um ser político. Virem com a história de que há pessoas... Ah, eu sou político. Não acredito em política. Uma coisa é não acreditar em política, outra coisa é dizeres que não usas política no teu dia-a-dia. O ser humano é um ser político, portanto tu fazes política no teu dia-a-dia. Obviamente que as tuas ações, ao filmar, acabam por espelhar isso, se tiveres consciência disso. Obviamente que alguém que seja de extrema-direita, ou que simpatize com extrema-direita, não terá problema algum de fazer filmes que limpem a imagem da extrema-direita. A ética deles é diferente da minha, e

por ele, portanto, a ética, sem dúvida alguma, que tem. E tem cada vez, com o passar dos anos, tornando-me mais velho, cada vez dou mais importância a isso.

Diogo: Há algum filme seu que represente particularmente bem o seu trabalho em ambientes não controláveis?

António: A história da minha vida é trabalhar em ambientes não controlados. Eu, ao contrário do Vidinha, eu sempre trabalhei com budgets muito precários. Eu trabalhei lá fora, no Médio Oriente, e muito do que fiz foi ligado ao documentário. Tinha dinheiro, mas os ambientes eram precários, a forma de trabalhar era precária, no sentido em que as condições eram limitadas, quanto mais não seja porque estávamos em viagem, não estávamos no país base, e andávamos sempre de um lado para o outro, e tudo tinha que ser pensado em reduzir ao máximo o kit, mas ao mesmo tempo, nessa redução, ter em conta todo o eventual imponderável que aconteceria no set e que eu poderia conseguir resolver, ou seja, quase que o meu kit ser um canivete suíço, para o tal desenrasque. É difícil dizer-te um filme que seja representativo porque são tantos, ao longo dos anos, que é difícil dizer-te qual é que... Eu acho que mesmo... Eu acho que em Portugal, na nossa realidade, mesmo as produções com muito dinheiro. Eu acho que há sempre abertura a isso, abertura a teres que inventar alguma coisa no set para resolver um plano que foi pré-produzido de uma forma, foi pensado de uma forma para ser executado de uma forma, e chegas lá e não dá. Não consegues fazer porque aconteceu qualquer coisa. Não te consigo dizer um projeto que seja representativo disso. Eu diria que quase todos os filmes que eu tenho feito de documentário têm isso. Olha, tenho um filme, um filme que ainda nem sequer estaria a lutar agora, a tentar entrar nos festivais, que é o filme da Vanessa, da minha companheira, ela é realizadora de documentário, a Vanessa Ribeiro Rodrigues, que se chama Feitiço de Areia, foi rodada em Moçambique em 2023, e é sobre dar voz ao lado moçambicano em relação ao que nós chamamos a guerra do ultramar, eles chamam a guerra da libertação, e tivemos lá a filmar durante um mês, e olha, por esta altura, em Moçambique nós filmamos em várias cidades, filmamos em cinco ou seis cidades diferentes, Maputo, Pemba, na ilha de Moçambique, agora estão a faltar as outras duas, mas é de certeza absoluta que filmamos durante em cinco, e esse filme foi tudo uma aventura, por mais pré-produzido que aquilo fosse, o kit que eu levei era diminuto, mas dentro do kit que eu... ou seja, eu sabia que tinha aquele kit, eu com aquele kit eu tinha que fazer o que me aparecesse à frente, então eu conhecia o que havia, e houve várias abordagens técnicas do ponto de vista da limitação que foram interessantes, por exemplo, ao contrário de muitos, as entrevistas, nós temos alguns talking heads no filme, e foram sempre feitos só com uma câmara, não foram feitos... É muito raro a trabalhar com menos de duas câmaras, e ali fizemos só com uma câmara, porque não dava para viajar com mais do que uma câmara, e não dava, não tínhamos a possibilidade de filmar com mais do que uma câmara, quer seja a nível de armazenamento,

uma série de coisas, não era possível, porque íamos fazer muitas entrevistas, íamos gerar muita informação, e a abordagem, mesmo a nível de iluminação, eu não tinha a possibilidade de ter um set de iluminação comigo que eu conseguisse fazer a iluminação que ficasse bem para duas tomadas de vista muito diferentes, então optamos por ir por uma tomada de vista muito mais pessoal, muito mais próxima da pessoa que está a falar connosco, e acho que fomos muito eficazes nisso, no sentido em que a Vanessa queria este diálogo entre quem estivesse na audiência e a pessoa que estivesse a falar na tela, e acho que isso se consegue, porque nós filmamos com uma 24mm, filmamos muito próximo da pessoa, portanto uma distância, a câmara por norma estava a 60, 70, 80 centímetros de distância da pessoa, e isso permitiu-nos criar este impacto, esta grandiosidade das pessoas que estão a dar o seu testemunho, e foi só com uma câmara, muito mais fácil de trabalhar, quer seja, claro que depois também põe mais exigência no sentido em que temos só uma câmara, então acabas por, ok, vamos tentar que só este ângulo fique o melhor possível, mas lá está, o kit de iluminação limitava-me a esse ponto, portanto também eu tinha que, dentro das limitações que cada um dos locais nos impunham, porque muitos deles eu não tive hipótese de visitar antes, ou nem sequer conhecia, nem sequer alguém da produção que fosse lá, e a equipa era reduzidíssima, nós éramos eu, a Vanessa, a produtora, a produtora daqui de Portugal e a produtora, o produtor local, o fixer, a diretora de som, portanto éramos, e o motorista, portanto éramos seis pessoas, eventualmente numa outra circunstância pode ser juntado mais alguém, porque, ou era entrevistado, ou era um personagem que aparecia e vinha connosco, mas no geral foi isso, e pá, e viajamos imenso, nós viajamos de comboio, de autocarro, de carro, de, já disse avião, viajamos todos os meios de transporte possíveis, de barco, portanto é um road movie por Moçambique, e há de estreiar, esperemos este ano, num festival e depois, para o ano, em salas, esperemos.

Diogo: A evolução tecnológica (por exemplo, o digital) alterou a sua forma de lidar com estas situações?

António: Ui, completamente, completamente. Eu, aquilo que fiz, por exemplo, neste caso em particular em Moçambique, eu fazer o que fiz com uma câmara, pá, foi uma Sony fx3, pá, tem uma excelente imagem, não me limita de maneira nenhuma, tenho dual base ISO, consigo trabalhar com situações com muita luz, situações com pouca luz, pá, é um kit que, em duas mochilas, uma mochila para iluminação, uma mochila para câmara, mais o tripé de câmara em que lá no tripé de câmara ia lá também os tripés de iluminação, que na verdade eu usei sempre duas luzes, não usei mais que duas luzes, embora fosse uma terceira luz, na verdade, para às vezes pontualmente colocar no background para iluminar algum objeto que fosse importante ter, mesmo que fosse um objeto desfocado de fundo nas entrevistas, ou em situações em que estava a fazer algum beat e shot de um espaço e precisava de ter uma iluminação num determinado ponto para dar mais profundidade ao espaço, pá, mas esta tecnologia aqui foi preponderante. Quem fala desta fx3 fala de qualquer câmara atual, quer dizer, qualquer câmara atual tem um rendimento no que toca a capacidade de filmar com menos luz, não tem nada a ver com o que eu usei há, quando eu estava a trabalhar para a

Algezira, entre 2010 e 2016, sendo que ainda fiz algumas coisas até 2018, mas no grosso entre 2010 e 2016, eu trabalhava com câmaras muito mais inferiores, no sentido em que eram na mesma Sony, algumas delas mirrorless, aliás, no início quando comecei eram as Canon, as Reflex, a 5D Mark II, a 7D, e eram essas, porque por aí simplesmente eu tinha que viajar comigo com um kit de três câmaras, mais objetivas para essas três câmaras, mais tripés para essas câmaras, mais o kit de iluminação, ou seja, eu às vezes estava comigo com sete malas de equipamento, enquanto que atualmente, como te digo, para Moçambique eu viajei com dois trolleys, que foram na mão, que não foram para o porão, e no porão ia a minha mala de roupa com os tripés, com tudo o que fosse mais grip, ferro, que não tivesse baterias, que não tivesse eletrónico, que és obrigado hoje em dia, que assim seja, e isso foi para o porão, mas depois, de um lado para o outro, havia espaço nas malas que eu tinha levado nas mãos para colocar o resto das coisas que tinham ido na mala, portanto, claro, a miniaturização ajudou e muito, a tecnologia dos sensores ser cada vez melhor a custo cada vez menor, obviamente que ajudou e ajuda no nosso dia-a-dia. Portanto, a tecnologia hoje em dia não é uma desculpa, não é uma limitação, é muito difícil.

Diogo: Em que medida a pós-produção pode compensar as limitações técnicas em campo?

António: Olha, isto também tem a ver com o budget. Eu, por norma, eu acredito muito no que faço na câmara. Deixo muito pouco para a pós-produção, muito pouco. Tento muito fazer aquilo que é o resultado final na câmara, a não ser, e no caso, na Golpe, quando estava na Golpe os outros dois sócios trabalhavam mais na parte da pós-produção, obviamente aí que tínhamos uma maior liberdade de, portanto, estávamos a mexer no nosso lucro, não é? De aplicar, eventualmente, mais horas ou mais trabalho de pós-produção para resolver uma determinada situação que era muito dispendiosa de resolver no set, por exemplo. Portanto, é tudo uma questão de dinheiro. Eu acredito, por exemplo, pegando no... Estava a falar mais de publicidade e institucional. Pegando na parte do documentário, eu acho que cada vez mais aposto e faço na câmara. Eu diria que quase 90% do look que obtenho é feito na câmara. Obviamente que algum deles poderá ser melhorado ou aperfeiçoado na pós-produção com o color grading, mas, no geral, acredito pouco na... Principalmente no documentário. Mas, por exemplo, este filme que agora estive a fazer para a Sartã, em várias situações, eu sei que vai-se fazer pós-produção. Quanto mais não seja para apagar coisas que são feias e que nós não conseguimos remover, porque tínhamos tanta coisa para filmar em 3 dias, que não havia possibilidade de ter uma equipa de direção de arte connosco, de ter make-up connosco. Portanto, havia várias limitações a esse nível.

Diogo: Então já tinha um LUT preparado para as filmagens?

António: Sim, sim. Eu posso dizer, olha, comecei assim mais a sério há 2 anos, 2 anos? Sim, 2 anos. Comecei a investir muito na cena de ir para o set, já com uma ideia do look que pretendo, e ir com uma LUT na câmara, portanto, uma LUT que já está gravada na câmara, que me permite visualizar a imagem, nem tanto a mim, porque eu normalmente, por norma, eu até tenho o monitor em log, monitor de câmara em log, e tenho depois o monitor

externo com a LUT e salto a visão entre um e outro para perceber a latitude que tenho, mas ajuda muito ao realizador e ao resto da produção, principalmente quando tens pouco budget, por exemplo, no que toca a make-up, direção de arte, eles perceberem como é que as cores vão aparecer, como é que a imagem vai aparecer com a pós-produção final. Fiz uma curta no ano passado também, olha, por esta altura, que está agora também a tentar entrar em festivais, que é o Consolati do Pedro Afonso, que é preto e branco, mas fui desenvolver antes disso, antes de irmos para o set, fomos desenvolver com o colorista, com o Paulo Américo, fomos desenvolver uma LUT para que toda a gente que estivesse no set, ou seja, nós vimos a partir branco no set, a equipa toda, e sabíamos como é que uma determinada cor ficava, qual era a tonalidade cinza com que aquela cor ficava, ou seja, mesmo na reparagem, nós já tínhamos, na reparagem, nas visitas técnicas, já tínhamos a LUT connosco para perceber melhor como é que iriam ficar as localizações e por aí adiante, e a própria make-up, cabelos e guarda-roupa tiveram acesso a isso.

Diogo: Qual é a sua opinião no uso da inteligência artificial para na pós-produção ajudar a resolver problemas que não conseguiria resolver durante as filmagens.

