

M

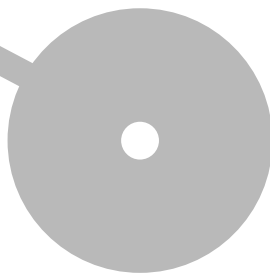
MESTRADO

MESTRADO EM CINEMA E FOTOGRAFIA
ESPECIALIZAÇÃO EM CINEMA DE FICÇÃO

O naturalismo na evolução da
narrativa visual
cinematográfica: Direção de
Fotografia na curta-
metragem *Sem Sinal*

Joana Andreia Pinho Valente

10/2024



Politécnico do Porto
Escola Superior de Media Artes e Design

Joana Andreia Pinho Valente

O naturalismo na evolução da narrativa visual cinematográfica: Direção de
Fotografia na curta-metragem *Sem Sinal*

Trabalho de Projeto

Mestrado em Cinema e Fotografia – Especialização em Cinema de Ficção

Orientação: Prof. José Manuel de Oliveira Quinta Ferreira, Título de Especialista

Coorientação: Prof. Pedro Manuel Gonçalves de Azevedo Ribeiro, Título de Especialista

Vila do Conde, outubro de 2024

Joana Andreia Pinho Valente

O naturalismo na evolução da narrativa visual cinematográfica: Direção de
Fotografia na curta-metragem *Sem Sinal*

Trabalho de Projeto

Mestrado em Cinema e Fotografia – Especialização em Cinema de Ficção

Membros do Júri

Presidente

Prof. Sérgio Rolando Ferreira Rodrigues, Título de Especialista
Escola Superior de Media Artes e Design – Instituto Politécnico do Porto

Vogal - Orientador

Prof. José Manuel de Oliveira Quinta Ferreira, Título de Especialista
Escola Superior de Media Artes e Design – Instituto Politécnico do Porto

Vogal - Arguente

Prof.^(a) Doutora Maria Raquel Paulo Rato Alves
Escola Superior de Educação – Instituto Politécnico de Viana do Castelo

AGRADECIMENTOS

A todos os elementos da equipa que abraçaram este projeto como se fosse deles porque o sucesso para um bom filme deve-se à equipa que o faz e esta curta-metragem também lhes pertence. Aos meus amigos pela constante motivação e apoio, à AV82 pela confiança, a todos os locais que se disponibilizaram a auxiliar, aos meus orientadores pelo recorrente apoio e dedicação, principalmente nas horas mais negras.

RESUMO ANALÍTICO

A luz abraça os espaços e histórias, da mesma forma que consegue vincar as “auras” das personagens envolvidas, transformando a atmosfera ao longo da narrativa. Não só a construção da iluminação é um elemento-chave, mas também a cor é um grande complemento da estimulação visual e estética que define um filme.

Este ensaio propõe-se a explorar a modelação estilística e narrativa da iluminação e a forma como alcançar o propósito idealizado. Também tem como objetivo salientar o processo de estudo e execução utilizado na Direção de Fotografia da curta-metragem de ficção *Sem Sinal*, com especial foco no uso da iluminação para a criação de uma dimensão emocional e visual, utilizando, posteriormente, o trabalho de colorista para oferecer o efeito dramático pretendido.

O objetivo, durante o percurso deste estudo, passa por retratar as intenções, usando referências e técnicas que serão aplicadas no caso prático, acrescentando a análise do resultado obtido.

Palavras-chave: Direção de Fotografia; Realismo; Naturalismo; Iluminação; Colorista

ABSTRACT

The light embraces the spaces and the stories, in the same way that it can highlight the “auras” of the characters involved, transforming the atmosphere throughout the narrative. Not only is the construction of lighting a key element, but color is also a great complement of visual and aesthetic stimulation that defines a film.

This essay sets out to explore the stylistic and narrative modeling of lighting and how to achieve the idealized purpose. It also aims to highlight the study and execution process used in the Cinematography of the short fiction film *Sem Sinal*, with a special focus on the use of lighting to create an emotional and visual dimension, subsequently using the work of a colorist to offer the intended dramatic effect.

The objective throughout this study is to portray what I intend, using references and techniques that will be applied in the practical case, adding the analysis of the results obtained.

Keywords: Cinematography; Realism; Naturalism; Lighting; Color Grading.

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO.....	15
PARTE I: ENQUADRAMENTO TEÓRICO.....	16
1 ESTADO DE ARTE: A INFLUÊNCIA DA PINTURA NATURALISTA NO OLHAR DO DIRETOR DE FOTOGRAFIA.....	17
2 OS ATRIBUTOS DA LUZ.....	25
3 A IMPORTÂNCIA DO COLORISTA.....	32
PARTE II: CASO PRÁTICO – SEM SINAL.....	37
4 ENQUADRAMENTO DO PROJETO	38
5 A CONSTRUÇÃO DE UMA LINGUAGEM VISUAL.....	38
5.1 Referências Visuais.....	38
5.2 Materialização da Visão Estética.....	40
6 A REPRESENTAÇÃO DO REALISMO EM <i>SEM SINAL</i>	46
7 TRATAMENTO DA COR E PROCESSO DE PÓS-PRODUÇÃO.....	50
CONCLUSÃO.....	56
REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS.....	58
WEBGRAFIA.....	61
FILMOGRAFIA.....	62
ANEXOS.....	64
Anexo A – Argumento de <i>Sem Sinal</i>	65
Anexo B – Shotlist de <i>Sem Sinal</i>	72
Anexo C – Lista de Equipamento de <i>Sem Sinal</i>	76
Anexo D – Esquemas de câmara e luz.....	80

ÍNDICE DE FIGURAS

Figura 1 - Interior with a Young Couple, Pieter de Hooch (1662-65).....	19
Figura 2 - Interior with a Woman Reading And a Child With a Hoop, Pieter De Hooch (c. 1662–66).....	19
Figura 3 – Sunday, Edward Hopper (1926).....	20
Figura 4 – Morning Sun, Edward Hopper (1952)	20
Figura 5 – Frame retirado de <i>Days of Heaven</i> (1978), de Terrence Malick	21
Figura 6 – Christina’s Worl, Andrew Wyeth (1948)	21
Figura 7 – Woman Holding a Balance, Johannes Vermeer (c. 1662–1663)	21
Figura 8 – A Girl Asleep, Johannes Vermeer (1667).....	21
Figura 9 – Frame retirado da série <i>Sex Education</i> , Temporada 1, Episódio 7 (2019).....	24
Figura 10 - Frame retirado da série <i>Sex Education</i> , Temporada 1, Episódio 7 (2019).....	24
Figura 11 – Frame retirado do filme <i>GodFather</i> , de Francis Ford Coppola (1972)	27
Figura 12 – Frame retirado de <i>Portrait of a Lady on Fire</i> , de Céline Sciamma (2019)	27
Figura 13 – Frame retirado do filme <i>Revolutionary Road</i> , de Sam Mendes (2009).....	28
Figura 14 – Escala Kelvin: Temperatura de cor	30
Figura 15 – Representação de tons frios. Frame retirado de <i>Black Swan</i> , de Darren Aronofsky.....	31
Figura 16 – Representação de tons quentes. Frame retirado do filme <i>The Virgin Suicides</i> , de Sofia Coppola (1999)	31
Figura 17 – Roda das cores complementares.....	36
Figura 18 - Representação de tons frios. Frame retirado do filme <i>Beautiful Boy</i> , de Felix Van Groeningen (2018).....	39
Figura 19 - Representação de tons quentes. Frame retirado do filme <i>Beautiful Boy</i> , de Felix Van Groeningen (2018)	39
Figura 20 – Representação de tons frios. Frame retirado do filme <i>Close</i> , de Lukas Dhont (2022)	40
Figura 21 - Representação de tons quentes. Frame retirado do filme <i>Close</i> , de Lukas Dhont (2022)	40
Figura 22 – <i>Repérage</i> para a casa do João	42
Figura 23 – <i>Repérage</i> para casa do João.....	42
Figura 24 – <i>Repérage</i> de locais exteriores para bicicleta.....	42

Figura 25 - <i>Repérage</i> de local exterior para cenário de casa de João.....	42
Figura 26 - <i>Repérage</i> para os exteriores de bicicleta.....	43
Figura 27 - <i>Repérage</i> para os exteriores de bicicleta	43
Figura 28 - <i>Location Scout</i> inicial	43
Figura 29 - Preparação para filmagem em exterior.....	44
Figura 30 - Filmagem em interior com Easyrig.....	44
Figura 31 - Filmagem em movimento.....	44
Figura 32 - Tons castanhos na cozinha e luz motivada da janela em <i>Sem Sinal</i>	47
Figura 33 - Iluminação dura durante cena de discussão em <i>Sem Sinal</i>	48
Figura 34 - Iluminação dura durante cena de discussão em <i>Sem Sinal</i>	48
Figura 35 - Desconexão emocional e distanciamento com o uso de plano fixo em <i>Sem Sinal</i>	48
Figura 36 - Cena diurna tirando proveito da luz natural, em <i>Sem Sinal</i>	49
Figura 37 - Cena noturna usando as luzes ambiente do local com reforço de luar, em <i>Sem Sinal</i>	49
Figura 38 - <i>Repérage</i> ao local que seria a casa da segunda família.....	49
Figura 39 - Retirado do próprio software DaVinci. Roda de cores.....	51
Figura 40 - Retirado do próprio software DaVinci. Scopes ou gráficos de referência	52
Figura 41 - Frame da cena 7. À esquerda sem correção de cor, à direita com correção de cor.....	53
Figura 42 - Frame da cena 12. À esquerda sem correção de cor, à direita com correção de cor	53
Figura 43 - Frame da cena 8 com nevoeiro. À esquerda sem correção de cor, à direita com correção de cor.....	54
Figura 44 - Frame da cena 8 sem nevoeiro. À esquerda sem correção de cor, à direita com correção de cor.....	54

INTRODUÇÃO

A luz é determinante da própria existência. Sem a luz, não existiria vida, pois ela é fundamental para o equilíbrio natural e para a nossa percepção do mundo, influenciando também o pensamento filosófico e cultura. Antes do ser humano aprender a controlar o fogo, a luz solar era o que regia a atividade humana, a diminuição da luz natural era um aviso para os perigos da noite. A luz do fogo trouxe segurança e visibilidade pois através da luz, podemos discernir formas, cores e texturas, elementos essenciais para a nossa compreensão do espaço e das interações que nele ocorrem. A presença ou ausência da luz carrega percepções e linguagens que se aliam a emoções positivas ou negativas, de acordo com as suas características.