António: A locomotiva da inteligência artificial é imparável. Começou, não vamos conseguir parar, vai levar tudo à frente, não há qualquer tipo de ética, não há qualquer tipo de preocupação de frio, suscetibilidades, o que quer que seja. A própria IA, os algoritmos são desenhados e pensados para chegar a resultados, sem olhar a meios de certa forma. Claro que existe a convenção ética pela qual foram desenhados os algoritmos, mas isso são tretas, a partir do momento em que a inteligência artificial for de tal forma forte, e se chegar ao ponto de ser senciente, ainda mais problemático vai ser isto. As pessoas têm que perceber uma coisa, isto não afeta só o setor audiovisual, afeta todos os setores, e se olharmos para isto do ponto de vista negativo, isto tem tudo para dar merda, desculpa-me o termo, mas é um facto. Se olharmos do ponto de vista positivo, pode ser virar de uma página negra no que toca a N coisas, e pode ajudar a resolver muitas problemáticas. Infelizmente não é aí que se está a pôr a ênfase, não é aí que se está a pôr o ênfase e o investimento, está-se a pôr outras coisas, está-se a pôr para o mal, acima de tudo. E isso preocupa-me. Eu prefiro não ter uma coisa e estar mais limitado, do que ter uma coisa que supostamente... O ser humano tem tendência a deslumbrar-se facilmente com as coisas, e estamos a passar um período de deslumbramento. Nós estamos numa fase de deslumbramento da inteligência artificial, em que dizemos isto é incrível, isto vai resolver tudo. Então não se pensa nas questões que isto levante. Eu dou-te um exemplo. Os últimos projetos que fiz com a Golpe, as agências estavam sempre a trazer para a mesa, já depois de terem estado com o cliente, de terem vendido a ideia ao cliente, vinham com moodboards, com storyboards, com os próprios documentos. Grande parte daquilo era feito em inteligência artificial. Tu dizes assim, espera aí. Primeiro, gestão de expectativas. Tu apresentas um storyboard em que as imagens são foto realistas e estão com uma cor, com uma iluminação, com um mood incrível, o cliente de repente diz assim, eu quero o que está aqui no storyboard, eu não quero o que nós estamos aqui a fazer. Mas o cliente não tem budget para fazer, porque a IA tem budget infinito. Ela

devora aquilo que está, porque até há pouco tempo, e mesmo assim, mesmo com as limitações que são a impor, com as providências cautelares, uma série de tretas que estão a tentar fazer, a legislação não está adaptada para isto, para algo assim, para uma coisa tão diferente. Então, há um deslumbramento, sem dúvida alguma. Eu vou-me mantendo informado em relação à inteligência artificial. Não diria que me recuso imperativamente a utilizar a IA. Não utilizo para a criação, para a criatividade. Utilizo para a resolução de questões burocráticas, para a resolução de questões que não têm nada a ver com criatividade. Nada. Ok? Isso eu faço. Isso eu faço. E para isso, para mim, é como diz o outro. Eu não quero que a IA faça a minha parte criativa. Eu quero que a IA me dê tempo para eu fazer a parte criativa. Eu quero que a IA me lava a louça. Eu quero que a IA me lava a roupa. Eu quero que a IA me estenda a roupa. Eu quero que a IA me resolva os problemas em casa que tenho para resolver. Ok? Não quero que a IA me tire a possibilidade de fazer aquilo que eu gosto. E o que tu vejo agora é chico-espertismo das pessoas, e vejo malta, os ditos influencers, a dizer assim, ah, para quê gastar dinheiro com o desenho de um site, quando podes chegar aqui e escrever isto assado e cozido e tem um site? E este influencer tem não sei quantos mil views, está a ganhar o seu dinheiro, mas está a tirar trabalho aos designers. Tu diz assim. Isto só está a acontecer porque literalmente uma boa parte do mundo, ou uma grande parte do mundo, vive abaixo do limiar da pobreza. E a restante, a classe média é cada vez mais diminuta. Portanto, o que acontece é que há um gap tão grande do ponto de vista financeiro que cria aquilo que está a acontecer, em que literalmente a IA está a encher os bolsos dos ricos, que estão a ficar mais ricos, e dos pobres. Está a criar a ideia de que eles estão a poupar dinheiro, quando na verdade eles estão a tirar trabalho nos olhos doutros. Percebes? Portanto, isto é muito... é complexo. É muito complexo e eu acho que nós... eu digo que na atualidade nós navegamos à vista. Eu não faço uma programação a um horizonte muito longe, porque esse horizonte está constantemente a mudar de forma. E tem muito a ver com isto da inteligência artificial. O nosso setor está completamente pernas para o ar. E começam as pessoas a falar nisso. É difícil negar que este ano está muito lento, no que toca à quantidade de trabalho. E atenção, eu já tenho 15 anos disto e tenho clientes que vêm recorrentemente trabalhar comigo. E não posso queixar do ponto de vista da faturação em relação ao ano passado. Mas está mais lento. E eu vejo as pessoas à minha volta, assistentes, malta que trabalhava até na componente mais burocrática, lá está. E também estás a tirar trabalho. Essas pessoas que ajudavam com a burocracia. Não quer dizer que não se utilize o IA, mas tem que se utilizar com ética. Pensando no que é que realmente estamos a fazer com ele. Não sei, é muito complexo dar-te uma resposta. Eu não sou a pessoa mais indicada. Quanto mais não seja porque tenho sérias dúvidas do caminho que isto nos está a trazer. E das mais-valias que isto nos pode trazer. Que me parecem cada vez menos mais-valias.

Diogo: Muito obrigado.

António: Um abraço. Um abraço. Tchou. Bom fim de semana.

Diogo: Obrigado, igualmente.

## **Anexo C- Entrevista a Francisco Vidinha (Transcrição)**

**Nota: Antes do início da gravação da entrevista, ambos os intervenientes iniciaram uma conversa sobre o uso de inteligência artificial, que se estendeu até ao início da gravação.**

Francisco: Aliás, agora vai ter uma área completamente nova para aprender também, não é?

Diogo: Ah, pois, da Inteligência Artificial.

Francisco: É verdade.

Diogo: Já está a introduzir-se muito no cinema?

Francisco: É, também.

Diogo: É mesmo? Mas em que sentido?

Francisco: Em todos os sentidos. Voz, música, letra para música, palavra, canção, canção, caras, substituição de caras, cenas inteiras.

Diogo: Bom, isso é... Isso é mesmo chocante.

Francisco: E em poucos anos

Diogo: Eu vi, por acaso, agora há pouco tempo, uma notícia da Google, tem uma parceria, estão a utilizar a Inteligência Artificial para o cinema, abriram agora só um grupo focado nisso, e acho que está a contar com dois realizadores, não vou lembrar do nome, mas acho que já estão a fazer produções mesmo.

Francisco: Sim, na verdade. Eu trabalhei agora numa.... É uma curta-metragem, vai fazer parte de outras três, para juntar, eventualmente, para o meu longo. E há três anos inteiros que já são a Inteligência Artificial. Inclusive, é a substituição de uma frase de um autor, que estava lá, e teve as deixas, e usámos essas deixas. E porque quisemos acrescentar mais uma, e pôste a cara dela em AI, com a voz dele.

Diogo: Mas, por exemplo, qual é a sua opinião sobre essa utilização?

Francisco: A minha opinião é que, felizmente, eu já estou com os pés para a reforma. Essa é a minha opinião. A outra opinião é, publicidade, produtoras de publicidade, acho que têm os dias contados.

Diogo: Pois.

Francisco: Mesmo. Vão abrir outros departamentos, até se calhar dentro das agências de publicidade, com gente a fazer lá os políticos para a AI, e alterando as frases e a construção dos parágrafos, para chegar a resultados, para atingir os resultados que querem. A Volvo já

fez publicidade inteira em AI, a Coca-Cola já fez publicidade inteira em AI, e isto são poucos anos.

Diogo: Pois é.

Francisco: Três, quatro anos, nem isso.

Diogo: É assustador.

Francisco: É.

Diogo: É mesmo muito assustador.

Francisco: É.

Diogo: E depois, não sei, deixa ter aquele tato humano, é muito estranho.

Francisco: Quer dizer, acaba por ir tendo, porque, com esta curta-metragem, por exemplo, os resultados não foi só fazer um pedido e aquilo...

Diogo: Sim, sim, sim.

Francisco: Demorou alguns dias a ir alterando, até eu chegar ao resultado final.

Diogo: Sim.

Francisco: E depois aquilo tem.... Tem certos problemas... Nem sei se são problemas que impedem alguns resultados.

Diogo: Ok.

Francisco: Por exemplo, com esta produtora, a primeira vez que usaram aquilo foi só para fazer o storyboard. Naquela altura, e agora já não tem, o problema é que cada vez que introduziam um frame de uma personagem, fazendo uma descrição para outro sítio, para essa mesma personagem, aparecia outro, não era aquilo.

Diogo: Ok.

Francisco: Portanto, a pessoa a ver aquele storyboard, simplesmente, guiem-me sempre por storyboards, mas nunca muito profundamente.

Diogo: Ok.

Francisco: Era só assim, para perceber qual era a linguagem de responder àqueles atos, não é?

Diogo: Ok.

Francisco: E depois havia impedimentos como, havia uma atriz que era gorda. A palavra gorda era proibida.

Diogo: Ah.

Francisco: Portanto, desenha a rapariga gorda entrar no carro.

Diogo: Ok.

Francisco: E aquilo respondeu recusando.

Diogo: Pois.

Francisco: E, portanto, ter que se acusar daquilo ser discriminatório, e pedir qual seria o outro adjetivo a utilizar para chegar ao mesmo resultado. E lá se conseguiu, mas só para desenhar um quadro, nessa altura, foi complicadíssimo.

Diogo: Deve-se dar uma volta inteira.

Francisco: Uma volta inteira, sim.

Diogo: Ok. Bom, por acaso, é fascinante, mas realmente, eu acho que aquilo vai, ou seja, tem todas as suas vantagens e as suas vantagens, não é?

Francisco: Sim, vai ser um mundo completamente novo.

Diogo: Pois.

Francisco: Mas não é essa parte que me preocupa tanto, porque a criatividade vai ter que estar lá, associada àquilo. Porque aquilo poderá fazer um filme, as sugestões, mas depois uma pessoa vai alterando para fazer aquilo que realmente quer. Não é propriamente atirar para lá. Que resultado é fixe, vou viver com isto. Não é bem assim. Mas, há outras partes políticas da inteligência artificial.

Diogo: Exatamente.

Francisco: Do que o mundo artístico.

Diogo: Exatamente, exatamente.

Francisco: Porque até já vi um maestro a ser substituída por um robô com a... Essa eu não sei, até parece-me que as vezes na RTP3, naqueles separadores que eles têm, Por acaso eu vi a reportagem do concerto, mas aparece nesse separador, um bracinho com o voto e com a batuta, a conduzir uma orquestra.

Diogo: Vai substituir muita coisa, não é? Não sei, mas na parte da criatividade tem senso humano.

Francisco: Sim, sim.

Diogo: Pelo menos o criativo durante uns anos ainda tem emprego.

Francisco: Eu fiz uma experiência há bem pouco tempo, até com o meu currículo. Diz-me tudo o que sabes sobre Francisco João Pereira Vidinha. A primeira resposta eu fiz copy-paste. Até fiquei pasmado. O meu historial todo está lá, mas mesmo, resumido. Estava a mostrar isso a

alguém, fiz exatamente o mesmo currículo e veio com umas respostas completamente diferentes.

Diogo: Ok.

Francisco: Portanto, não.

Diogo: Ainda não é muito confiante, não?

Francisco: Não.

Diogo: Uma pessoa usa tem que sempre verificar para ver se está tudo bem.

Francisco: Sim, claro. Portanto, para já, para utilizar aquilo, para além de uma pessoa ter que saber aquilo que realmente quer, passa um bocado, como nós fazemos cinema, uma pessoa tem como ponto de partida já uma ideia pré-definida e vai tentar ilustrar essa ideia. Portanto, AI. Vai ser uma dessas ferramentas. Realmente, o que eu acho que vai sofrer na nossa área, quase imediatamente, são as produtoras de publicidade. Porque se aquilo conseguir caras humanas e gestos e movimentos e expressões credíveis, carros e objetos e essas coisas, já está. Caras, às vezes, falham um bocadinho. Articulações de dedos e...

Diogo: Às vezes, mete mais um dedo.

Francisco: Pois, os movimentos, às vezes, o movimento não é tão real. Quando isso acontecer, as agências de publicidade estão fechadas.

Diogo: Pois, exato.

Francisco: Porque é que uma agência de publicidade vai querer abrir concurso para várias produtoras, para cada uma dessas produtoras fazer um levantamento de uma equipa, às vezes, muitíssimo cara, para chegar àquele resultado.