Através da pintura, o cinema aprendeu a construir uma atmosfera principalmente através da utilização da luz, mas também a partir de formas de enquadramento, técnicas da cor, debruçando-se, num reportório de imagens e temas. É com o auxílio destas ferramentas que o cinema se vai moldando visualmente, não só a um nível estético, mas também a um nível psicológico.

A relação do Diretor de Fotografia com a tela é a mesma que um pintor. Ambos estão limitados ao quadro apresentado e é nele que “pintam”, trabalhando os diferentes elementos de cor, iluminação, composição, profundidade.

Um Diretor de Fotografia pode ser visto como um arquiteto da ilusão, desta forma, o presente ensaio realizado no âmbito do Mestrado em Cinema e Fotografia, Especialização em Cinema de Ficção da Escola Superior de Media Artes e Design (ESMAD), Politécnico do Porto (P. Porto), propõe-se a investigar os conceitos da luz e cor na forma como moldam a narrativa e a evolução da mesma enquanto elementos cinematográficos. Este estudo será o ponto de partida para as escolhas cinematográficas de *Sem Sinal*, igualmente aplicadas para o processo de pós-produção, nomeadamente no tratamento de cor da curta-metragem.

PARTE I: ENQUADRAMENTO TEÓRICO

1 ESTADO DE ARTE: A INFLUÊNCIA DA PINTURA NATURALISTA NO OLHAR DO DIRETOR DE FOTOGRAFIA

Desde o início dos tempos, o Homem sempre teve o impulso de criar arte e, a pintura, é possivelmente, a forma de expressão artística existente mais antiga, praticada por todas as civilizações desde a pré-história, onde os nossos antepassados Paleolíticos das cavernas da Idade da Pedra começaram a manifestar desenhos de animais, figuras humanas e símbolos. (Beckett, 1995. pp. 9-11)

Desde os primórdios da pintura que os artistas se debatem com a construção de mundo visual que os rodeia e é através do trabalho complexo e ponderado da luz e da cor que se consegue desenvolver uma obra. No entanto, à semelhança do cinema, inicialmente, a luz era somente uma necessidade técnica e não um elemento de estudo. De um ponto de vista técnico, o cinema tem vindo a aprender a moldar um universo através dos princípios usados na pintura, aproximando-se de um produto o mais realista e emocional possível.

Quando se fala em realismo, a obra pode apresentar traços realistas, porém, apresenta uma verdade visual individual.

The faithful reproduction of reality is not art. We are repeatedly told that it consists in selection and interpretation. That is why up to now the "realist" trends in cinema, as in other arts, consisted simply in introducing a greater measure of reality into the work: but this additional measure of reality was still only an effective way of serving an abstract purpose, whether dramatic, moral, or ideological. (Bazin, 2005, p. 64)

O ser humano, muitas vezes, de forma inconsciente, associa elementos visuais a experiências pessoais e memórias, o que permite que a perceção de uma obra pode transformar-se de indivíduo para indivíduo. No entanto, existem elementos visuais que têm a capacidade de despertar o mesmo sentido emocional, devido a uma combinação de fatores biológicos, psicológicos e culturais que criam um tecido de respostas emocionais e interagem diretamente com a nossa perceção sensorial.

Quando invocamos as memórias que criamos de objetos e de ações e recriamos os sentimentos que os acompanharam, as recordações e as recriações surgem na forma de imagens. Fazer memórias consiste, na sua essência, em transformar imagens num código que permita uma recuperação próxima do original. (Damásio, 2020, p. 77)

Ao combinar estes fatores com certas ferramentas, nomeadamente, a tonalidade e o trabalho da manipulação da luz, torna-se possível trazer peso e textura ao quadro.

Os seres humanos têm uma curiosidade inerente sobre o mundo ao seu redor e a procura pela representação do real de uma forma mais fiel, atravessa toda a história da arte. Desde o Renascimento que houve um grande desenvolvimento de técnicas como a perspetiva e a modelação da luz, num jogo de luz e sombra, que ajudaram os artistas a criar uma tridimensionalidade convincente.

Sendo que a arte é o reflexo da sociedade, a captura da complexidade intrínseca do ser humano e do mundo ao seu redor torna-se fundamental, tendencialmente, as pessoas conectam-se com representações com as quais se possam relacionar criando uma empatia e identificação com o que é retratado.

Durante o Século de Ouro Holandês, um período próspero para a economia dos Países baixos, a pintura rumou para um realismo mais detalhado na celebração da vida quotidiana, retratadas em cenas de interiores domésticos, mercados, paisagens rurais e urbanas, focadas em atividades comuns, muitas vezes com uma moral implícita. Essa vida doméstica cimentada por pintores como Johannes Vermeer e Pieter de Hooch contava com ênfase nos valores burgueses e na importância da família e da moralidade. De Hooch, por exemplo, era muito conhecido pelas suas pinturas de interiores domésticos dependem muito do tratamento de luz e do espaço chegando a um nível psicológico. Estes espaços eram geometricamente e cuidadosamente organizados na arrumação do quadro, de maneira que a iluminação natural interrompesse a atmosfera e chegasse aos personagens através de uma porta ou janela, criando fortes contrastes entre as áreas iluminadas e aquelas deixadas na sombra.



Figura 1 - Interior with a Young Couple, Pieter de Hooch (1662-65)



Figura 2 - Interior with a Woman Reading And a Child With a Hoop, Pieter De Hooch (c. 1662-66)

A abordagem de um estilo mais autêntico que tomava como modelo a realidade palpável surgiu, essencialmente, no Realismo que, em resposta ao Romantismo, concebeu a vontade de representar a veracidade da vida quotidiana, valorizando e humanizando as pessoas comuns de todas as camadas sociais. (Beckett, 1995, pp. 279-280), (León, 2006, pp. 158-160)

Quando o cinema apareceu no final do século XIX, inevitavelmente apoiava-se na maneira de representação do mundo já estabelecido pela pintura. Pinturas clássicas como as de Vermeer e Rembrandt, ensinam como a luz guia o olhar do espectador. Carvaggio fez uso do contraste acentuado entre a luz e a sombra para criar profundidade e dramaticidade, adicionando tensão às personagens do quadro. Gustave Courbet e Jean-François Millet capturaram a luz natural para dar autenticidade e textura às suas representações da vida quotidiana. Impressionistas como Claude Monet e Pierre-Auguste Renoir, exploraram a luz usando cores vibrantes para capturar os efeitos transitórios da iluminação e a atmosfera dos seus ambientes.

As paletas de cores escolhidas no cinema são inspiradas muitas vezes em pinturas, para evocar determinadas emoções ou épocas, as texturas e detalhes que os pintores conseguem capturar nas suas obras, podem ser adquiridas através da escolha de iluminação e lentes para destacar detalhes específicos e texturas diversas. Observando o trabalho do pintor Edward Hopper, que rumou para um realismo contemporâneo, contempla-se o estado de espírito da sociedade da época, numa bolha atemporal. Hopper ajudou a limar o cinema atual a partir da sua perspetiva como pintor,

nas suas obras repletas de camadas psicológicas, onde explora o ser humano no espaço envolvido na solidão e na alienação. Estas são envolvidas numa paleta de cores e trabalho de modelação de luz forte numa sinergia entre a pintura e um mundo cinematográfico.

Hopper's use of story-telling scenes in his paintings seems to have grown from his addiction to the silent cinema and its voyeuristic melodrama. (...) Each audience member sat safely in the dark watching other people on the screen bare their souls, laugh, fight, make love, and experience tragedy. Eventually, film directors adopted Hopper's stark lighting and use of shadows to create the *film noir* movies of the 1940s and 50s.

Stylistically, the *film noir* was distinguished by its stark *chiaroscuro* cinematography lit for night with an obsessive use of shadows, and, most importantly, it explored the rotten underside of the American city, the place "...where the American dream goes to die". (Souter, 2012, p. 113)



Figura 4 – Morning Sun, Edward Hopper (1952)

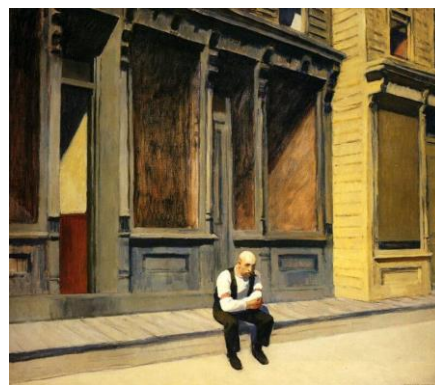


Figura 3 – Sunday, Edward Hopper (1926)

Estas influências são visíveis não só para a narrativa ou para o mundo concebido, mas até para o desenvolvimento das personagens, formando uma base para a linguagem psicológica e visual que define o cinema como a sétima arte.

Muitos Diretores de Fotografia inspiram-se em narrativas visuais de pintores, que influenciam como as cenas são construídas no filme. Os trabalhos de Vittorio Storaro como Diretor de Fotografia ecoam claramente de pinturas de Caravaggio como se consta nos filmes, *Apocalypse Now* (Coppola, 1979), ou *The Conformist* (Bertolucci, 1970).

Pode-se também observar o excelente uso das paisagens e da composição em filmes como *Days of Heaven* (Malick, 1978) que lembram obras de Vermeer, Edward

Hopper e Andrew Wyeth, um visual estabelecido pelo Diretor de Fotografia Néstor Almendros, cujos filmes trabalham a simplicidade criativa.

As in all my films, I was inspired by works of great painters. For this particular project, I was influenced primarily by American painters such as Andrew Wyeth and Edward Hopper. (...) Our day interiors were photographed without any supplemental or fill lighting. We shot only with the natural light that was coming through the window. It was like photographing a Vermeer. (Cinematographer, 2021)



Figura 5 – Frame retirado de *Days of Heaven* (1978), de Terrence Malick



Figura 6 – *Christina's World*, Andrew Wyeth (1948)

Vermeer é uma janela que nos transporta para a intimidade de uma realidade, através da luz difusa sempre presente que convida a entrada em cenários cotidianos e a persistência de tons cromáticos, predominando os ocre e os castanhos, realçados ocasionalmente por tons amarelos, azuis ou vermelhos. (Schneider, 2004)



Figura 7 – *Woman Holding a Balance*, Johannes Vermeer (c.