Diogo: Se calhar, cria um departamento mais pequeno só focado nisso.

Francisco: Já há atores e atrizes a registarem a patente da sua cara e de voz.

Diogo: Sim, sim, sim. Pois é. Por acaso já sabia.

Francisco: Não sei o que vai acontecer à atriz com Marilyn Monroe. Não sei quem é que tem os seus direitos de autor.

Diogo: Pois.

Francisco: Já vi a cara dela em muitas t-shirts. Até já vi duas saírem de retrato dos homens em ela. Estava eu a entrar e duas a sair. A pensar. Oh, isto é real. Não era mesmo.

Diogo: Pô, chocante. Mas já agora, isto puxando-o, ou seja, para o meu tema, eu sei que falou com o...

Francisco: É mais importante.

Diogo: Eu sei que falou com o professor Quinta Ferreira e disse que ambientes não controláveis é em todo o lado, basicamente, em todas as produções.

Francisco: Sim. Mas onde é que quer chegar?

Diogo: Ou seja, basicamente, na parte da pesquisa do meu trabalho, eu peguei nisto nos ambientes controláveis, que para mim, uma pessoa que está a iniciar neste mundo, ou seja, são situações em que não temos controlo da maior parte dos elementos que nós vamos filmar. Acontece muito no documental, porque são atores sociais, são pessoas que nós vamos conhecendo e não tivemos um grande background com elas para saber como é que elas são. Ou seja, é tudo uma novidade. E quando nós vamos filmá-las, é a partir daí que nós começamos a perceber a realidade delas. Ou seja, são tudo ambientes que não conseguimos controlar. Se tiver mau tempo, temos que nos abrigar ou meter um toldo por cima de nós. Se tiver muito vento, a equipa vai sofrer bastante. Ou seja, são tudo ambientes que não conseguimos controlar de facto. Agora, pegando também na parte da inteligência artificial, acha que ela vem colmatar aqui muitos defeitos que nós sofremos por causa disto?

Francisco: Sim. Para já, alguns sim. Mas há situações que a inteligência artificial ainda não vai chegar lá. Por exemplo, filmar alguém ao sol. Qual é a orientação do sol? De onde é que vem essa luz? Não estou a ver inteligência artificial para já pegar na orientação do sol e pô-la num outro lado sem fazer flip na cara.

Diogo: Ok, sim, sim.

Francisco: Não estou a ver muito bem. Isso aconteceu. Portanto, de onde é que a luz vem é daí. E não há direito nenhum que consiga alterar isso para já. Sei o que é que irá acontecer. Se haverá alguma coisa que consiga olhar para aquela cara e, roboticamente, reconstruí-la. Isso já acontece. Agora, se já acontece com uma luz que coincide exatamente com o resto da cena, com a luz vindo do outro lado, isso é que eu não sei. Mas há situações que, para já, ainda não vai chegar aí.

Diogo: Mas pode ser uma ferramenta de apoio.

Francisco: Sim, mas isso já é. Há montes de aplicações que já estão a utilizar uma base de inteligência artificial.

Diogo: Mas, por exemplo, as pessoas desta área já contam com ela ou tentam evitar utilizá-la? Duvido que tentem evitar utilizá-la. Duvido que tentem evitar utilizá-la. Porque, por exemplo, no grading de um filme, para além da utilização de LUTs, ou seja, manipulação cromática de contraste e todo o resto, poderá estar um banco de informação. Não é bem a

utilização de inteligência artificial, mas já há parâmetros de inteligência artificial que conseguem substituir isso. Agora, não tenho ainda conhecimento de alguma coisa que se escreva um pedido ou que se grave voz de um determinado pedido para chegar a uma conclusão, a um resultado com a imagem, e aquilo crie um filtro que possa ser utilizado na aplicação. Mas se isso aí já não acontece. Não acontece, mas não estará muito longe. Veja com o som.

Diogo: Sim, sim.

Francisco: No palco, quantos artistas é que já o usam? Como é que se chama aquela coisa para alterar completamente a voz?

Diogo: Puxa, eu sei, eu sei, eu sei, sim, sim.

Francisco: Ao vivo, e está a pressão.

Diogo: Pois, exato, sim, sim.

Francisco: O registo do timbre que...

Diogo: É o auto-tune, exato.

Francisco: Auto-tune.

Diogo: É mesmo? Por acaso eu continue a lembrar dele. E foi dos primeiros a surgir, não é?

Francisco: Pronto, ora aí está.

Diogo: Mesmo, realmente. Realmente.

Francisco: Portanto, está por todo o lado, muitas vezes discretamente, mas está lá.

Diogo: Pois, exato.

Francisco: Está lá.

Diogo: E também vai evoluindo de uma forma tão rápida.

Francisco: Tira-se uma fotografia e passa-se por uma coisa de inteligência artificial para chegar a um resultado, alguns extremamente falsos. Havia uma publicidade, era um homem que se era Nokia, o que é que era, já não me lembro o que é que era. Não é Nokia, como é que se chama aquele... O chinês...

Diogo: O Xiaomi?

Francisco: Acho que era o Xiaomi. Havia uma publicidade que uma rapariga tirava a fotografia da lua e de repente aparecia.

Diogo: Ah.

Francisco: E aquilo ia ao banco de imagens de tudo o que era lua, procurar uma coisa mais ou menos parecida com aquela e usar uma mistura de todas aquelas luas para reproduzir. Portanto, digamos que foi a fotografia que aquela rapariga tirou.

Diogo: Exato. Exato.

Francisco: Mas isso já está em telemóveis. Em cinema, o grading não tem acompanhado o desenvolvimento de filtros para as aplicações de grading, mas duvido que já não haja muita coisa ligada à inteligência artificial.

Diogo: Pois é, capaz de começar.

Francisco: Principalmente em machine learning.

Diogo: Sim.

Francisco: São esses passos até chegar lá, não é?

Diogo: Sim.

Francisco: Por repetição ou por gravação de determinados gestos chegaram a um determinado resultado. E isso já existe.

Diogo: Por acaso, eu há pouco tempo estive a ver, basicamente dizia-se a aplicação, ou seja, aos chats que já conhecemos, dizia-se a aplicação mais ou menos como é que se cria os perfis de cor e isso tudo, e ela vazia mais ou menos um preset que dava para utilizar já nos premiums e nos davinci.

Francisco: Sim, sim, sim.

Diogo: Acho que já está numa fase inicial, mas...

Francisco: Sim, há largos meses atrás o meu primeiro contacto com a AI foi perguntar à AI, dei o nome de uma câmara sem dizer o que era a câmara. Perguntar quais eram as especificações daquele modelo.

Diogo: Ok.

Francisco: E aquilo deu uma marca e todas as especificações desta câmara. E fui, dei um passo à frente perguntando. Então como é que eu chego a um resultado de um western com os parâmetros desta câmara? E aquilo deu-me uma lista. Eu fiz enter e imediatamente começou a escrever uma lista de todos os parâmetros que eu podia regular naquela câmara com o tipo de grading que eu poderia fazer à imagem para chegar a um resultado tipo esse. Não sei que tipo de western é que aquilo presumia que eu queria.

Diogo: Exato.

Francisco: Nunca. Não era isso que eu estava a trabalhar naquele momento, mas foi só uma experiência. Mas deu-me essa lista.

Diogo: Por acaso, eu... Ou seja, de ser tudo muito imprevisível, eu lembro que por acaso foi este ano. Nós estávamos a filmar e estava a encontrar algumas dificuldades com a câmara. Era um equipamento que já utilizava, mas não estava a conseguir resolver aquilo. Eu lembro que eu perguntei ao chat se sabia como resolver e como passar aquilo e por acaso ajudou-me na hora em vez de ter que ir procurar os manuais.

Francisco: Sim.

Diogo: Acho que nessas partes aí, acho que é uma grande vantagem para nós termos de ser muito rápidos e adaptar-nos.

Francisco: É, mas não elimina a ignorância desse equipamento. Ou seja, não vou entrar num equipamento... A câmara que eu pedi era uma câmara que eu conheço, que é a Venice, para ver quais eram os parâmetros. E fui parâmetro a parâmetro para ver se eles realmente existiam. Porque um dos problemas da AI é quando não sabe qualquer coisa. Vai buscar uma série de informações para construir uma que não existe.

Diogo: Exato. Sim, sim, sim.

Francisco: Portanto, mesmo utilizando essa ferramenta, não implica que a pessoa esteja completamente ignorante do tema para chegar a resultados fiáveis com esse tema.

Diogo: Por acaso aconteceu-me, as primeiras vezes dizia opções e aquilo não existia de maneira nenhuma, não encontrava.

Francisco: Uma das experiências que vi, e agora isso já deve estar resolvido. Até um problema médico que era identificar o melanoma.

Diogo: Sim, sim.

Francisco: Puseram lá uma data de imagens de variadíssimos melanomas e depois pediram para identificar numa coisa desconhecida o melanoma. E aquilo identificou uma régua. Porquê? Porque o ponto comum em todas as fotografias, os melanomas eram todos variáveis.

Diogo: Ok.

Francisco: Cores e tamanhos e formatos diferentes. A única coisa que era comum era a régua.

Diogo: Ok.

Francisco: Porque fotografávamos sempre com uma régua para ver o desempenho daquela coisa.

Diogo: Sim, sim, sim.

Francisco: Portanto, identificar o melanoma como sendo a régua.

Diogo: É realmente, é preciso ter muito cuidado.

Francisco: É preciso entrar ali já sabendo alguma coisa, se não muito, sobre o tema. Para identificar se alguns daquelas coisas estão inventadas ou não.

Diogo: Pois, exato. É preciso sempre justificar. Ou seja, nós procurámos justificar também o que ela diz, não é?

Francisco: Claro.

Diogo: Para ver se ela nos está a enganar.

Francisco: Claro, claro.

Diogo: Ok.

Francisco: Mas aqui, no seu.

Diogo: Ah, certo. Então, mas, ou seja, o que é que para si considera como ambientes não controláveis? Se dissesse uma definição.

Francisco: Nada.

Diogo: Nada é controlável?

Francisco: Ah, não. O que é que é um ambiente controlável ou incontrolável?

Diogo: Sim, sim, sim. Para si.

Francisco: Um ambiente incontrolável? Nenhum.

Diogo: Ok.

Francisco: Porque mesmo que eu não faça rigorosamente nada, eu não perceba nada de nada de fotografia. E é a primeira vez que eu pego numa câmara, eu olho para o ecrã ou para o visor e aponto para aquele lado e clico no botão. Porque é que eu carreguei no botão para aquele lado? Eu já estou a controlar.

Diogo: Pois, exato. Isto é uma realidade.

Francisco: Quem saber ou não, eu já estou a controlar. Por isso eu não sei o que é que será um ambiente de... verdadeiro. Ou controlável. Pois a verdade depende de quem está a olhar para a imagem.

Diogo: Ok.

Francisco: O que é que vai interpretar daquela imagem.

Diogo: Certo.

Francisco: E aquela imagem já é uma opinião de quem a fez.

Diogo: Sim, sim, sim.

Francisco: Inocente ou não é uma opinião de quem a fez.

Diogo: É uma realidade, sim.

Francisco: Porque eliminou todo o resto que estava à volta, exceto aquilo para onde a câmara estava a apontar. Mais perto ou mais longe, não interessa. Foi aquilo. Eliminei todo o resto porque achei que não era importante.

Diogo: Exato.

Francisco: E aquilo já me diz qualquer coisa. Então, se diz qualquer coisa, já é uma interpretação daquilo que eu queria dizer, se calhar, inocentemente ou não. Portanto, o que é que é incontrollável? Nada. Para mim, vai-se depois afinando aquilo que é não controlável.

Diogo: Ok.

Francisco: Não gosto da orientação do sol naquele sítio, naquela hora do dia. Se calhar venho no outro dia. Ou programo tudo para chegar aqui na hora que eu acho correta. Portanto, há toda uma série depois de elementos, de uma listinha de elementos que uma pessoa sem luz, tudo ao natural, também pode controlar. A hora do dia, a orientação da câmara, a altura do tripé, se usam um refletor na cara de alguém, se deixam ficar tudo escuro porque a pessoa fica anónima ou não. E depois vão montar. Já estou a controlar.

Diogo: Sim, sim, sim. Ou seja, mesmo no documentário, que é a área, por assim dizer, que é mais livre e que tem menos controle sobre as pessoas, mesmo assim também não passa de uma ficção porque nós escolhemos o que é que mostrava, não é?