Figura 8 – *A Girl Asleep*, Johannes Vermeer (1667)

O movimento Realista tratava de retratar o mundo como o encontramos e não como gostávamos que fosse, mas não se tratava de pintar de uma forma fotograficamente realista, o Naturalismo era o termo técnico para isso. Embora ambos andassem muitas vezes a par, como no trabalho de John Constable, que era uma aproximação daquilo que víamos, a criação de uma impressão da realidade.

As raízes do realismo no cinema surgiram no início do século XX, no movimento do Neorealismo Italiano e na Nouvelle Vague e a evolução deste movimento cinematográfico até aos tempos contemporâneos continuou na procura da representação da vida sem a excessiva dramatização na esperança de alcançar algo significativo à audiência, em filmes tais como: *The Before Trilogy* (1995, 2004, 2013), de Richard Linklater ou *American Honey* (2016), de Andrea Arnold.

O termo realismo serve para descrever filmes que, naturalmente, parecem não artificiais, como se pudesse realmente acontecer, numa dimensão específica do tempo. No entanto, indica-nos um vasto conjunto de meios estilísticos e narrativos pelos quais os cineastas tentaram abordar a realidade.

O realismo cinematográfico, a que muitos se referem como “Slice of life”¹, depende tanto do realismo narrativo como do realismo visual, ao que se prende à criação de uma ilusão credível representativa à realidade que se estende à dimensão psíquica e social em meios visuais que se alinham intimamente com a degradação emocional que procura provocar o pensamento e a reflexão no espectador sobre realidades sociais.

Esta representação é alcançada com certas características como o foco nos elementos da vida quotidiana, atores não-profissionais, diálogos e atuações autênticas, uma iluminação e composição naturalista, localizações reais, movimentos de câmara nulos ou ligeiros, normalmente, feitos de câmara à mão, numa posição quase observacional, estabelecidos ao nível do olhar e que refletem o comportamento humano de forma impercetível, com ambientes sonoros que aprimoram a imersividade do espectador.

A influência da pintura no cinema mais naturalista, absorve questões que abordam variações entre as preocupações da luz impressionista e a construção de uma realidade imposta pela pintura realista, especialmente na Direção de Fotografia, que tem

¹ Expressão que se refere à representação naturalista da vida quotidiana em que apresenta detalhes realistas

vido fundamental para o desenvolvimento do cinema. Não existiria cinema sem a luz. A luz atrai a nossa atenção para aquilo que é importante no quadro, define um mundo fílmico e as personagens. É desejado que o espectador se torne tão embebido na narrativa que sintam que fazem parte dela. Com o propósito de manter a ilusão da realidade, é desejado que a construção do quadro fílmico tenha uma iluminação motivada, de modo a ajudar a credibilidade daquilo que é mostrado e conseqüentemente auxiliando a história.

Este realismo natural, segundo Landau, em *Lighting for Cinematography*, nasceu fora dos estúdios de Hollywood, contrariando a estética glamorosa produzida pelo sistema Hollywoodesco, filmando, assim, em localizações reais, criando imagens mais naturais possíveis imitando o que o olho humano naturalmente vê. Esta revolução deu-se a partir de Diretores de Fotografia como Laszlo Kovacs em *Easy Rider* (1969), *Five Easy Pieces* (1970) e com Vilmos Zsigmond em *Deliverance* (1972) e *The Long Goodbye* (1973) (Landau, 2014, p. 242). Este estilo realista remete ao cinema neorrealista, onde muitos dos cineastas italianos faziam o mesmo uso da luz natural disponível.

A luz num cenário pode aparecer de variadas formas, seja a partir de luzes práticas², janelas, sinalização luminosa, claraboias, etc. Na maioria dos casos, estas fontes podem não providenciar a intensidade necessária para a exposição pretendida. Perante estas situações, acrescenta-se luz artificial para que se consiga conter a narrativa em parâmetros mais realistas, de forma a reforçar as entradas de fonte de luz natural motivada. A luz do luar, por exemplo, não tem intensidade suficiente para expor adequadamente, então será necessário reforçar a iluminação do luar e motivar a fonte.

O primeiro passo ao criar uma iluminação motivada é analisar o argumento e as personagens, entender o clima de cada cena e a jornada emocional da narrativa. Com localizações definidas, é necessário uma *repérage*³ cuidada aos locais de forma a observar o cenário, identificar as fontes de luz nele existentes e como a luz se comporta no espaço em si. Uma das principais funções da luz motivada é criar narrativas coesas, onde toda a luz é justificada pela fonte. Ao criar uma iluminação motivada é importante

² Fontes de luz que estão dentro do cenário usadas como decoração ou ambiente (candeeiros, televisões, lanternas, faróis do carro, etc.)

³ Termo francês. Etapa de pré-produção que consiste em encontrar os locais adequados para as filmagens, no exterior e interior que envolve outros membros da equipe para verificar detalhes técnicos e criativos.

que, em algum momento, o espectador identifique a fonte de luz seja ela uma janela ou um candeeiro, de forma que sustente a autenticidade do realismo da cena.

Na Figura 9 e Figura 10 retirada da série *Sex Education* (Nunn, Taylor, & Campbell, 2019-2023) a luz que cai sobre a personagem Jean Milburn é motivada pela janela à direita do frame. Se a fonte de luz expusesse as personagens do outro lado do frame, a luz seria desmotivada, confusa e esteticamente desagradável.



Figura 9 – Frame retirado da série *Sex Education*, Temporada 1, Episódio 7 (2019)



Figura 10 - Frame retirado da série *Sex Education*, Temporada 1, Episódio 7 (2019)

No caso do uso da luz natural como ferramenta para criar ambientes autênticos, deve-se, também, à pintura impressionista, onde mestres como Monet, Sisley, Berthe Morisot, Renoir, empenhavam-se em demonstrar o movimento, a atmosfera lírica, a ação da luz e a influência das cores.

O Impressionismo implicou uma nova forma de pintar, que consistia em reproduzir da maneira mais pura possível a impressão exatamente como

esta era apercebida na realidade. As sensações eram vitais para estes pintores. Enquanto o Realismo pintava a existência e a matéria, o Impressionismo baseava-se na aparência e na desmaterialização. (León, 2006, pp. 172-173)

Pintores paisagistas da Hudson River School⁴ (ou Luministas), com uma visão estética que fundia o romantismo e o realismo, contribuíram consideravelmente para o cinema norte-americano, principalmente no género Western. Um filme mais recente onde é visível esta estética Luminista devido ao uso harmonioso da iluminação natural é *The Revenant*, com a Direção de Fotografia de Emmanuel Lubezki. Sobre esse assunto, Lubezki reflete como a luz natural consegue ser muito complexa devido ao facto de estar constantemente a alterar-se e como é incrível ver essa transformação, apesar de poder ser um problema para a continuidade (Riley, 2015).

Ao lidar com cenas em exteriores, temos de ter a consciência que, existem alterações climáticas por vezes imprevisíveis e, ainda mais importante, o Sol está em constante movimento, o que significa que o ângulo de incidência da luz também se altera. Contrariamente, durante a noite, caso não exista nenhum tipo de alterações climáticas - como chuva ou nevoeiro - o ambiente será mais controlado, podendo, inclusive, fazer uso de luzes práticas existentes na localização. Para isso é preciso explorar e entender os atributos da luz e trabalhá-los em conjunto com o espaço, um assunto que será aprofundado nos capítulos seguintes.

2 OS ATRIBUTOS DA LUZ

A luz no cinema, previamente comparada à paleta de um pintor, onde cada nuance e intensidade contribuem para a composição final do quadro, desempenha um papel fundamental como ferramenta para a construção e envolvência de uma narrativa visual. Desde os primórdios do cinema, os cineastas compreenderam como a manipulação da luz pode evocar emoções, destacar elementos importantes, guiar a atenção do espectador e estabelecer atmosferas distintas. O Diretor de Fotografia compromete-se, através do carácter da luz como forma linguística, a construir o tom da narrativa, esculpindo as personagens, moldar os cenários e convidar o público para o seu

⁴ Movimento artístico norte-americano ativo entre aproximadamente 1825 e 1880.

espaço fílmico. Uma boa relação entre o Diretor de Fotografia e o Realizador é uma ponte para um filme de sucesso.

The director of photography visualizes de picture purely from a photographic point of view, as determined by lights and the moods of individual sequences and scenes. In other words, how to use angles, set-ups, lights and camera as means to tell the story. (Alton, 1995, p. 15)

Segundo David Landau, a luz possui quatro atributos, dos quais possuímos algum controlo quando pintamos com a luz: intensidade, ângulo, textura e cor (Landau, 2014, p.9). Estes atributos desempenham um papel fundamental no resultado final do espaço fílmico e é necessário explorá-los para compreender de que modo influenciam a estética e a narrativa visual.

- **Intensidade**

A intensidade da luz mede-se em *lumens*. Pode ser ajustada de diversas formas, tais como, aproximar ou afastar fisicamente a fonte de luz, através de *dimmers*⁵ diminuindo a corrente elétrica que chega à fonte de luz ou é possível cortar e/ou suavizar a luz através de bandeiras ou *scrims*⁶, em frente à fonte de luz que, conseqüentemente diminui a intensidade desta ao bloquear parte dela. (Landau, 2014, p. 9)

- **Ângulo**

O ângulo influencia a direção e a forma como a luz incide sobre a cena. A posição e altura da fonte de luz determina o ângulo em que a luz incide sobre o sujeito. Quanto mais sombras a cena possuir, maior carga dramática terá. Em oposição, menos sombras, menos dramaticidade o ambiente terá.

O ângulo da luz tem poder sobre a caracterização das personagens, podendo torná-las mais misteriosas, como se pode observar na forma como o Diretor de Fotografia Gordon Willis transformou Marlon Brando, em *The Godfather* (Coppola, *The Godfather*, 1972), na pele de Don Vito Corleone. O ditado “Os olhos são o espelho da

⁵ Dispositivo eletrónico utilizado para diminuir/aumentar a intensidade de uma luz.

⁶ Os *scrims* são formas redondas feitas de metal que são colocadas numa estrutura de metal que ajuda a reduzir a intensidade da luz.

alma” reverte-se numa escolha de iluminação vinda de cima que cria sombras acentuadas nos olhos, incapacitando o espectador de os ver claramente, de forma a evitar desvendar as emoções do personagem. Em contraste, uma iluminação ascendente, por norma, é associada a algo com sinistro com uma conotação dramática.



Figura 11 – Frame retirado do filme *GodFather*, de Francis Ford Coppola (1972)

Um ângulo frontal oferece uniformidade e equilíbrio, minimizando as sombras, embelezando a personagem, transmitindo otimismo e confiança.



Figura 12 – Frame retirado de *Portrait of a Lady on Fire*, de Céline Sciamma (2019)

Uma iluminação lateral dura cria contraste entre a luz e sombra no rosto pode sugerir conflito e dualidade, como podemos analisar em *Revolutionary Road* (Mendes, 2009), durante as cenas de discussão do casal.



Figura 13 – Frame retirado do filme *Revolutionary Road*, de Sam Mendes (2009)

Definir a direção da luz é não só um grande determinante da direção da sombra, como um fator importante para determinar o ambiente emocional da cena.

- **Textura**

Toda a luz possui uma textura que determina a qualidade de sombras fabricadas. A textura da luz pode ser controlada e alterada através de filtros ou difusores, criando uma sensação de suavidade ou de rugosidade. Esta pode ser dividida em dura ou difusa. Numa luz dura, os raios movem-se, paralelamente, na mesma direção, divergindo ligeiramente. Resulta de um contraste forte com sombras impenetráveis criando uma tensão visual que espelha complexidades morais, onde a iluminação existente nos direciona para uma parte específica do enquadramento.

Em oposição, a luz difusa é muito mais difícil de cortar e direcionar, pois prende-se pela característica de ser uma luz suave que se espalha. Os raios de luz são emitidos para todas as direções e as sombras são quase inexistentes, ou seja, não existem linhas de sombra marcadas. Retrata uma atmosfera sonhadora, com o sentimento de esperança e paz.

- **Cor**

Existem três aspetos que é preciso compreender: a teoria básica da cor, como usar a cor em narrativas visuais e o controlo da temperatura na luz e câmara. A cor desempenha um papel crucial na criação de atmosferas e emoções, podendo ser ajustada para transmitir diferentes tonalidades e sensações. A maneira como nomeamos e separamos as cores é uma questão relacionada com a ciência física, perceções visuais e convenções artísticas.

A luz branca é uma onda eletromagnética num vasto espectro de ondas eletromagnéticas. A maioria das ondas não são visíveis ao olho humano, nas baixas frequências, encontram-se as frequências de rádio, televisão, micro-ondas e radiação infravermelha, no lado oposto, encontram-se nas altas frequências a radiação ultravioleta, raios x e radiação gama. No meio do espectro, existe uma pequena fatia que o olho do ser humano consegue detetar e é aí que jaz a luz visível.

Quando um raio de luz branca incide num prisma (ou gotículas de água suspensas no ar como é o caso de um arco-íris) e sofre fenómenos de reflexão ou refração, os raios separam-se numa gradação de cores. A cor é luz. (Brown, 2011, p. 228) A cor de um objeto acontece devido a uma onda de luz que não foi absorvida e à natureza do material em questão.

Na retina do olho humano existem dois tipos de células sensíveis à luz: os bastonetes e os cones. Os bastonetes são responsáveis pela perceção da intensidade luminosa, detetam as formas dos objetos, a informação necessária à orientação e a visão noturna. Os cones são responsáveis pela perceção da cor e só são sensíveis a certas gamas de cor. Existem três gamas de cores que são significativas: o Vermelho (R), o Verde (G) e o Azul (B) –associadas às cores primárias, opostas à pintura. A ideia das cores primárias é que é possível obter todas as outras cores a partir da mistura das primárias e a mistura de todas as cores cria o branco – é chamado de sistema aditivo pois um comprimento de onda de luz é adicionado a outro.

A cor possui três qualidades: matiz, saturação e luminância. O matiz especifica o comprimento de onda da luz dominante no espectro da cor, a saturação define a pureza da cor – se é mais brilhante ou mais esbatida e a luminância relaciona-se com a capacidade que ela tem de refletir a luz. Um quarto elemento adicional é a temperatura da cor. A ideia de cores frias e quentes, assim como as sensações que transmitem é puramente psicológico.

Medida em graus *Kelvin*, a temperatura em cinematografia é balanceada para 3.200k (conhecida como tungsténio) ou para 5.600k, conhecida como ‘luz de dia’ (Landau, 2014, p. 12). Na escala de temperatura de cor, quanto mais baixo o número de kelvins, mais quente será, em oposição, quanto mais alto o número de kelvins, mais fria a luz se vai tornar. A chama de uma vela aponta para os 1500k; um sol de meio-dia ronda os 5500k, enquanto um céu nublado ronda os 6500-7500k.

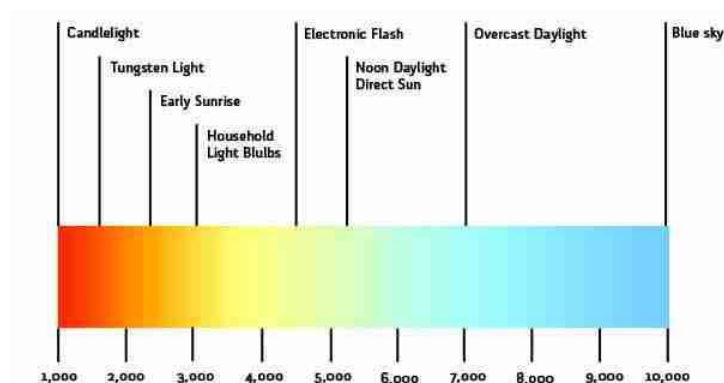


Figura 14 – Escala Kelvin: Temperatura de cor

O olho humano tem em consideração uma enorme gama de luz e aceita-a como ‘branca’, este acontecimento é tanto psicológico como ambiental, pois o cérebro tem uma enorme capacidade de adaptação acabando por se iludir. Os sensores de vídeo são mais objetivos nesse aspeto e o propósito de escolher um *white balance*⁷ correto na câmara vai ao encontro de estabelecer uma reprodução de cores de uma fonte de luz aproximada à realidade. Ainda assim, por vezes pode ser intuito do Diretor de Fotografia alterar o *white balance* para propósitos artísticos. A temperatura de cor pode ser alterada não só na câmara, mas também a partir de filtros gel colocados em frente das fontes de luz.

Os tons frios - azul, verde ou cinza – podem sugerir calma, mas muitas vezes são utilizados para retratar mistério, solidão, a monotonia e a frieza tanto nos cenários como nas personagens. [Figura 15] A temperatura quente envolve-se em tons de laranja, amarelo ou vermelho. Como resultado, associamos ao aconchego e conforto, nostalgia, paixão, esperança e felicidade. Frequentemente visto em dramas juvenis, narrativas românticas, filmes *coming-of-age*. [Figura 16]

⁷ Procedimento de configuração da câmara de vídeo no qual é ajustado à temperatura da cor da fonte de iluminação para que um objeto branco seja renderizado como branco no ecrã, de forma que exista fidelidade de cores próxima aquelas que os objetos apresentam sob uma iluminação ideal.

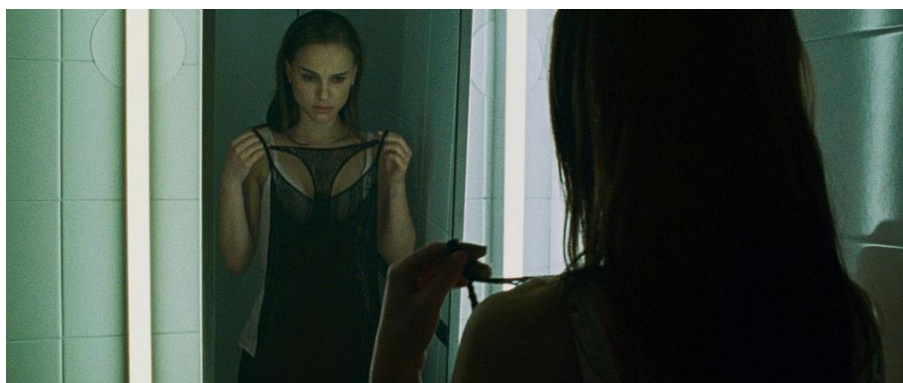


Figura 15 – Representação de tons frios. Frame retirado de *Black Swan*, de Darren Aronofsky



Figura 16 – Representação de tons quentes. Frame retirado do filme *The Virgin Suicides*, de Sofia Coppola (1999)

Ao considerar esses atributos e a forma como podem trabalhar em conjunto, originando diferentes resultados, é possível refletir que o espectador pode ver o que lhe é apresentar, mas sentirá o que a luz lhe irá transmitir.

Refletindo o conceito da luz na forma como impacta a nossa percepção e construção da realidade, compreendemos a dualidade entre a luz e as emoções positivas e a escuridão aliada às emoções negativas. A luz veranil que se conecta com a vivacidade e juventude, tem uma percepção diferente da luz invernal que se relaciona com a tristeza, morte e depressão.

A luz é, muitas vezes, vista como uma metáfora da verdade, da consciência, do divino, da orientação, da qualidade de vida e da emocionalidade (Gil & Catarino, 2020, p.

143). Não só a luz possui um poder sobre a sensibilidade do ser humano, também a cor tem uma grande contribuição nessa interpretação. A iluminação será sempre subjetiva e vai depender da essência da história a ser contada. A claridade e temperatura de um local causa experiências sensoriais em cada indivíduo.

Esta relação entre *landscape* (paisagem externa) e *mindscapes* (paisagem interna) (Tindol, 2011), no caso do presente texto entre a Luz (ou a sua ausência) e o nosso sentir, permitem-nos compreender como o suave pousar dos raios solares, numa planície, pode encher-nos de sentido ou transformar um pequeno quarto num santuário. (Gil & Catarino, 2020, p. 141)

3 A IMPORTÂNCIA DO COLORISTA

Há uma expressão popular que diz “Ter um martelo não faz de ti um carpinteiro”.