Francisco: É evidente.

Diogo: Exatamente.

Francisco: E pode dizer, não, mas eu fui lá sem saber nada porque não tinha intenção de ilustrar qualquer história que eu tenha imaginado. Sim, mas está a ouvir a opinião, se é com alguém, está a ouvir a opinião dessa pessoa e vai-se deixando ir com a história dessa pessoa e vai tentar interpretar a história dessa pessoa, que já é a sua interpretação, da história daquela pessoa. Porque depois também vai editar. Se vai editar, vai cortar palavras.

Diogo: Pois, já estou a escolher o que é que quer mostrar.

Francisco: Vai cortar quais palavras.

Diogo: Pois.

Francisco: Quem criou este, acho eu, quem criou este mito do cinema verdadeiro, aquilo é montado também. Tem sobreposições. A câmara está a apontar para ali, naquele sítio, àquela hora. O que é que não é controlado? O que é que não é controlado?

Diogo: Sim, sim. Ou seja, é tudo controlável. Mas, por exemplo...

Francisco: Eu acho que, sim, tudo é controlável, exceto a posição do sol.

Diogo: Pois, infelizmente.

Francisco: Isso não é... E também é controlável. Porque pode criar uma situação de estúdio e...

Diogo: Ah, sim, exato, sim, sim, sim.

Francisco: 24 horas por dia, no sítio onde quiser. Portanto, até isso é controlável. O que é que não é controlável? O filme que jamais foi feito, ou a fotografia que jamais foi tirada, sem controle absolutamente nenhum. Nenhuma.

Diogo: Sim.

Francisco: Nenhuma. Como eu estava a dizer, mesmo quem não saiba absolutamente nada, já está a controlar. Porque gostou daquilo. É uma opinião.

Diogo: Não focava naquele sítio.

Francisco: Sou turista, não é a primeira vez que tenho uma câmara. Venho aqui à praia. Vou mostrar para os meus amigos a praia.

Diogo: Exatamente. Exatamente, exatamente. Pronto. O Francisco já gravou tanto em estúdio como no exterior. Sentiu... Ou seja, para o estúdio e para o exterior existe uma grande diferença. Ou seja, no estúdio conseguimos controlar a luz, conseguimos controlar se queremos chuva ou se não queremos chuva. No exterior estamos sempre à mercê destes fatores. Já passou assim por grandes dificuldades enquanto em produções?

Francisco: Já. Já. Já tive uma longa-metragem. Até a filmadas em chaves. Foram dois dias absolutamente terríveis. Tínhamos a autorização da Câmara Municipal para filmarmos num determinado sítio. Papeis assinados, dinheiro pago para as autorizações. Quando chegámos lá aquilo estava cheio de anos em obra. Nesse dia tivemos que deslocar para um outro sítio. Filmámos no dia seguinte. No dia seguinte provavelmente foi o dia menos produtivo que eu já tive na vida. Porque chovia torrencialmente. Tínhamos dois atores que só tínhamos naquele dia. E fomos filmando em aberturas de mau tempo. E depois tínhamos cinco, dez minutos e fechávamos outra vez. E foi um dia inteiro assim até chegarmos a um sítio que tínhamos uma espécie de uma minialdeia construída numa escadaria. E por trás tínhamos croma com uns dez metros, quinze metros de comprimento e três metros de altura. E eu pedi para porem flanela preta por trás por causa da transparência. Flanela grossa. A chuva ensopou aquilo. Portanto estava a ver o peso daquilo. Quando chegámos lá eu vi aqueles trapos na horizontal

que eu vendo. Arrastarem os tripés e aquilo na horizontal. Toda a aldeia foi soprada com o vento para dentro do rio. Sim, foi um dia macabro, difícil mesmo.

Diogo: Foi um dia muito difícil.

Francisco: Foi um dia muito difícil.

Diogo: Eu já ficava chateado porque nós nesta produção que tivemos agora por causa do mestrado. Nós apanhamos muitos dias de chuva.

Francisco: É muito chato.

Diogo: O set do Francisco foi todo embora. E eu a pensar que o meu tinha sido mau.

Francisco: O publicitário, mas esse conseguimos controlar. Até foi há alguns anos atrás. Uma coisa para NOS. Até foi o KK que fez alguns interiores. Ele não pôde acabar e eu fui fazer os exteriores. Já não me lembro quantos sky panels eu tinha numa grua. Tinha para ai uns 20 acho eu. A criar um teto com uma seda gigante. Naquele largo em Guimarães. Naquele largo em Guimarães que tem aquela fonte. Tem uns arcos e uma igreja naquele largo em Guimarães.

Diogo: Acho que sei qual é.

Francisco: Aquela parte histórica. Está a ver aqueles caminetes que montam as gruas com o dedo ao lado da igreja. Com aquilo por cima a tapar quase o largo inteiro com aquela seda.

Diogo: Ok.

Francisco: Filmámos alguma coisa durante o dia e depois pela noite dentro, veio uma tempestade. Eu estava a ver aquela seda para acumular água. Com o vento eu estava a ver que aquilo ia decapitar a torre da igreja. E não parava de chover. Tínhamos que acabar naquele dia. E aí fui controlando fazendo tudo o que era plano geral. Para depois os planos próximos criar uma tenda muito mais pequena. E fingir aquela luz grande numa tenda mais pequena. Para filmar tudo o que era para demorar. Foi assim que acabámos esse dia. Nesse largo tínhamos uma árvore natal de 14 metros de altura. Que caía. E para fazer aquilo outra vez. Aquilo estava num sistema hidráulico que montava outra vez. E caía quantas vezes fosse necessário. Isso está no meio do largo debaixo daquela seda.

Diogo: Ok.

Francisco: Tínhamos que acabar naquela noite.

Diogo: Pois não havia voltado. Ok.

Francisco: Portanto. Para isso tenho que logo reestruturar o que está planeado. Para ver o que é que realmente consegue batutar. Foram planos próximos de nós. Planos próximos das

caras. De uma cara a outra. Reações. E andava com uma tenda grande. Mas não muito grande. Para tapar a chuva torrencial que já se fazia sentir lá fora. Infelizmente não havia som. Para fazer os inserts e os planos próximos. Tudo o que estava para fazer antes. Só tenho que reestruturar o dia.

Diogo: Pois. Exatamente.

Francisco: As condições atmosféricas.

Diogo: Exato.

Diogo: Acha que estas imprevisibilidades podem resultar numa. Ou seja. Numa estética nova. Para o filme. Ou surgir algo inovador com estas soluções.

Francisco: Sim. Mas eu acho que isso.

Diogo: Está a gravar. Nada disto ter sido gravado. Ia ser de 31.

Francisco: Sim. Até um certo ponto. Porque força uma pessoa. Muitas vezes a encontrar soluções. Que não tinha pensado. Mas muitas vezes. Nem é só por condições atmosféricas. Que eu vou alterar ideias que já tinha. Porque muitas vezes. É a primeira vez que estou a ver os atores. Naquele sítio. À frente da câmara. Com aquela luz. E se calhar. De repente estou a ver coisas que não tinha imaginado.

Diogo: Pois. Exato. Sim.

Francisco: E aí abro logo um diálogo com a realização para ver se conseguimos ir por um ou por outro lado. Que ainda não tínhamos visto. Não são só as condições atmosféricas que alteram as coisas. As vezes com Storyboard feitos, uma pessoa desvia um bocado e eu tenho publicidade, já tenho feito isso, ter a confiança do realizador de modo a que os retângulos que estão lá a agência que lá está e o cliente que lá está tem que ver que aquilo está feito, mas quantas vezes já estamos a ver que não é nada daquele filme que estamos a fazer porque para além daquilo já estamos a fazer outros planos que depois aparecem na montagem e na montagem é raro que o cliente diga, mas aquele quadradinho que não está ali está de passagem.

Diogo: Ok, ou seja, que nestas alturas que uma pessoa tem que se adaptar ou por exemplo os atores chegam ao set e vê a imagem a tornar-se real e vê que não resulta e tem que ir para outro caminho, acho que ter uma boa uma boa relação com o realizador já estarem os dois contextualizados para o que vão fazer ajuda muito?

Francisco: ajuda muito a tornar isto tudo possível muito, mas também essas alterações é bom que não impliquem uma mudança total de decor ou uma mudança total de luz se o plano inicial requer muita luz se for uma situação de estúdio e a montagem de luz foi enormíssima é bom que a mudança não implique uma grande reestruturação se vai roubar horas ao dia e isso é terrível mesmo é bom que qualquer alteração seja vista dentro do contexto pode ser alterada com pequenos movimentos mas nunca daqui para ali com o circuito inteiro a deslocar-se para o outro lado

Diogo: com grandes alterações também é

Francisco: com condições atmosféricas o que eu tento dizer é que a produção de programa é todos os exteriores primeiro com alguns interiores em stand-by e às vezes isso não funciona por causa da disponibilidade de atores e aqui em Portugal é bastante mais difícil muito difícil eu trabalhei muito na Austrália eu cresci e fui educado na Austrália e vivi lá e quando os atores eram contratados para um projeto eram contratados para aquele projeto aqui em Portugal é muito complicado porque a maior parte das coisas se não todas em que tenho trabalhado o ator está aqui este dia está aqui só hoje porque veio de uma telenovela ontem e amanhã vai para um publicitário ou para uma peça de teatro eu não sei como a cabeça dos atores funciona interpretando assim três dias, três coisas totalmente diferentes

Diogo: pois é

Francisco: mas pronto, mas é assim que se faz portanto, às vezes tendo esses interiores em stand-by no caso de chover e ir para um interior às vezes logisticamente também não é possível, não é? porque o interior tem determinados atores que não estavam convocados para aquele dia a não ser com alguma antecedência olha, aqui diz que depois de amanhã aquele exterior que vai chover torrencialmente reprogramamos para os interiores pronto por aí sim

Diogo: costuma-se fazer, por exemplo, um plano B para as ruas?

Francisco: é esse o plano B

Diogo: ou seja, já vai sempre com isso preparado e dia livre

Francisco: sim, sim, sim com exteriores então quando se filma em alturas do ano como já filmei muitas vezes dezembro, janeiro exteriores é sempre se são exteriores dia ou dia é sempre muito mais escuro e depois sempre a possibilidade de chuva

Diogo: pois, ok

Francisco: se bem que as coisas também mudaram muito agora a possibilidade de chuva é muito maior agora aqui em posição que está sem sol não me admirava nada se daqui a 10

minutos estivesse a chover torrencialmente e a minha aplicação que diz que está a sol o dia inteiro diga que está a sol e está a chover

Diogo: é mesmo sim, sim por acaso, ou seja, e também acontece durante os meses de verão, mas, ou seja, muitas vezes uma pessoa está a filmar e certos planos a luz não, ou seja, como é que eu ia dizer isto ou seja, em contextos que a luz é natural muitas vezes a luz pode não coincidir de plano para plano

Francisco: pois isso é um cálculo muitíssimo complicado mais complicado o mais complicado que já tive foi filmagem durante uma semana inteira de um único jogo de futebol exterior terra batida com este jogo com o campo felizmente o campo estava uma boa parte do dia em contraluz então pude ir controlando a orientação dos planos mas com muito fim capé com produção porque tive uma tarde tivemos duas horas à espera que o sol tivesse na posição correta porque eu recusei-me a filmar porque filmado tudo que era para filmar com a luz onde eu queria e foi um bocado mais rápido do que pensávamos depois tínhamos que virar para as bancadas e eu recusei-me a filmar nas bancadas tivemos toda a gente ali à minha espera porque uma coisa muito simples as bancadas, aquilo é ar livre um terreiro enorme e o sol ainda estava nas bancadas e eu queria as bancadas já à sombra por uma razão muito simples porque no jogo, com Poeira a levantar a orientação do sol desde que esteja um bocado contra a luz ou ligeiramente de lado as coisas confundem-se com aquele movimento todo virado para a bancada temos umas coisas que se chamam degraus são ponteiros de um relógio ou seja, filmar para ali com a sombra dos degraus a descer pela bancada abaixo vamos cortar para um plano com a sombra cá em baixo corta para outro mais próximo com a sombra lá em cima e os degraus a sombra dos degraus vai subindo e descendo e a única maneira de filmar para ali já tinha programado aquilo que era com o sol por trás da bancada a sombra já estava em cima do campo e eu tinha desde o moreto do campo até à bancada já tudo em sombra pronto e às vezes é complicado e uma pessoa tem de errar e fazer fim capé e dizer não me dá e quando não compreende é dizer se filmarmos isto assim como está temos que re-filmar tudo porque na montagem vão deitar tudo ponto

Diogo: Como é que gera esse equilíbrio entre a coerência visual ou seja, não é uma fidelidade à realidade não, é uma fidelidade à realidade que as pessoas vão ver sempre aquilo lá andar para cima e para baixo

Francisco: sim, mas o que eu sei é que a gente tem que fazer isso e assim filmei só numa altura que era adequada respeito à posição da luz e isso cortou perfeitamente tivemos mais

dificuldade num dia mais enevoadado com o campo de futebol porque os outros dias tinha sempre estado sol eu estava à espera que tivesse sempre enevoadado porque sempre enevoadado é muito mais fácil fazer batatas nem que se traga uma luzinha para criar um recorte na cara de alguém numa reação funciona lindamente com um dia enevoadado com um dia de sol é muitíssimo mais complicado essa orientação e tivemos um dos dias enevoadado portanto, sendo que o dia estava enevoadado me obriguei a recorrer a tudo que era plano próximo de pés a chutar na bola de mãos a defender a bola planos próximos de caras a reagir porque aí já podia pôr luz a fingir que era a posição do sol para iluminar um campo de futebol inteiro num dia enevoadado esquece, não havia orçamento é possível mas não havia orçamento

Diogo: esse filme foi feito há pouco tempo?