Como já referido anteriormente, o impacto do cinema é alcançado pela integração harmoniosa de vários elementos que dependem da percepção sensorial do espectador. O trabalho de um colorista, primeiramente, é corrigir a cor e a exposição de cada fotograma de modo a obter a homogeneidade de todo o filme. A maior parte das vezes, durante as filmagens podem acontecer imprevistos e as imagens podem ficar diferentes umas das outras, o que pode resultar de vários fatores, como o uso de diferentes tipos de câmara, estados climatéricos, o local em si, o tipo de luz, entre outros, sendo que, é fundamental conseguir combinar e alcançar a harmonia total de todas as imagens para o resultado do projeto.

Este trabalho tem vindo a ser explorado e aprimorado desde os primórdios do cinema. Nas primeiras décadas do cinema mudo, já existiam técnicas disponíveis como o stencil⁸ e os processos monocromáticos da tintage⁹ e viragem¹⁰. Estas técnicas acabaram por ser abandonadas, mostrando-se bastante dispendiosas.

⁸ Processo em que cada fotograma era pintado à mão, um a um.

⁹ Processo onde a película era imersa em tanques de cor ou pintado uniformemente com pincéis largos.

¹⁰ Processo com maior contraste a partir de uma reação química que substituíam os sais de prata em sais coloridos, onde as partes mais escuras ficavam coloridas e as partes brancas intocáveis.

A associação dos sentidos à cor foi inicialmente utilizada para destacar a qualidade onírica do cinema, geralmente através da fantasia como procura pela fuga da realidade. A cor sempre foi colocada ao serviço da atmosfera psicológica e emocional dos estados de cena, assim como da personagem. Um exemplo interessante desse uso é o filme de Michelangelo Antonioni, *Red Desert* (1964), que faz uso da cor para simbolizar diversas situações de atmosfera psicológica no espaço aplicado aos estados de espírito da personagem.

Na introdução do Technicolor¹¹, ainda existia alguma resistência por parte de alguns produtores cinematográficos devido à possibilidade do cinema a cores desviar a atenção do público da narrativa ou da prestação dos atores, ao que foi fundado um departamento de consultoria para a cor – criada por Natalie Kalmus (esposa do co-fundador do Technicolor, Herbert T. Kalmus) – dentro da empresa Technicolor Motion Pictures Corporation.

Esta empresa teria o objetivo de mostrar que a cor poderia ser usada beneficentemente como um elemento narrativo, pelo que o processo que ofereciam para cada filme passava pela análise do guião, a supervisão dos cenários, guarda-roupa e maquilhagem, preparando uma paleta de cores adequada para o filme em questão. (Basten, 1980, p.69-70). Em 1935, Natalie Kalmus publicou um artigo no *Journal of the Society of Motion Picture Engineers*, com o título *Color Consciousness* (Kalmus, 1935), onde aborda o impacto que o Technicolor apresentou nas práticas e nos princípios estéticos que ainda hoje prevalecem.

In the preparation of a picture we read the script and prepare a color chart for the entire production, each scene, sequence, set, and character being considered. This chart may be compared to a musical score, and amplifies the picture in a similar manner. (Kalmus, 1935, p. 145)

A partir dos anos 40 assistiu-se a uma explosão de cor, sobretudo graças à contribuição do Diretor de fotografia Jack Cardiff. Influenciado pelos seus estudos de cor

¹¹ Processo pioneiro de coloração de filmes que revolucionou a indústria cinematográfica ao permitir a produção de filmes em cores vibrantes e realistas, usado amplamente em Hollywood a partir da década de 1916.

nas pinturas de artistas como Pieter de Hooch, Rembrandt, Vermeer, Caravaggio, entre outros, que o ajudaram a tomar consciência dos efeitos da luz, Cardiff mostrou-se um revolucionário pelo seu olhar perante o uso da cor, opondo-se às normas impostas pela Technicolor, tendo em conta que Kalmus desaconselhava o uso de cores saturadas e puras, defendendo o uso de cores mais suaves de modo a ir ao encontro da realidade, pois acreditava que o uso exagerado de cor seria pouco natural, sendo que, a natureza tem uma enorme variedade de tons harmoniosos e subtis. (Kalmus, 1935, pp. 141-142) Martin Scorsese, relembra, no documentário *Cameraman: The Life and Work of Jack Cardiff* (McCall, 2010) “When I saw their work on screen it was like being bathed in color. It was palpable. Color itself became the emotion of the picture.”

No final da década de 50, os filmes a preto e branco já eram mais uma escolha artística do que orçamental. A utilização da cor no cinema sempre esteve sujeita à evolução tecnológica e aos processos de cada estúdio. Atualmente existem ferramentas digitais e softwares de edição cada vez mais avançados, como o DaVinci Resolve ou o Adobe Premiere que nos permitem corrigir e alterar a cor das imagens digitais de uma maneira muito mais prática, dando uma maior margem a um sentido criativo.

No cinema não se trabalha sozinho e é certo que toda a atmosfera ao nível cromático tem de ser complementada num trabalho conjunto entre a Direção de Arte e a Direção de fotografia. Mas de que forma é que o colorista contribui para o processo visual?

A pós-produção de cor é um dos últimos passos do processo. Enquanto um Diretor de Fotografia planeia a estética do filme, especificando a câmara, lentes, qualidade da luz, que são decisões que vão definir o produto final do filme a nível visual, isto leva a que o Diretor de Fotografia tenha interesse em contribuir no processo final de pós-produção.

Como colorista, é benéfico compreender o trabalho de iluminação num filme, pois quanto mais conhecimento se possuir de como a luz é manipulada na localização perante as ferramentas do Diretor de Fotografia, mais fácil será perceber certas peculiaridades do produto quando chegar à pós-produção, como a que altura do dia foi filmada a cena, se existia algum filtro de gel em frente à luz em algum momento, se alguma luz ficou indisponível num contra campo, etc.

A função de colorista passa por conseguir comunicar, numa primeira instância, tanto com o Diretor de Fotografia – caso seja alguém externo, pois muitas vezes, por questões financeiras, em filmes de baixo orçamento, o Diretor de Fotografia desempenha a função de colorista – como com o Realizador, para discutir a visão do filme, sugestões e o objetivo final.

Numa etapa da pós-produção, o colorista deve corrigir erros de cor e exposição, pois acidentes acontecem, equilibrar cada plano para que toda a sequência esteja unânime, fazer com que as aparências dos elementos principais estejam apresentáveis, por exemplo, os tons de pele estejam iguais e realistas e, por fim, criar um estilo, sendo que, a correção de cor não recai apenas em conseguir que cada plano esteja unânime. O contraste e a cor podem elevar outro nível de dramatismo à narrativa, controlando a imagem de forma mais quente ou fria, com muito ou pouco contraste ou saturação, alterando a percepção do espectador.

Assim como a música, a cor é uma ferramenta que afeta as emoções, tendo ambas noções semelhantes que regem o seu uso, fortalecendo ou suavizando o clima emocional o que irá influenciar a resposta do público às imagens em movimento.

The example of the word “bottom” is used in both worlds. In music, it refers to having bass tones or low frequencies. To a colorist, it means blacks and deep shadows. (...) Tone,” “color,” “midrange,” “high end,” “low end,” and “shading” are often discussed by musicians. These words are obviously important to colorists as well. (...) Other common words include “tension,” “contrast,” “texture,” and “brightness.”

To both groups, these are words that cross the artistic divide between the aural arts and the visual arts. What connects them is emotion. (Hullfish, 2008, p. 17)

A associação das cores ao nível psicológico tem de ser ponderada. O vermelho é associado a paixão e vida, mas também é facilmente remetido para perigo, fúria e sangue; o amarelo pode simbolizar sabedoria, no entanto, em tons mais escuros remete para ciúme. Isto porque cada cor tem diferentes tons que têm uma linguagem particular, tons mais escuros são mais pesados, o que traz uma certa seriedade.



Figura 17 – Roda das cores complementares

Quando se fala nesta associação da cor ao sentimento é porque a cor é luz e a luz ressoa com o Ser Humano. Assim, a cor é uma ferramenta que, usada pelo colorista de maneira subtil, pode adicionar uma camada subliminal à história.

É preciso conhecer estes mecanismos psicológicos de forma a saber utilizar a paleta de cores para a criação de uma atmosfera apropriada.

PARTE II: CASO PRÁTICO – SEM SINAL

4 ENQUADRAMENTO DO PROJETO

O drama, no cinema, prende-se pela representação dos conflitos mais ou menos complexos e comuns do ser humano e as consequentes implicações emocionais através da ação e diálogo. É nesta encenação organizada, onde, por intermédio do realismo, se contempla uma história com um peso social, em que, se reflete e problematiza normas e valores, bem como o lugar do sujeito.

A criação de uma atmosfera realista e a importância do naturalismo ocorre, nesta curta-metragem, perante uma instabilidade familiar, onde os acontecimentos emergem pelas catacumbas de um tecido social. Sustentada na fragilidade de vínculos afetivos e familiares, a curta-metragem *Sem Sinal* apresenta-nos João, um adolescente solitário com um ambiente familiar oscilante. Numa tarde, aparentemente normal, João após ouvir uma discussão entre os pais, é confrontado com uma realidade que desconhecia onde descobre que o seu pai tem outra família e, acima disso, percebe que ele e a sua mãe são a família secundária do pai. Nesta narrativa as personagens, que vivem em bolhas individuais, confrontam-se e são confrontadas com novas realidades em a estrutura familiar “padrão” expectável é quebrada para a personagem principal. O objetivo desta narrativa prende-se na reflexão de ambientes familiares disfuncionais baseados na manipulação e distanciamento emocional.

5 A CONSTRUÇÃO DE UMA LINGUAGEM VISUAL

5.1 Referências Visuais

A idealização visual contruída em conjunto com a Realização na altura em que o projeto ainda se considerava um embrião, cimentou aquilo que se tornariam as intenções da Direção de Fotografia. Ao observar uma narrativa com um contexto familiar fragilizado, uma abordagem estética e emocional natural e realista foi influenciada por filmes, como *Beautiful Boy* (Groeningen, 2018) e *Close* (Dhont, 2022), que ajudaram no processo visual da construção da curta-metragem.