Francisco: foi, foi precisamente o Balas e Bolinhos

Diogo: pois era isso que estava com a ideia que eu lembro do campo de futebol

Francisco: esse foi muito complicado muito complicado foi uma semana inteira

Diogo: não tinha a mesma noção disso

Francisco: dois dias choveram e fechámos a loja e fomos para outro sítio depois tivemos que realinhar o campo todo porque ficou todo apagado pintar o campo inteiro foi mesmo, mesmo foi uma das cenas mais complicadas desse filme foi mesmo muito complicado muito engraçado não tinha graça nenhuma nesse momento quando aquilo passou ficámos todos porque parecia que o filme já tinha acabado e estávamos a meio

Diogo: ok, mas saiu aquele peso de enorme dos ombros

Francisco: foi um stress desgraçado aquilo eu estava ansiosíssimo pela chegada dessa cena e depois chegou e é um stress absolutamente insuportável tentar lembrar-se do plano que fizeste daquela pessoa porque ainda é futebol ficam 45 minutos para cada lado, portanto o sol não pode mexer assim tanto

Diogo: ok fez literalmente o jogo de futebol inteiro?

Francisco: Praticamente

Diogo: Ok

Francisco: Praticamente

Diogo: ok, ok

Francisco: com a mudança de campo também

Diogo: certo, certo

Francisco: praticamente porque fizemos o intervalo

Diogo: sim, sim sim

Francisco: depois voltaram todos para o campo

Diogo: exato treinador diferente e mais não sei que

Diogo: eles estavam a perder por muito eu lembro, eu lembro ok

Francisco: portanto foi um jogo foi só um jogo

Diogo: Ok

Francisco: dentro desse tempo para uma pessoa se lembrar três dias depois onde é que estava aquela personagem e como estava a orientação da personagem porque agora isto vai cortar com aquilo é preciso uma é preciso para já é preciso uma memória depois anotar a descrição de cada um porquê já se sabe eu fiz em casa um quadro como fazem no CSI aquelas coisas esses criminosos a fotografia

Diogo: sim sim sim

Francisco: recortei as cenas todas num quadro enorme magnético que tenho em casa e fui pondo cordinhas com cada uma das personagens onde estava e em que cena e onde é que aquilo cortava e só assim e depois todos os dias quando chegava lá ia anotando para perceber onde é que a chá tinha entrado como é que estava aquilo porque também nota no dia como é que estava a posição do sol em problema das cenas fotografei também fotografei também com aquela aplicação de orientação do sol

Diogo: Ah certo, certo

Francisco: para perceber exatamente quem estava onde como e quando para tentar disfarçar o máximo possível o facto de o sol mexer imagino que o campo de futebol era isto a bancada estava aqui e o sol nasce daqui e põe-se aqui certo, portanto se fosse assim, nem era de todo mau, passava para ali. Foi muito chato.

Diogo: Era pedir à equipa de arte para rodar o campo todo.

Francisco: Mas já fiz isso e copieei isso de um filme que se chama One Hour Photo, com o Robin Williams. Há uma cena em que ele está a ver a criança a jogar futebol e se olhar para a bancada, que é uma daquelas bancadas temporárias. Pegue nesse filme e olhe para essa cena e olhe para aquela bancada. Para já, quando ele olha para o campo e corta para o campo, está tudo contra a luz. Quando corta para ele, está tudo contra a luz. A bancada, o que está por trás da bancada, umas vezes tem umas árvores muito fechadas, outras vezes tem umas partes abertas com árvores diferentes por trás. É uma bancada. Portanto, pegaram a bancada

literalmente e levaram aquilo para outra. Já fiz isso. Não pode ser, é uma bancada muito grande.

Diogo: Pois, é que é chato. Que papel é que vê, ou seja, no acaso, nas coisas que vão acontecendo durante as rodagens, que nós não estávamos a contar, para a construção?

Diogo: Acha que confiança na equipa ajuda muito a combater estas dificuldades ou faz a maior parte do trabalho sozinho?

Francisco: quer dizer, infelizmente quando tenho uma péssima equipa uma boa parte do trabalho sou eu e o resto vão fazendo aquilo que eu vou pedindo detesto trabalhar assim para mim um filme começa com uma ideia passa por um desenvolvimento de um argumento e que só acaba quando alguém depois da montagem e o grading feito vamos apresentar isto de resto é tudo uma fase evolutiva com muita coisa que pode alterar durante o caminho é uma equipa eu gosto de me rodear com gente que pensa e gente que tem olhos percebem o que estão a ver e que não levem a mal se eu digo que não pronto mas o que é que isso quer dizer eu gosto muito de trabalhar com a gente trabalhar com equipas uma boa equipa faz com que eu tenha mais do que dois olhos na cara faz com que eu tenha mais do que um cérebro dentro do meu crânio só e mais nada portanto se há gente que me vai sugerir uma outra coisa que eu não esteja a ver às vezes posso estar tão concentrado numa ideia que eu tenho é que estou completamente cego a outra coisa talvez seja uma solução muitíssimo mais interessante e se é mais interessante e se eu acho que é mais interessante não hesito em adotar a sugestão de outra pessoa e isso só vem de uma boa equipa só vem de uma boa equipa uma descrição de qual é a minha intenção eu trabalhava com um gafar excepcional em Madrid esse gafar parecia um emplaste comigo nunca deixava ao lado meu ombro nunca ouvia aquele homem gritar tinha o seu auriculado e a equipa fazia tudo o que ele pedia a partir do meu pedido muitas das vezes quando eu apontava para uma coisa ele já tinha visto

Diogo: isso é ótimo

Francisco: porque já ele compreendeu qual era a minha intenção em pré-produção falávamos sempre eu descrevia exatamente qual era a minha intenção qual era o estilo mostrava-lhe as fotografias e imagens de filmes e todo o resto para ele perceber onde estava a minha ideia quando íamos para o decor para fazer a lista de equipamentos e de luz se eu desse o nome a alguma coisa e os nomes das coisas estão cada vez mais difíceis e complicados porque há sei lá quantas marcas de luz led, que num país é um nome e outro país é outro nome e às vezes é o nome de uma outra empresa que faz a mesma coisa o nome da empresa o nome da outra

pronto eu sugeria coisas e as vezes tinha que descrever qual era a intenção dessa luz eu digo eu tenho e se calhar o tal e tal fazia isto e chegávamos a um acórdão com o tipo de luzes a orientação da luz seria eu quero esta quero este efeito aqui e tal ia-me embora quando vinha para os ensaios ele estava aqui ao meu lado não sei quando ia-me embora se ele ajudava a montar duvido porque a equipa dele era robótica, no sentido de estar no sítio correto, era um sonho trabalhar com aquele homem, com aquela equipa. A equipa faz toda a diferença. Porque liberta uma pessoa para imaginar, leva o seu pensamento para o decor e para o dia de filmagem, mas não tem que estar preocupado se aquela luz está mais para a esquerda ou para a direita porque está ali alguém consigo que consegue também ser uma extensão da sua criatividade e isso é fantástico

Diogo: isso é mesmo

Francisco: uma boa equipa que faz toda a diferença sim, claríssimo faz

Diogo: e nos momentos de caos extremos é melhor ainda

Francisco: Melhor ainda

Diogo: há algum filme que fez que o chama mais a atenção nisto de, ou seja, não é do caos, mas de filmar em ambientes com luz natural que os chama assim de repente a atenção e porquê?

Francisco: Sim, como que se chamava? acho que era Telecel um publicitário Telecel um publicitário parece uma coisa de 30 segundos mas acabou por ser uma coisa muitíssimo maior porque depois dividiram aquilo em vários publicitários acho que era para Telecel para que vodafone ou já era vodafone, não me lembro só sei é que o desafio era só usar luz natural para usar só isto para poder usar e filmamos praticamente tudo em exteriores na zona do Baixo Alentejo e no norte de Algarve tudo por essa zona interiores e exteriores e esse foi um desafio enorme fizemos um quase uma semana de reperaço uma semana inteira de reperaço para perceber exatamente quais eram os sítios depois dos sítios estarem escolhidos por cliente e todo o resto começámos a fazer o reperaço final durou uma semana para vermos exatamente a que horas do dia e para que lado é que aquele plano se ia encaixar para para ilustrarmos exatamente a intenção e acho que publicidade muito mais do que qualquer tipo de ficção foram os maiores desafios por causa do tempo, tive um que era aquilo era para Mc Donalds preto e branco não era para publicitar Mc Donalds mas era para mostrar que Mc Donalds estava aberta a gente jovem para trabalhar e fazer carreira em Mc Donalds. era um filme preto e branco tudo filmado aqui no Porto em um só dia

Diogo: ali na zona universitária ou não?

Francisco: não, isso já foi há uns anos, começamos com Mc Donalds ali na Foz e acabámos num hotel como é que se chama não sei o que dos picheleiros não sei o que um hotel enorme no centro do Porto ora num só dia começámos na Foz e acabámos no centro do Porto passando pela estação de metro

Diogo: São Bento?

Francisco: não, estação de metro

Diogo: ah é de metro!

Francisco: Oh, porra

Diogo: Trindade?

Francisco: Certo! está a ver o movimento da trindade

Diogo: Pois exato, o caos.

Francisco: passando também pela Boa Vista filmámos numas ruas na avenida Boa Vista nos edifícios andámos isto tudo só num dia e eu disse à produtora num dia é impossível Eles disseram, nós não temos orçamento para pôr esta gente toda aqui em hotéis durante dois dias portanto o que é que ela fez contratou a polícia para andarmos de batedores porque aquilo também era um dia não lembro qual era o jogo de futebol internacional estava uma montanha de claques aqui por tudo o que era Porto e andámos como batedores eu nunca andei tanto semáforo vermelho prego a fundo a atravessar a cidade de Porto com uma equipa enorme de batedores a abrir caminho e gente batedores que já estavam a abrir o espaço para os quatro carros da equipa que lá chegavam montávamos a câmara esse também foi tudo com luz natural. portanto todos estes sítios tiveram de ser coordenados com os batedores da polícia, com a produção para eles estarem exatamente nos sítios corretos no topo do hotel com as vistas do Porto ao pôr do sol se não tivéssemos ao pôr do sol já não tínhamos porque só um. um stress do caraças

Diogo: e depois contar com facto, da probabilidade, também do céu de repente estar encoberto e não termos o pôr do sol.