Em *Beautiful Boy*, um filme que é construído com o compromisso de trabalhar uma realidade pesada trazendo sensações ao espectador sem o intuito sensacional. O aspeto visual realista do filme é trabalhado a partir da luz motivada e elementos do

quotidiano, utilizando cores suaves. Apesar do contexto intenso do filme, é criada uma linha visual ténue de atravessa a nostalgia, a esperança e a melancolia, através de cores suaves e quentes, tons frios com contraste de luz e sombra, capturando a natureza fugaz e emocional dos acontecimentos que resultam de uma sensação de intimista.



Figura 18 - Representação de tons frios. Frame retirado do filme *Beautiful Boy*, de Felix Van Groeningen (2018)

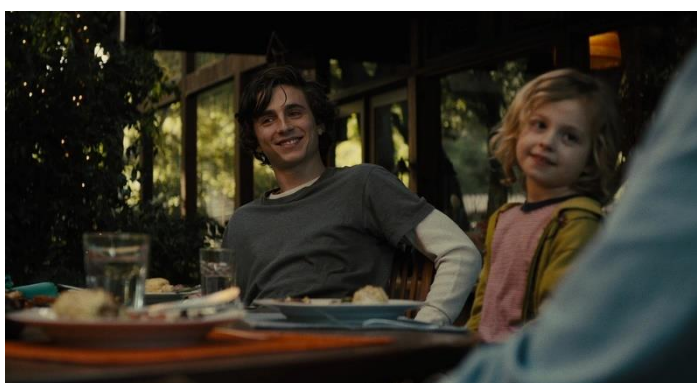


Figura 19 - Representação de tons quentes. Frame retirado do filme *Beautiful Boy*, de Felix Van Groeningen (2018)

No que diz respeito ao filme *Close*, um drama mais sensível, que explora a amizade de dois jovens repleta de complexidades emocionais, é notável igualmente o trabalho da luz natural e motivacional incorporando as cores nostálgicas e suaves, porém vibrantes, principalmente característico do impressionismo, principalmente as cenas exteriores, onde é criado uma atmosfera quase onírica e intimista. À semelhança de *Beautiful Boy*, a tonalidade vai sendo esbatida e alterada do quente para o frio à medida que a linha emocional se vai transformando. Um filme realista e honesto que procura explorar uma composição cuidadosa, concentrando-se poeticamente nos detalhes do quotidiano.

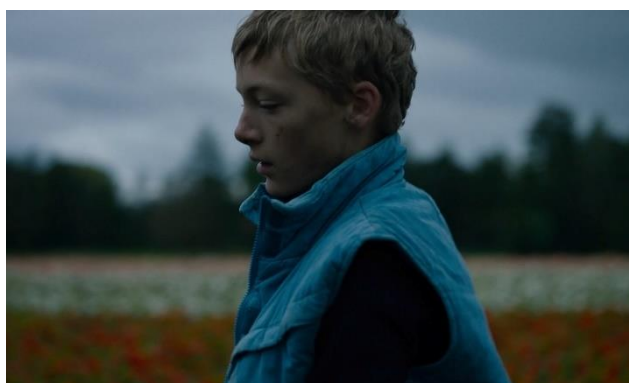


Figura 20 – Representação de tons frios. Frame retirado do filme *Close*, de Lukas Dhont (2022)

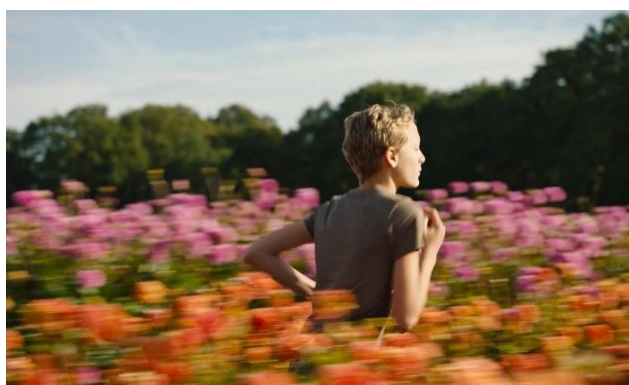


Figura 21 - Representação de tons quentes. Frame retirado do filme *Close*, de Lukas Dhont (2022)

Na curta-metragem *Sem Sinal*, o espectador encontra-se num ponto de vista igual ao da personagem principal, ou seja, acompanha os acontecimentos que são desvendados ao mesmo tempo em que João os percebe. Este conflito externo que se transforma em conflito interno da personagem, constituiu-se como o principal intuito no trabalho da Direção de Fotografia e, que se prolonga durante o processo de pós-produção, no sentido de encontrar um estilo visual naturalista onde a atmosfera gradualmente se vai alterando do quente para o frio à medida que a narrativa e o estado psicológico da personagem também se alteram.

5.2 Materialização da Visão Estética

Após várias conversas com a Realizadora e através das leituras do argumento, delinearam-se as intenções visuais que abraçavam o naturalismo de um drama *coming-of-age*. No que concerne ao trabalho de Direção de Fotografia, ainda na pré-produção, as

localizações tanto interiores como exteriores, eram importantes devido aos elementos práticos já inseridos nesse ambiente (ou aqueles que poderiam ser complementados com a Direção de Arte) comunicarem com a imagem que se pretendia criar. Após uma procura por locais que se adequassem ao estilo pretendido, várias casas que seriam o cenário da casa da personagem principal foram descartadas devido a uma variedade de limitações: interiores que ia requerer algum investimento por parte da Direção de Arte acima do orçamento disponível, limitação de compartimentos, difícil acesso para circulação e segurança de material, distância entre locais.

Devido a um Departamento de Produção mais frágil, a Diretora de Fotografia foi forçada a desdobrar-se e envolver-se nesse campo, e direcionou a curta-metragem para Ovar, a sua terra natal, devido a conhecer bem o terreno e a possuir contactos que poderiam fornecer os ingredientes materiais necessários.

As exigências por parte da Diretora de Fotografia foram adquiridas através da assistência de pessoas do círculo pessoal da mesma, nomeadamente, uma moradia térrea ou um apartamento no rés-do-chão, de modo a tornar mais flexível o desenho de luz para a casa de João. Esse seria o ponto importante tanto para a Realização como para a Direção de Fotografia, em que o estilo visual pretendido seria mais tradicional e modesto e que, de certa forma contrastava, com a casa da segunda família de Henrique, pai de João, revelando uma certa discrepância económica. A Direção de Fotografia procurava preservar de alguma forma os tons castanhos, na casa de João, para que as intenções visuais já estabelecidas sobre a tonalidade quente e suave fosse reforçada pelos elementos presentes no espaço – chão, azulejos, paredes, móveis, etc. Para isso não só a textura presente no interior da casa era importante, mas também o trabalho e a comunicação constante com a Direção de Arte para que esses tons fossem conservados. Curiosamente, a casa escolhida possuía azulejos brancos e amarelos na cozinha e a restante casa era composta de paredes azuis o que se mostrou um contraste frio interessante que será mencionado no capítulo 6.



Figura 23 – *Repérage* para a casa do João



Figura 22 – *Repérage* para casa do João

Nas localizações exteriores procurou-se que o trajeto de casa de João para a segunda casa, mostrasse a transição de um espaço mais modesto, saindo de uma zona rural até uma zona urbana de subúrbios. Esta transição espacial era importante não só devido ao contraste social das duas famílias, mas também devido à transição emocional resultante da descoberta.

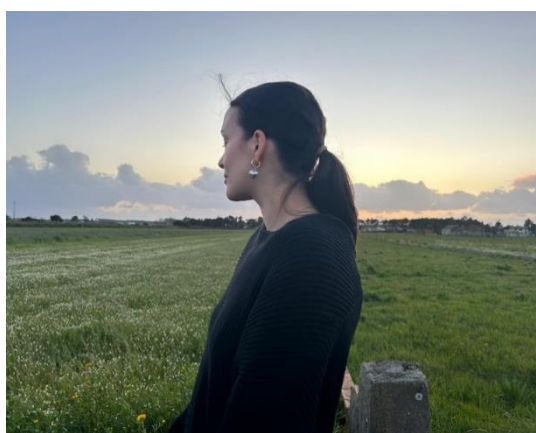


Figura 24 – *Repérage* de locais exteriores para bicicleta



Figura 25 - *Repérage* de local exterior para cenário de casa de João



Figura 26 – *Repérage* para os exteriores de bicicleta



Figura 27 – *Repérage* para os exteriores de bicicleta

O *location scout*¹² inicial selecionou cerca de 10 localizações [Figura 28], em conjunto com a Realizadora e, após uma visita com a mesma aos locais de *repérage*, a lista foi analisada com cuidado ponderando-se os prós e contras de cada local sendo posteriormente reduzida.

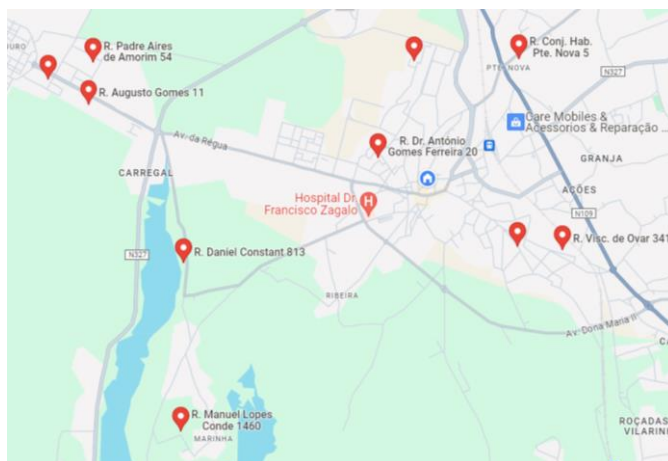


Figura 28 – *Location Scout* inicial

A necessidade de algum material externo, fez com que a Diretora de Fotografia procurasse apoio de uma produtora audiovisual externa, encontrando apoio na empresa

¹² Processo de reconhecimento e encontrar e avaliar locais para filmagens, similar a *repérage*, mas numa fase ainda mais primordial.

AV82, que aceitou apoiar o projeto através de uma coprodução, após um *pitch* e algumas reuniões. Este apoio permitiu ao projeto aceder a um leque de opções mais sustentáveis seja devido a escolhas estéticas ou técnicas, algumas deslocações e filmagens poderiam tornar-se obstáculos e/ou dificuldade caso não houvesse o apoio fornecido pela AV82.

Ainda sobre a oportunidade de coprodução com a AV82, uma das escolhas técnicas escolhidas pela Diretora de Fotografia foram as lentes Dzofilm Vespida para se juntarem ao corpo da Sony FS7. O projeto exigia diferentes tipos de localizações, com diferentes iluminações e diferentes tipos de câmara rigs¹³ e as objetivas Dzofilm Vespida são mais compactas e leves o que fazem delas candidatas perfeitas para a fluidez de trabalho.



Figura 31 – Preparação para filmagem em exterior



Figura 30 – Filmagem em interior com Easyrig



Figura 29 – Filmagem em movimento

A escolha das lentes Dzofilm Vespida, prendia-se pela consistência estética. Estas lentes possuem um bom equilíbrio visual entre o moderno e o *vintage*, com uma consistência em toda a linha prime onde a oferecem uma mudança de distância focal sem que seja visível algum tipo de distorção e aberração¹⁴. Estas lentes criam naturalmente um *bokeh*¹⁵ agradável e suavidade combinada com uma boa nitidez e cores vivas, transmitindo, assim, uma certa textura à imagem.

¹³ Dispositivo utilizado para suportar e estabilizar uma câmara durante a filmagem.

¹⁴ Problema ótico que ocorre quando a lente não consegue absorver todos os comprimentos de onda.

¹⁵ Efeito de desfoque ou distorção em áreas fora de foco de uma imagem, frequentemente conseguido em lentes com grande abertura

Complementando as lentes Dzofilm Vespider, os filtros da Tiffen Black Pro-Mist com uma boa variação de intensidades, ajudaram na criação do visual devido à sua suavização, mas continuando na preservação do contraste da imagem, dando uma aparência mais suave e nostálgica sem sacrificar a qualidade da imagem. Estes elementos contribuíram para o look nostálgico e intemporal de filmes *coming-of-age*.

A escolha do *aspect ratio*¹⁶ também foi importante para o trabalho da materialização da linguagem visual do filme. Tendo em conta as inspirações cinematográficas do argumento, optou-se por usar o *aspect ratio* 1.66, também conhecido como "*European Widescreen*". Apesar de já não ser um formato padrão do cinema europeu, ainda é utilizado ocasionalmente, como aspeto estético de forma a transmitir nostalgia, criando uma sensação de intimidade e foco nos personagens, enquanto oferece um campo de visão mais amplo para paisagens e cenários.

Apesar de ser semelhante ao formato 4:3, as diferenças são subtis e esta subtileza é importante, pois funciona como um recurso cinematográfico silencioso que passa de forma discreta ao espectador, mas é significativa na narrativa visual. Este formato facilita a criação de uma atmosfera íntima, imersiva e contemplativa, que é adequada para dramas e filmes que procuram um equilíbrio entre o foco na evolução emocional das personagens e a narrativa visual, sem as restrições ou distrações de formatos mais amplos ou estreitos. (Kroll, s.d.)

Uma boa relação entre um Realizador e um Diretor de Fotografia é uma das chaves do sucesso de um filme. Para isso é necessário rever e analisar toda a narrativa e intenções das personagens para perceber o tom visual que ajudará a narrativa, colaborar com o Departamento de Arte, elaborar um desenho de luz, consultar o próprio departamento de imagem e estar em constante comunicação com os mesmos, assistir a ensaios das cenas a serem filmadas e ter em consideração o departamento de som durante as rodagens, etc.

Ao planear a iluminação do cenário, tem de se ter em conta certas questões: Qual será o tipo de iluminação para a cena; Qual é a orientação do sol; Quantas janelas existem no cenário e de que forma podem ser usadas; Existe espaço suficiente para luzes artificiais; Onde tem fontes de energia; Qual a potência contratada do local; Existe a

¹⁶ Relação de proporção entre a largura e a altura de uma imagem

possibilidade de se fazer um *prelight*¹⁷; Para os exteriores, qual será a previsão durante as filmagens; Se as filmagens forem no exterior, será necessário levar providências para difundir a luz ou abrigar material, etc.

Devido à envolvimento da Diretora de Fotografia no Departamento de Produção, não houve a possibilidade de se realizar testes previamente, sendo que, os planos de luz foram realizados com base em expectativas e previsões. A perda do *gaffer*¹⁸ como elemento crucial do departamento com quem já tinha existido algumas reuniões, a 3 dias de rodagem, agravou este processo. Mesmo existindo uma equipa de imagem incansável em que a Diretora de Fotografia confiava e se apoiava, esta situação de domínio evidenciou um processo de rodagens mais precário, sendo que a maioria das decisões, conforme as dificuldades se revelavam, foram tomadas em conjunto com os restantes membros do departamento no momento.

6 A REPRESENTAÇÃO DO REALISMO EM *SEM SINAL*

Um filme ganha poder emocional quando a temática se funde com a estética visual. “A big part of our understanding of movies comes from understanding people and social situations, and so we need to become consciously aware of how we do that, through what we see and hear.” (Robotham, 2022, p. 6)

O realismo no cinema é frequentemente visto como um reflexo do mundo real. No entanto não se trata de a replicar a realidade, mas interpretá-la e apresentá-la de uma forma que conecte com o público, de modo a refletir as complexidades e nuances da vida, permitindo que os espectadores vejam uma parte de si mesmos no ecrã.

A visão em Direção de Fotografia, seria no sentido de se moldar a luz consoante o espaço da personagem em questão, como por exemplo, o quarto do João ser ligeiramente mais quente criando a sensação de um espaço seguro para o mesmo ou as cenas na cozinha serem mais duras e dramáticas criando um aumento de tensão ao espectador. Numa perspetiva geral, seria de aproveitar o facto do filme se desenrolar

¹⁷ Iluminar e testar o tipo de iluminação no cenário, no início do dia ou no dia anterior às filmagens.

¹⁸ Chefe Eletricista responsável pela execução do plano do plano de iluminação.

num espaço temporal quase contínuo, com ligeiros saltos de tempo, para mostrar, efetivamente, a evolução temporal de um modo naturalista.

A tensão dramática e naturalista foi procurada na pintura, principalmente em Vermeer, Edward Hopper e Pieter de Hooch, contudo, não se pretendia construir referências diretas, mas antes perceber as simbologias por detrás da construção de um quadro através da luz, composição e cor usada. Como referido no capítulo 1, a preservação dos tons castanhos em ambientes domésticos e o recorrente uso de janelas como luz motivada foi inspirada em Vermeer [Figura 32].



Figura 32 – Tons castanhos na cozinha e luz motivada da janela em *Sem Sinal*

Este filme pedia que o seu foco fosse a criação de uma iluminação naturalista a partir de uma iluminação motivada que, tal como o nome denuncia, uma luz com motivação, ou seja, uma iluminação que tem uma razão lógica para aparecer. Tendo em conta que se fez uso de uma moradia térrea para o cenário da casa do João, tirou-se proveito das janelas para criar a motivação necessária através de HMI 1200w, HMI 575w e Aputure 600d LS auxiliados por refletores e bandeiras, quando necessário para refletir ou bloquear a luz. A luz dura é criada durante a cena da discussão trazendo maior tensão dramática e frieza.



Figura 34 – Iluminação dura durante cena de discussão em *Sem Sinal*



Figura 33 - Iluminação dura durante cena de discussão em *Sem Sinal*

A maior parte do filme é feito recorrendo à câmara à mão, trazendo proximidade do espectador em relação à narrativa, no entanto, esta utilização é interrompida pontualmente nas cenas interiores, como o corredor de casa de João. Esta escolha é propositada, colocando o espectador numa posição distante do mero observador, em que uma “barreira” é colocada e o espectador já não faz parte da história, mas ao mesmo tempo, continua numa posição de cúmplice levando-o à reflexão. Pieter de Hooch serviu de inspiração com as suas “imagens dentro de imagens” e a sua simetria para este cenário, simetria esta que transmite uma sensação de ordem e estabilidade nos seus quadros, que em *Sem Sinal*, é usada de forma invertida, adicionando a utilização dos reflexos usados para mostrar a desconexão emocional entre os membros da família.

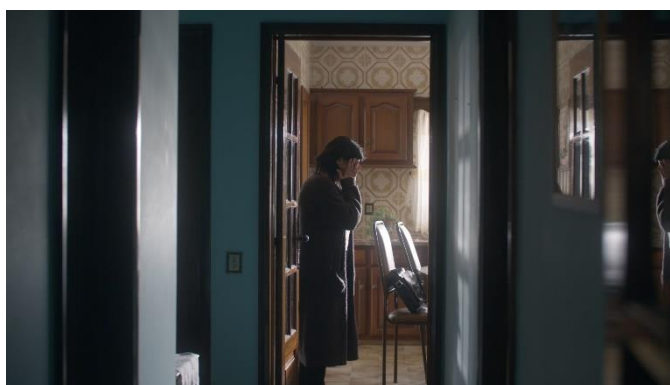


Figura 35 – Desconexão emocional e distanciamento com o uso de plano fixo em *Sem Sinal*

Em contraste para as cenas exteriores, tentou-se tirar proveito da luz natural para as cenas diurnas e para as cenas noturnas, aproveitaram-se as luzes práticas existentes no cenário e reforçou-se o luar com um Aputure 600d LS e um modificador Aputure Lantern.



Figura 36 – Cena diurna tirando proveito da luz natural, em *Sem Sinal*



Figura 37 – Cena noturna usando as luzes ambiente do local com reforço de luar, em *Sem Sinal*

Para um Diretor de Fotografia que tenciona filmar apenas com luz natural e luz ambiente, as alterações atmosféricas podem realmente tornar-se o pior inimigo, pois está à mercê do que não consegue controlar, originando problemas que interferem com o planeamento logístico e criativo. O intuito inicial das cenas 6, 7 e 8 seria aproveitar a transição temporal, de modo que, quando João chega à morada de destino da carta, onde descobre a segunda casa do pai, o sol já se estaria a pôr, dando um contraste do frio do céu com as luzes quentes da casa.