Francisco: já me aconteceu isso em Fez é pôr a equipa inteira num monte nunca foi a Marrocos? é tipo uma tigela e quando fomos lá fazer a reperage eu olhei para aquilo vi onde estava o sol, isto com o nascer do sol é fantástico posso fazer aqui um Time-lapse com o monte, já que é uma tigela, a luz a descobrir a cidade. E pus a equipa inteira, às seis da manhã no monte daquele lado com as costas para o nascer o sol apontar para ali às seis da manhã

um gelo do caraças os meus dedos estavam roxos e aí vem o sol vem e nuvens eu acho que aquela equipa podia me matar não usámos nada tudo enevoado não há rastro nenhum de repente é só de mais escuro para mais claro e acabou não há movimentos de luz lá está controlar o tempo não dá e não estávamos lá amanhã era só esse dia dificuldades as maiores de longe é o stress de publicidade quando é muito cara

Diogo: Porque normalmente. Não sei. estou a iniciar nesta área, mas são tempos muito curtos de produção, ou seja, a publicidade tem 30 segundos, mas por exemplo o caso de um dia.

Francisco: Esse dia foi para os 30 segundos.

Diogo: pois, exato

Francisco: acho que o pior de todos pior do que filmar com o Cristiano Ronaldo não há

Diogo: ou da Sofia, da MEO não é Sofia, como é que se chama? tinha aquele robô

Francisco: este até foi relativamente tranquilo tudo o que era MEO com ele fui eu que fui fazendo eu como diretor de fotografia mas fizemos um bem, não sei o que é que se passou na cabeça do Realizador nesse dia ele não falou comigo em pré-produção não quis falar comigo no caminho para a rodagem e não trocou uma única palavra comigo durante a rodagem inteira e era isto foi em Turim em estúdio e o Cristiano Ronaldo com a MEO porque a MEO é Altice e Altice é Portugal, França, Israel e foi Estados Unidos durante algum tempo

Diogo: Ok

Francisco: depois daquela conclusão nos Estados Unidos eles deixaram cair o Cristiano Ronaldo ficou só Israel, França e Portugal com Altice e ele dávamos para 3 publicidades, 3 horas e ponto final nem mais 30 segundos, ponto final neste por acaso roubámos-lhe 5 minutos porque

Diogo: só para 3 o que?

Francisco: para 3 publicitários um para França pronto, está a ver nos primeiros eu ainda fiz o português e o francês e o israelita depois começaram a trazer realizadores e produtores e todo o resto eram 3 equipas inteiras completamente diferentes e neste com a dificuldade do realizador era um que começava com o Cristiano e o como é que eles se chamam? Mani

Diogo: ah o português também o Nani

Francisco: normalmente acontece com os todos os publicitários dele tudo o que é de costas é com o duplo só fazemos tudo o que é de frente com ele. portanto tudo o que é de costas fazemos de manhã com o duplo e mãos e todo o resto e tudo o que é de frente é essa hora normalmente da parte da tarde quando ele vem

Diogo: Ok

Francisco: com o Nani não podíamos fazer isso porque eles vieram ao mesmo tempo estavam lá exatamente ao mesmo tempo de costas para o Cristiano e temos de frente para o Nani e vice-versa ora dentro desta hora eles começam com uma mesa de jogo com um copier depois uma de copier a jogar cartas uma audiência para aí de 20 pessoas sai daí vai para uma coisa daquelas chinesas como a mesa de ping-pong estão a jogar ping-pong numas nuvens gigantes em cima de nuvens com fundo pesado e fundo sol por cima e lá estão a jogar ping-pong. daí vão para um ringue de pugilismo tudo no mesmo estúdio um ringue de pugilismo de tamanho real baixinho para andarmos com as câmaras duas câmaras à volta deles uma vez que o pugilismo outra vez luta livre mexicana com as máscaras sai daí vai para uma mesa século XVII com velas e paredes e todo o resto esgrimar como as meninas bonitas e depois esgrimar com talheres uma hora e meia com uma mudança de guarda-roupa e fotografias para os mupis de um fotógrafo que lá estava entre cada uma das coisas uma hora e trinta e cinco minutos. porque veio o assistente de realização porque nesse dia estávamos só nós e os franceses veio o assistente de realização todo contente roubámos-lhe cinco minutos uma hora e trinta e cinco minutos eu quase a desmaiar. portanto não há stress maior do que esse eu nunca estive tão stressado com nada a não ser esse já fiz outro em que o produtor chegou ao pé de mim e disse já gastámos o orçamento todo na tua luz aqui não temos mais para filmar em Lisboa tenho certeza que queres isto tudo? isso foi em outros estamos a filmar em dois estúdios diferentes portanto o que acontece é quando ele chegava eu não tinha tempo não podia, era impossível fisicamente impossível mesmo em termos de tempo de filmar, de alterar qualquer tipo de luz ensaiávamos com o duplo depois quando ele viesse já estava tudo marcado no chão câmara A com esta lente câmara B com aquela lente câmara A com a outra lente câmara B com a outra lente complicado era quando era para os Estados Unidos também fazíamos ao mesmo tempo e tínhamos que mudar de pau para NTSC de 25 para 24 frames. pronto nesse ele devia estar a mentir porque ele virou-se para mim e disse já gastámos aqui 750 mil euros só para ti para 30 segundos uma pessoa engole em seco e pensa se isto correr mal

Diogo: vou me cortar a cabeça

Francisco estupidamente o que é que eu disse se tu olhares para aqui e veres uma única luz que não vai acender durante a rotação inteira eu pago isto Saiu-me pela boca e fiquei ainda mais angustiado por acaso isto foi em Madrid, com o chefe electricista que eu estava a dizer.

Não deixes que uma única luz desta, não acenda, não quero saber, mesmo que esteja a pontar para a porta de fora.

Diogo: foi vantagem então ter gravado com ele se fosse com outra pessoa ainda mais terrível seria

Francisco: ele percebeu logo não mas aquilo era, se ele está aqui acende estas luzes, tudo em metade está num outro sítio que elas apagam acende esta e vira para esta e põe o dimmer naquela e o único recurso que eu tinha às vezes e nem isso dava muitas vezes porque ele mal estava no sítio já estavam as câmaras no sítio para arrancar nem dava para dimar uma luz porque não fazíamos uma terceira toma se calhar com alguma sorte fazíamos uma segunda mas nunca uma terceira eu nunca mais quero fazer outra.

Diogo: isso é extremamente desafiante mesmo a nível de imaginarmos tudo para ser tudo seguido

Francisco: é absurdo e ridículo pois porque

Diogo: eu acho que deve levar mesmo ao limite uma pessoa

Francisco: eu fiz um primeiro eu fiz praticamente tudo que era da Altice até ele sair da Altice fiz um primeiro que foi difícil o segundo eu virei para o produtor e disse estamos mesmo a chegar a linha vermelha estamos mesmo na linha vermelha, quanto é que eu fiz, sei lá oito? E depois disso cada um deles era muitíssimo mais difícil que o anterior. Depois de eu ter dito que estávamos mesmo na linha vermelha e três depois disse já passámos a linha vermelha há muito tempo há três atrás ultrapassamos claramente. O que queres que eu faça, a agência diz que os gajos são malucos tão nos a pedir isto.

Francisco: isso vai romper um dia destes.

Diogo: pois, exato a qualidade pode cair ou as pessoas podem ficar revoltadas.

Francisco: alguma coisa não funciona e ele vai-se embora depois daquele tempo estipulado, ponto, vai-se embora acabou ele tem montagem quando o carro chega e arranca o o cronometro e o carro chega ele vai para o briefing, vai para a guarda-roupa vai para a maquilhagem e depois começamos a filmar.

Diogo: dá para ir em 40 meia hora.

Francisco: Por aí.

Diogo: sem a possibilidade de fazer testes.

Francisco: fizemos com o duplo e testamos tudo com o duplo bem, alguns duplos já estou na presença deles e parece que estou com ele um deles fomos até filmar uma parte da

publicidade não era para a Altice, era para um EgitStill qualquer de que tinha e fomos para o Egito filmar e este Palermo os putos que lá estavam em Cairo, nas ruas onde filmámos em Cairo de repente pensavam que era ele não é que o gajo começa a assinar autógrafos quando a agência se apercebeu disso e os tratadores se aperceberam dele, ele não estava lá nós filmámos a cabeça dele em Madrid e colámos a cabeça dele no duplo que andava com um barrete verde.

Diogo: ah, ele não foi lá então, ok.

Francisco: não a cabeça dele estava nos ombros do duplo só o duplo que andava por lá as vezes com um barrete verde outras vezes com um barrete azul dependia do fundo e esse gajo começou a assinar autógrafos foi despedido foi despedido eu estou a falar a mais, desculpa.

Diogo: não, não está, está tudo assim.... está a ser ótimo isto é tudo muito bom se calhar muito não se vai usar, mas para mim está a ser uma aprendizagem ótima hum... ou seja, a preparação para filmar um estudo para filmar no exterior no exterior difere muito existe uma grande mudança da linha de pensamento.

Francisco: hum... sim sim, porque... também depende do exterior muitos exteriores não estão tão dependentes de cenografia como os interiores hum... e como uma pessoa depende de cenografia tem que trabalhar muito perto, se calhar muito mais perto do guarda da roupa e na cenografia com as cores das tintas o que é que vai aparecer aqui como é que é e não é só em estúdio já estive em interiores em que tive uma surpresa uma vez com um diretor de arte eu fui lá fazer todos os cálculos para aquele interior daquele café e já tinha trabalhado com ele muitas vezes confiava nele e pensei que ele ia trabalhar aquele café quando cheguei lá estava tudo completamente alterado se tivéssemos filmado em estúdio eu nem saberia que é que fomos para aquele café ele alterou paredes, alterou a posição de janelas alterou, pôs portas onde estavam janelas portas falsas onde estavam janelas alterou tudo eu entrei ali e pensei que raios é que se passa aqui todo o meu plano de luz teve que alterar totalmente e ele fez isto durante a noite no dia anterior fomos lá eu não tinha plano nenhum eu confiei nele pensei que ele ia vestir aquele café e decidiu levantar paredes esse foi um susto de carças foi um susto de carças claro aí uma pessoa não pode dar parte fraca não pode dizer olha deita tudo, tudo abaixo é ter de repensar e depois dar-lhe o raspanete no final de um dia para o outro durante uma noite tivemos lá de manhã ah sim consigo fazer isto e tal e o realizador ficou completamente espantado também não estava à espera daquilo fomos os dois assim.

Diogo: então foi da livre vontade dele.

Francisco: Não sei o que se passou na cabeça dele o que é que se passa aqui isto não é um café podíamos fazer isto em um estúdio pagaram pelo feixe de café se calhar mais caro do que tinham pago, para o lugar de um estúdio, mas pronto olha já foi.

Diogo: por acaso filmar em estúdio ou no exterior, ou seja, a nível de orçamento é mais barato filmar em estúdio por vezes é mais barato ou depende das produções.

Francisco: não sei isso eu tento não meter a noção de custos acho que a única vez que tive realmente uma noção clara de custos foi essa história que eu contei e essas coisas assustam-me eu não quero saber tenho uma noção de custos não tenho dinheiro para aquilo que eu pedi e tenho que pensar em alternativas até ver nunca sei qual é o número do teto mas de repente sei que atingi esse teto mas por quanto custa não sei agora se é mais difícil trabalhar num interior real ou num estúdio é mais difícil trabalhar num interior real é bastante mais difícil.

Diogo: pelas limitações do espaço.

Francisco: e não só a orientação das janelas de onde vem o sol se é no primeiro ou no segundo ou no quinto andar onde não temos acesso e temos que filmar noites nesse interior com a janela virada a sul em dias de verão a filmar noites durante o dia em estúdio não há essa preocupação desde que haja espaço é preciso ter cuidado que já também caí nessa ratoeira aprovei os decors e quando começaram a erguer paredes e já era tarde para demoli-las encostaram uma parede para aí a 3 metros num sítio onde eu queria um HMI a 10 metros e isso foi complicado foi bastante complicado ter que começar a usar espelhos e toda uma série de coisas para criar essa mesma distância portanto é preciso mesmo tentar porque às vezes não se acompanha porque uma pessoa tem que estar num outro sítio enquanto aqueles e vai-se confiando não é? às vezes as coisas não batem absolutamente certo é preciso orientar passo a passo.

Diogo: porque o diretor de fotografia passa também, ou seja, é muito mais com o criativo também é um gestor de equipa é um gestor de emoções.

Francisco: sim a pessoa tem que ser psicóloga dá-se muito mal com o gafar dá-se mal com o GRIP.

Diogo: ok depois tem que fazer essa gestão toda.

Francisco: até de pensamento porque eu peço uma flanela aqui em Portugal a quem? normalmente eu pedia ao chefe eletricitista que é o controle de luz aqui tem que pedir ao gafar

se for para Espanha não, aqui peço ao GRIP que é ele que monta os andaimes estica os panos e tal mesmo sendo controle de luz se for para Espanha tem que pedir ao gafar porque realmente e foi assim que aprendi flanelas e coisas desse tipo cedas grandes e todo o resto não é nada tem alguma coisa a ver com o GRIP mas é com o chefe eletricitista é com o GAFA. vai mudando de país para país, as pessoas esquecem com quem falar, não é comigo é com o gajo que está ali pronto, está bem.

Diogo: sente que por exemplo já fez ficção documental, em publicidade qual desses é que sempre tem mais liberdade criativa?

Francisco: em ficção às vezes, em documentário também com todas as restrições dentro daqueles caminhos que nos forçam a percorrer às vezes aí tenho mais liberdade criativa no sentido de o realizador está mais preocupado com o que está à frente da câmara e não tanto pelo quadro e aí eu consigo enquadrar e pôr a câmara num sítio onde eu prefiro mais do que em ficção em ficção também depende do realizador os realizadores não percebem rigorosamente nada da câmara e deixam tudo comigo adoro isso

Diogo: é uma criatividade enorme.

Francisco: em publicidade então há realizadores que são operadores de câmara querem e gostam de operar a câmara ok

Diogo: mas por exemplo nestas situações dão-lhe a mesma liberdade embora sejam sou operador de câmara?

Francisco: Sim, e liberdade no sentido de ouvirem a opinião funciona que eu seria melhor ali eu preferia que isso fosse este

Diogo: ok, ou seja, podemos dizer que basicamente o realizador vai idealizar uma ideia e o diretor de fotografia transforma a ideia em real

Francisco: é o ilustrador às vezes passa um bocadinho para a realização também depende da experiência do realizador porque já tenho trabalhado com realizadores que são excelentes controladores dos atores mas de resto não querem nem querem saber portanto em termos de realização ou seja de planos que são necessários para ter para contar a história naquele momento aí é tudo eixo livre sem storyboard sem nada já tem que imaginar como é que é o filme montado porque esse realizador pode não ter a noção de como é que é o filme montado porque gosta de trabalhar com os atores e retirar dos atores a performance que tem naquele momento vai aprovando ou não depois os planos que vai vendo mas quando era película

então quantas vezes trabalhava com o realizador que nem olhava pelo visor e não havia o monitor ali ao lado

Diogo: por acaso acho que foi anteontem fui ver o filme *Atrás dos Montes* por acaso tive a pensar que aquilo foi filmado em película todos os filmes em película devem ser uma dificuldade enorme, mas hoje em dia vamos damos playback para ver se ficou bem e naquela altura não havia essa possibilidade

Francisco: Nim, agora faço playback para ver se está bem porque muitas vezes até se grava o ensaio e isso nunca aconteceu em película o método principalmente em ficção quando eu estava na Austrália fiz 3 ou 4 publicitários o resto era tudo ficção. e ficção quando era película era assim em pré-produção a maior parte das vezes era raro o filme que não fizesse isso alugava-se um armazém enorme e mesmo que fôssemos para interiores reais desenhava-se no chão tudo o que era esse interior por isso algumas peças de mobília e ensaiava-se durante algumas semanas em pré-produção está a ver aquele filme como é que se chama aquilo? que é filme de filmagem só tudo no estúdio preto com riscos no chão do como é que se chama aquele gajo que como é que se chama aquele movimento nórdico de cinema. o filme inteiro são só riscos brancos no chão como é que se chama aquele movimento. não me lembro, não interessa, mas riscávamos todos os sítios onde esses atores iam estar no chão para eles saberem onde é que a frase ia ser dita os timings quase como teatro calculávamos as posições da câmara nunca ultrapassando aqueles riscos percebíamos que ali havia uma parede fixa mesmo quando havia paredes móveis eu nunca deixei a câmara passar para o lado fora porque a audiência a câmara para mim sempre foi a posição da audiência e se passa para esse lado da parede falsa para o lado onde ia estar a parede eu acho que se sente o espaço ia ser mais pequeno e afinal estamos aqui fora. ensaiava-se isso levava-se tudo para o decor e no dia da rodagem os atores e as atrizes vinham para o decor púnhamos as câmaras no sítio fazíamos o ensaio final eu já tinha a luz em bruto montada faziam o ensaio final eu fazia algumas afinações os atores e as atrizes vinham para fora do estúdio ou do decor ou do local para maquilhagem e guarda-roupa durante essa maquilhagem e guarda-roupa eu tinha tempo com a minha equipa de fazer os acertos finais da luz. vinham, ensaiavam uma, duas quantas vezes fosse necessário quando a realização pensava no próximo vai estar exatamente arrancávamos a filmar só aí portanto sabia-se em contrapartida a partir do momento que comecei a usar digital eu dormia muito mais descansado. não por ter medo de meter algum erro mas com película quem não estava com o meu olho na câmara tinha que confiar na minha descrição e eu não

confiava que tivessem compreendido exatamente aquilo que era a minha intenção porque fazendo uma descrição às vezes as pessoas podem interpretar de uma maneira diferente e portanto eu não dormia até ver os raios do dia anterior porque normalmente projetavam-se sempre os raios do dia anterior e sentir que aquilo estava aprovado e era por ali por isso os primeiros dias de rodagem eram sempre muito difíceis porque será que eu estou que compreenderam qual era a minha intenção eu só ia perceber isso quando vissem os raios e dizer é mesmo isto, ok, pronto então vamos continuar. com o digital durmo mais descansado porque há tantos olhos a aprovarem naquele monitor porque eu sei mesmo que desvia um bocadinho e com o grading consigo chegar lá há vontade e já está aprovado a maior diferença que eu sinto é essa agora era mais difícil não, era muito mais calculado era muito mais ensaiado, e filmavas quando 99,9% de todo o trabalho já está feito só faltava um registo e a interpretação dos atores mais nada já estava tudo feito. agora não tanto agora vais filmando o ensaio e depois do ensaio ainda se muda sei lá quantas coisas e depois aqui não está bem vais filmando depois vais filmando muito mais muitíssimo mais longe muito mais

Diogo: depois naquela altura era mesmo quando só se tinha a certeza

Francisco: Sim, absoluta nunca se tinha

Diogo: sim, sim, sim

Francisco: mas como estava quando se pensava que tudo estava pronto a câmara arrancava quando tudo estava pronto a registar

Diogo: se calhar estão a prolongar muito também

Francisco: não, não, não se calhar eu é que estou a prolongar muito

Diogo: não, não está nada de todo sentiu que no cinema documental é preciso mais uma escuta e mais intuição do que planeamento e controlo

Francisco: Sim

Diogo: porque por acaso eu tenho uma frase boa que já não sei qual foi a direita da fotografia que usou que é no documental vamos muito numa aventura e temos que ir mesmo abertos porque embora tenhamos um planeamento anterior planeamos tudo, mas se nós formos fechados para as gravações não vamos ter atenção ao detalhe e aos pormenores

Francisco: Exatamente depende da intenção do documentário se for um documentário ilustrativo uma pessoa leva para o campo uma história que quer ilustrar e depois há o documentário que é vamos tentar compreender o que é que está à frente da câmara e aí é

uma pessoa, por muito bem pensado que esteja tem que ir acomodando o seu não diria tanto o seu estilo, mas todo o trabalho à volta daquilo que vai sendo apresentado.

Diogo: Ok

Francisco: mesmo em pseudo-ficção conhece o professor Filipe Martins da sua escola

Diogo: sim, sim, sim

Francisco: já viu o filme dele, Marias da Sé

Diogo: não, mas já ouviu falar

Francisco: tem que ver Marias da Sé aí está um realizador que tem uma intuição absolutamente fantástica aquele filme houve partes em que eu falhei como diretor de fotografia porque estávamos noutros sítios porque aquilo ultrapassou as datas que éramos para filmar e houve dias que eu não pude estar mas estava lá orientado as pessoas que lá estavam foram orientadas de maneira a seguirem mais ou menos aqueles filmes, mas lá está aquilo não é o filme que estava desenhado para ser no início era um filme mais com os dois atores principais e depois o ambiente ia ilustrando as pessoas ia ilustrando o ambiente onde estes dois atores estavam acabou por ser uma outra completamente diferente, porque o Filipe começou e ele tem uma intuição falando de intuição absolutamente fantástica não há um diálogo em nenhuma daquelas personagens a não ser os atores mesmo assim está um bocadinho à vontade para alterar não há um único diálogo em nenhuma daquelas pessoas que tenha sido escrito ou ensaiado ou pedido para dizer. eles juntavam-nos gente aquelas pessoas começavam na conversa como se nós não estivéssemos lá e esse foi o grande truque tentar fazer com que as duas câmaras que lá estavam fossem uma mosca na parede fazer essas pessoas estarem completamente à vontade como se não estivéssemos lá. ele conseguia pegar nestas conversas e fazer com que as pessoas se alguma destas pessoas nesta conversa para a semana que vem estivessem num outro grupo num outro sítio ia puxar mas quando estava com os outros disse isto e tal e esta pessoa pegava nisso e iniciava uma conversa e fomos juntando uma narrativa com ele a pegar em pequenos elementos a tirar aquilo para a mesa e ver onde é que aquilo ia dar e pegavam num tema às vezes parecido e continuavam uma semana depois três dias depois e aí é preciso muita intenção e ser um excelente leitor de carácter das pessoas e perceber até onde pode, não é manipular, porque aquilo não se pode chamar até um certo ponto é manipular mas é só atirar a peça para o jogo e deixar o jogo desenrolar.

Diogo: realmente é preciso muita intuição e também muita abertura porque não sabemos o que é que vai surgir daí

Francisco: exatamente e onde vai sair o diálogo mais interessante

Diogo: pois é mesmo

Francisco: ele teve muito tempo a montar depois daquilo, mas fale com ele sobre esse filme também

Diogo: vou falar já na próxima vez que estiver com ele eu por acaso estive a ler algumas coisas que fez e por acaso vi uma o Marias da Sé eu já tinha visto como o professor já tinha feito já sabia do filme

Francisco: eu adorei trabalhar no filme e adorei o filme e a primeira mostra desse filme então foi o hilariante, porque convidou ele convidou o pessoal todo e lá está

Diogo: agora tenho que perguntar para ele ver o filme agora fiquei super interessado

Francisco: tem que ver o filme porque a ficção, mas aquilo é um documentário basicamente tratamos aquilo como se fosse um documentário retrata muitíssimo bem a vida dia a dia daquela gera muitíssimo bem

Diogo: também vem da minha opinião e também estando no início conta o que conta, mas acho que existe também uma linha muito ténue entre ficção e documental eu diria que nem seja uma linha acho que é uma linha muito ténue, mas por vezes é complicado dizer o que é ficção

Francisco: e o que é documentário sim porque não há uma linha divisória não se pode dizer isto é documentário isto é ficção porque há transições não é muito há transições se pega num documentário ficcionado acaba por ser um documentário mas tem as pessoas verdadeiras que é quase uma ficção sobre aquele assunto, aquela ficção que diz isto é baseado numa história real se calhar introduz outros elementos para fazer aquela narrativa funcionar melhor como ficção mas também está a documentar uma outra coisa e documentário tem outra outra imagem que começa a roçar na reportagem.

Diogo: pois sim, sim, sim.

Francisco: não há assim uma fronteira clara, isto é, aquilo não é há transições entre uma coisa e outra e todas essas coisas acabam por ser na história que está a ser contada é só isso é uma história que está a ser contada

Diogo: no fundo o que é necessário é conseguir contar esta história

Francisco: conseguir contar esta história seja verdade ou mentira

Diogo: pois exato

Francisco: já trabalhei num documentário e nunca mais me esqueço que era para mim completamente mentira

Diogo: é aqueles que dizem aqueles mockumentary não é

Francisco: não pior eu comecei a trabalhar neste documentário porque a realizadora que tinha sido enfermeira barra parteira

Diogo: Ok

Francisco: e estava a desenvolver um documentário sobre home birth como é que se diz em português home birth as crianças em casa

Diogo: sim, sim, sim.

Francisco: eu li o argumento gostei do argumento só que quando entrámos para o terreno é que comecei a ver que ela era completamente anti hospitais e médicos

Diogo: Ok

Francisco: e era absolutamente 250 mil por cento a favor de ter as crianças em casa

Diogo: Ok

Francisco: todas as autorizações que tivemos para filmar dentro de hospitais era para tentar fazer com que o hospital tivesse um ambiente absolutamente horrível absolutamente nenhuma para ninguém que fosse absolutamente nojento e horrível e isso custou-me imenso a fazer e tive o documentário inteiro a rodagem inteira a tentar convencê-la que aquilo que ela estava a fazer era uma coisa dirigida só, só e absolutamente só para gente já convertida. porque se estás a dizer só isto ninguém que quer ir para um hospital quer ver isto porque vai ver que isto é uma mentira, mas eu quero que vejam a realidade isto não é realidade nenhuma se abrires o leque e dar opções entre isto e isto isto é tão bom isto é tão bom as pessoas conseguem optar por uma coisa ou outra. agora dizer que isto é absolutamente horrível como não é para muita gente para a arrasadora maioria não é, esse custou-me mesmo muito. foi fantástico no sentido de estar a filmar crianças a nascer dentro de água num hospital agora saber o resultado que ele ia ter foi absolutamente horrível

Diogo: aquela visão fechada que já foi para dentro do filme e não há outra opinião

Francisco: era aquela intenção mesmo tentando fazê-la compreender que isto ia ter uma audiência muitíssimo restrita e não ia convencer ninguém porque era uma audiência tão restrita que podia só falar com gente que já estava convertida até a ideia a intenção de talvez

converter alguém não ia funcionar, de maneira nenhuma às vezes faz do que não se gosta também às vezes é tarde demais para sair.

Diogo: mas também o resultado tem experiências

Francisco: não posso dizer que eu acabei por registar coisas fantásticas nos hospitais só que forçaram-me a registar coisas muito mais também e sabia que só as coisas muito mais iam aparecer na montagem final isso foi muito mal foi pena podia ser outro filme muito mais aberto

Diogo: era só para mostrar uma visão

Francisco só uma visão exatamente uma visão bastante fechada.

Diogo: Para quem está a entrar agora no mundo do cinema e no futuro, se tudo correr bem, os caminhos indicarem para seguirem para lá, quiseses também seguir a parte da direção de fotografia, o que é que aconselhava? E como é que o Francisco começou no cinema?

Francisco: Eu fazia muita coisa de bordas. E a ligar-me a gente, também estava a começar, e a criar ligações fortes entre essa gente. E procurar, enquanto diretor de fotografia, há um grande problema enquanto diretor de fotografia. Uma pessoa tem que encontrar, mais do que um, alguns realizadores que confiem realmente em si, porque não vai fazer um filme sem um realizador. E um realizador pode optar por sei lá quantos diretores de fotografia que andam por aí, mas tem que encontrar essa fidelização com dois ou três bons realizadores. Para seguir, infelizmente, a direção de fotografia acaba por ser um bocado por aí. E depois pôr o seu currículo lá fora. Encontrar realizadores fora do país também.

Diogo: Mas já entrou mesmo com a visão que queria ser diretor de fotografia?

Francisco: É assim. Eu comecei com a fotografia do Freelancer em 1970. Em 76, 79, algores por aí. Fui fotojornalista e depois tive o meu próprio estúdio. Comecei a fazer fotografias só para mim, para além das imagens comerciais. E comecei a sentir que a fotografia era um bocado estática. Comecei a querer experimentar coisas em movimento, com diaporamas, naquela altura, como iam dizer assim.

Diogo: Ok.

Francisco: E pensei... Que um curso de fotografia, naquela altura, seria a melhor ideia. Esse curso de fotografia tinha uma disciplina que se chamava cinema. Foi no equivalente a belas-artes aqui em Portugal.

Diogo: Ok.

Francisco: E escolhi essa disciplina logo no meu primeiro ano. E um dos realizadores com quem trabalhei muito na Austrália já morreu, infelizmente. E o que foi você que fez para levar a ele. Eu tinha um filme para desenvolver nessa disciplina. E estava em uma procura de alguém que fosse diretor de fotografia. E alguém apontou para mim. Olha, aquele gajo sabe trabalhar com fotômetro. E eu pensei, ok, vamos a isso. Foi horrível. Por te iluminar como fotógrafo, eu vou controlando o queixo do nariz a ponta, a postura dos ombros e click está ali de retrato, de repente esta cara e estes ombros e esta cabeça deslocam-se dali para colar tem que ter a luz aqui pelo meio também. foi essa a primeira experiência felizmente dentro de um ambiente belas-artes, mas colou de tal forma foi um desafio tão grande que a partir daí nós olhamos para trás. Acabei por assinar o meu primeiro filme como diretor de fotografia já fora da escola em 84 e pronto e nunca mais.

Diogo: e qual foi o filme?

Francisco: uma coisa como é que se chamava o rei do filme era uma curta-metragem. era uma curta-metragem filmada em 35mm e 8mm como é que se chamava? Valley of Desire filmámos que era a fingir que um filme clássico o vestígio de um grande filme clássico australiano tinha sido encontrado e era uma ficção à volta da luta para este filme e tentar reconhecer que filme era e este filme foi encontrado foi filmado em Super 8 transferido depois para 35mm essa foi outra aventura filmada em Super 8 64 ISO dia positivo à noite muitas noites. super 8 é assim, portanto já isto é uma janela muito pequenina precisa de tanta luz para iluminar Super 8 à noite comparativamente com 35mm já é uma abertura desse tamanho

Diogo: foi uma diferença enorme

Francisco: foi complicadíssimo, mas foi uma aventura começou logo em grande começou logo assim foi mesmo empurrado foi fantástico

Diogo: qual é que acha que foi assim o trabalho por si que mais gostou de fazer e que acha que

Francisco: favorito não tenho por várias razões às vezes até nem é o trabalho e a qualidade do trabalho final, mas a experiência a tentativa de ter feito aquilo há tantos tantos por várias razões e como eu disse nem é pelo trabalho final alguns favoritos até o trabalho a parte final um deles até nunca foi lançado por isso, mas foi uma aventura fantástica

Diogo: pois não é essa parte de aventuras. acho que aqui diferente de todos os continentes todos os países onde já passou acho que Portugal tem as condições excelentes para o cinema.

uma hora de viagem já são paisagens completamente diferentes, pessoas diferentes, a gastronomia é diferente, é tudo diferente, acha que é um sítio bom para se filmar.

Francisco: ah sim não há sítios maus para se filmar depende da história o pior sítio mais horrendo pode ser o melhor sítio para se filmar depende da história agora está a falar de condições de trabalho ou

Diogo: acho que pelas condições de trabalho exatamente

Francisco: as condições de trabalho acho que Portugal tem condições de trabalho comparáveis a qualquer outro país muitas vezes não se encontra à frente da câmara portuguesa

Diogo: Ok

Francisco: por questões de orçamento, mas quando o orçamento é um orçamento de um filme estrangeiro qualidade de trabalho equipara-se a qualquer outra qualidade técnica equipara-se a qualquer outro país onde eu já tenho trabalhado

Diogo: Acha que está a aparecer muito esse investimento estrangeiro cá no cinema nos últimos anos

Francisco: não tanto quanto se esperava acho eu, também por questões muito estranhas pensavam que iam fazer um grande estúdio e com grandes condições de filmagem no Algarve, mas aquilo acabou. eu recebi um telefonema de um produtor e de um realizador americano produtor esse que queria que eu trabalhasse nesse filme que nunca foi para a frente esse americano e tinham pedido a esse produtor para ajudar no desenvolvimento dessas instalações no Algarve já há vários anos. e quando eu estive com ele para começarmos a desenvolver esse filme com esse realizador americano perguntou-me o que é que se passa ali é que eu não compreendo o que eles querem eles se contactaram para desenvolver essas instalações de filmagem mas depois o que estavam a exigir, mas depois o que estavam a exigir era que aquilo fosse uma espécie de parque temático com coisas de filmes, mas essas coisas só existem quando se estão lá os restos de filmes que já foram filmados.

Diogo: estávamos a pensar à frente

Francisco: isso nunca foi para a frente aliás acho que depois que aquilo tinha lá dinheiros e coisas de lavagens de dinheiros nunca mais foi para a frente, mas as condições existem cá de montes e montes de publicitários, uma das produtoras com quem eu trabalhava muito que deixou quase de fazer publicidade portuguesa está a fazer o que eles chamam de services portanto uma produtora estrangeira quer filmar cá e eles organizam o que é necessário cá.

Diogo: Ok

Francisco: seja só equipa técnica ou também equipa criativa se for esse o caso

Diogo: Ok

Francisco: então há montes e montes de services por todo o lado eu trabalhava muito com o chefe electricista praticamente deixou de trabalhar com publicidade portuguesa por várias razões não só por razões de dinheiro, isso é uma coisa que falta principalmente em publicidade falha muito, que é a calendarização

Diogo: Ok

Francisco: telefonam-me e dizem daqui a 15 dias podes eu telefono a este chefe electricista não pá, há dois meses atrás estes gajos de Inglaterra já me negaram para essa semana e bate certo nessas datas. e com esse o Joca nunca mais conseguia trabalhar com ele porque ele tinha tudo agendado já com um ou dois meses de antecedência, portanto telefonava-se 15 dias antes chapéu não dá é que não dá mesmo é impossível.

Diogo: Ok

Francisco: essas são algumas das grandes diferenças mas de resto em termos de remuneração e tudo estamos a par de qualquer outro país em ficção a grande dificuldade que eu vejo era aquela que eu já lhe disse ainda há bocado que é que os atores ficarem a fazer malabarismo com 34 coisas ao mesmo tempo e não haver se calhar dinheiro não sei, porque essas coisas não sou eu que para aguentar com essa pessoa e essa personagem durante o tempo que for necessário antes da rodagem e durante a rodagem se calhar qualquer coisa que seja necessário a alterar a voz ou fazer ruído e todo o resto, x semanas depois das rodagem, e isso não existe

Diogo: para aquele tempo

Francisco: a dobragem para qualquer coisa que precise de ser melhorado e isso não existe e é chato. Estar a trabalhar com um ator que se sabe que veio, aqui no morto, muitas vezes vem de Lisboa, naquela manhã para estar esta tarde para sair ainda porque tem que apanhar o comboio daqui a meia hora tem que estar na estação.

Diogo: pois é um grande entrave

Francisco: Completa

Diogo: esqueci de fazer uma pergunta há bocado que era o caso da pós-produção e depois esta é a última não chateio mais. acho que a pós-produção, ou seja, quando apareceu o digital

a pós-produção também evoluiu muito e acho que a pós-produção consegue colmatar certas dificuldades que teve durante as rodagens

Francisco: sim a imagem é muitíssimo mais flexível do que era antes eu ia explicar o processo inteiro quando era película, mas demorava um bocado de tempo, mas o contraste final ia depender do negativo que acabava por ser positivo porque temos um negativo que vai imprimir num outro negativo dependia desse negativo para ser mais ou menos contrastado. a cor era controlada plano a plano a cor e o brilho era controlado plano a plano porque aquilo era rolo A e rolo B dois rolos exatamente do mesmo comprimento o primeiro plano estava no rolo A e no rolo B estava exatamente o mesmo comprimento com fita preta e o segundo plano passava para o rolo B quando no rolo A o mesmo comprimento, fita preta depois aquilo era impresso fotograma a fotograma para o final. passava por uma impressora como as impressoras de fotografia têm os filtros para controlar a cor passava exatamente por uma impressora dessas e aquilo quando entrava o plano A tinha uns filtros para aquela cor para correção de cor e era tic tic tic tic aquela impressão toda daquele plano mudava para o rolo B mudava a cor para o rolo B, e portanto, a cor era feita plano a plano desde o princípio até ao fim. agora se eu quiser aquela cara mais clara e o fundo mais escuro eu vou conseguir porque nessa altura mesmo para fazer uma mistura era caríssimo porque a impressora tinha que ir reduzindo a impressão e fazer uma espécie de rampa imprimindo uma coisa que tinha que voltar para trás para ser sobreposta era considerado um efeito especial e era estupidamente caro, por isso nos filmes nos grandes filmes clássicos normalmente por corte tudo por corte porque demorava tempo e era caro fazer misturas. agora flexibilidade com digital, pucha.

Diogo: é uma maravilha

Francisco: quero que aquelas árvores fiquem roxas enquanto todo o resto está bem vamos a isso magnífico.

Diogo: Francisco muito obrigado por este tempo.