Figura 38 – Repérage ao local que seria a casa da segunda família

Porém, na altura da filmagem, o céu já se encontrava nublado, uma previsão que já estaria a ser calculada dias antes, pois o mês de março estava a sofrer bastantes mudanças meteorológicas. A intenção de tornar o interior da casa mais quente manteve-se, no entanto, devido à localização das rodagens ser bastante próximo da praia, o

nevoeiro começou a ficar cada vez mais cerrado à medida que o tempo passava o que intensificava o anoitecer. Ainda assim, tentou-se contornar e preservar a luz diurna com o material disponível no momento, mas chegou a um ponto em que o mais sensato seria dar por concluída as filmagens.

As dificuldades mais sérias apareceram após rever as filmagens, depois de um dia stressante, percebendo que alguns dos planos não ficaram em condições, seja pelo movimento ou pela prestação do ator. Em conversa com a Realizadora e Assistente de Realização, visto que ainda havia tempo, abriu-se a possibilidade de refazer os planos do João a chegar e a partir da cena 8, pois estava previsto condições meteorológicas semelhantes para o dia seguinte. No entanto, o dia seguinte chegou, mas o nevoeiro não. Chegando ao local, o céu encontrava-se limpo, alertou-se a Realizadora caso fosse para avançar, que os problemas de continuidade seriam, possivelmente, irreversíveis, porém, foi dada ordem para avançar, problema a ser examinado no capítulo 7.

A construção visual de *Sem Sinal* torna-se mais do que uma simples manipulação de luz e sombra; é uma extensão das próprias personagens, espelhando as suas emoções, conflitos e evoluções. Um conflito externo que se torna interno, num jogo entre o naturalismo e a tensão dramática que não só molda a narrativa, mas também envolve o espectador entre a proximidade e o distanciamento.

7 TRATAMENTO DA COR E PROCESSO DE PÓS-PRODUÇÃO

Tanto o Diretor de Fotografia como o Colorista precisam de ter um vasto conhecimento sobre a cor e a sua simbologia, assim como os estímulos que serão provocados ao espectador, para que se possa tirar proveito na construção de camadas. Um filme é uma jornada para o espectador e o trabalho de cor em pós-produção é uma parte essencial dessa viagem.

Esse conhecimento, tem de vir auxiliado de um bom planeamento para que a visão seja concretizada, pois, como já foi analisado a cor e a luz, de mãos dadas podem abrir um leque de opções que podem vir a ser úteis ou possuem o poder de arruinar as intenções pré-definidas. “The more planning you do before you shoot, and the more careful you are as you shoot, the more flexibility and creativity you will be able to bring to the table during the final color grading process to achieve your vision”. (Haine, 2020)

Sem Sinal foi filmado com o perfil de imagem S-Log2, uma estratégia escolhida para maximizar a capacidade do sensor, sendo que o S-Log 2 é geralmente considerado a possuir menos ruído nas sombras comparado ao S-Log3, permitindo capturar uma ampla gama de detalhes, tanto nas áreas mais escuras como nas mais claras da imagem. Esta abordagem foi essencial para garantir maior flexibilidade durante a fase de pós-produção, especialmente na correção de cor. O uso do S-Log2 permitiu gravar num espaço de cores expandido, conhecido como S-Gamut, o que significa que uma maior variedade de cores registada. Isso possibilita a criação de imagens finais que são não apenas mais ricas e realistas, mas também visualmente fiéis adaptadas à visão artística do filme. A escolha da resolução em 4k pelo filme ter maioritariamente, cenas com pouca luz, pelo que a passagem de 4k para 1080p reduziria a aparência de ruído, a flexibilidade na pós-produção e redução de *color banding*¹⁹.

O trabalho de pós-produção de tratamento de cor deu-se através do software DaVinci Resolve. Numa primeira fase, tentou-se fazer uma correção da exposição de cada fotograma, de modo que o produto ficasse uniforme na sua totalidade. Estes ajustes primários foram equilibrados através das curvas de luminosidade e contraste e das rodas de cores *Lift/Gamma/Gain* [Figura 39], onde o '*Lift*' trabalha as partes mais escuras da imagem, o '*Gamma*' controla os tons médios e o '*Gain*' controla as partes mais luminosas.



Figura 39 – Retirado do próprio software DaVinci. Roda de cores.

¹⁹ Forma subtil de posterização em imagens digitais, causada pelo arredondamento da cor de cada pixel para o nível de cor digital mais próximo. Refere-se à mudança visível de uma cor para outra, em vez de um gradiente suave.

É importante destacar a relevância dos Scopes²⁰ que servem como ferramenta para guiar e ajudar o colorista na identificação e correção de problemas como desequilíbrio de cor, sobre-exposição ou subexposição.

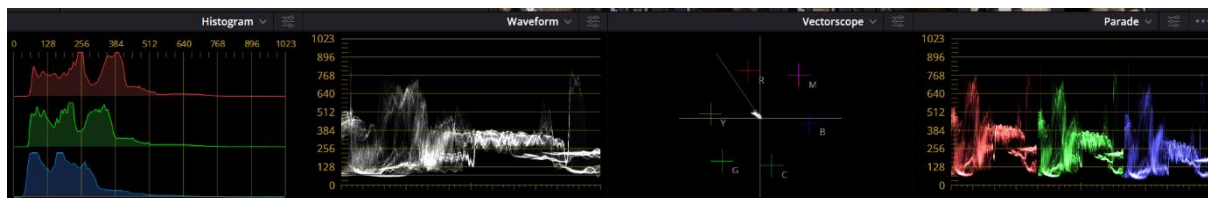


Figura 40 – Retirado do próprio software DaVinci. Scopes ou gráficos de referência

Depois da totalidade do filme estar uniforme, vem a criação do estilo pretendido. Esta criação deve ser estabelecida desde o início de forma que não exista, durante o processo de pós-produção, idealizações completamente divergentes entre Realização e Direção de Fotografia, uma vez que, toda a construção técnica da fotografia do filme será ditada pelas intenções estéticas.

Uma excelente estratégia para evitar confusões e guiar a estética do filme até durante a pós-produção será definir palavras-chave para caracterizar o visual do filme e entender as intenções emocionais que irão trazer impacto à narrativa. Charles Haine reforça: “The emotional feeling of those shots needs to be planned for during pre-production and even in the script, then executed on set. But the key here is to understand the intentions of the project so that you can execute properly in post in alignment with those goals.” (Haine, 2020, p. 19). Para este projeto, definiu-se pouca saturação, pouco contraste, transição de quentes para frios (conforme a evolução emocional).

A correção de cor não se trata apenas de equilibrar todo o filme, tal como o som pode alterar a percepção de uma cena, a cor e o contraste oferecem uma ferramenta adicional para influenciar a narrativa intensificando ou suavizando a experiência visual.

Com a criatividade, é possível decidir se a imagem terá um tom vibrante e intenso ou uma aparência mais suave e moderada. É possível ajustar a temperatura da cor para criar uma sensação de aconchego ou frieza, e destacar ou esconder detalhes nas sombras, tudo com alguns ajustes pontuais e precisos. Essas alterações não são apenas

²⁰ Gráficos de referência

técnicas, mas moldam a forma como o público vivencia a cena, definindo o ambiente e a emoção pretendida.

O cargo de Direção de Fotografia quando se funde com o cargo de colorista permite ter uma noção mais clara de como trabalhar a imagem, dos erros que se sucederam durante as rodagens e as possibilidades para os corrigir. Existem momentos felizes em que a luz natural coopera com a imagem (Figura 41) ou o desenho de luz satisfaz as necessidades planeadas (Figura 42).



Figura 42 – Frame da cena 7. À esquerda sem correção de cor, à direita com correção de cor



Figura 41 - Frame da cena 12. À esquerda sem correção de cor, à direita com correção de cor

Na Figura 41, estava previsto filmar o plano perto do final do dia, de forma que as luzes fossem mais difusas e suaves, trazendo uma sensação de esperança e conforto enquanto a personagem divaga, durante a procura por respostas. Na Figura 42, o plano era colocar a câmara a 3200 de *white balance*, colocar dois HMI no exterior refletidos para criar um ambiente noturno e, em contraste, colocar no interior da sala, um DMG com um CTO²¹ de forma a criar um ambiente quente mais aconchegante e uma ‘saia’ em

²¹ Significa Color Temperature Orange (Temperatura de Cor Laranja). Tipo de filtros gel para correção da temperatura de cor da luz

volta do DMG para bloquear um pouco da luz, foi adicionado um MC colado na TV para dar algum preenchimento motivado pela TV à cara de João.

A falta de experiência e de conhecimento pode, muitas vezes, levar a cometer erros ou a despendar demasiado tempo num plano específico, negligenciando os outros. Um exemplo é a cena 8 que já foi mencionada no capítulo 7. Devido a vários fatores, sendo que as adversidades atmosféricas tomaram conta do cenário e não corresponderam à previsão do dia seguinte, a estratégia passou por tomar partido das intenções iniciais em que o filme se tornava gradualmente mais frio consoante a evolução narrativa e emocional, diminuindo mais a saturação para tentar contornar e disfarçar a atenção para o céu aberto e luzes duras de certos planos. Porém, o que se retirou é que estes problemas de *raccord*²² de luz a este nível dificilmente são contornáveis, como se pode verificar na Figura 43 e Figura 44.



Figura 43 - Frame da cena 8 com nevoeiro. À esquerda sem correção de cor, à direita com correção de cor



Figura 44 - Frame da cena 8 sem nevoeiro. À esquerda sem correção de cor, à direita com correção de cor

²² Palavra francesa que significa continuidade entre planos. Quando há falhas na continuidade, existem erros de *raccord*.

No entanto, de um modo geral, através da correção de cor foi possível alcançar uma certa uniformidade entre planos, tendo recorrido pontualmente a máscaras para elevar ou baixar intensidades, assim como, nas curvas matiz vs. saturação/matiz/luminosidade para controlar algum ponto mais forte ou fora de tom consoante a correção geral.

CONCLUSÃO

Todo o processo de construção visual de um filme, especialmente no contexto da Direção de Fotografia, é um exercício complexo que exige equilíbrio entre técnica e criatividade.

Este projeto abriu a janela para aprofundar a compreensão das nuances que moldam abordagens cinematográficas no que diz respeito à iluminação e cor. No entanto, também se enfrentaram desafios significativos durante todas as etapas, o que se refletiu no produto final.

Uma equipa de cinema é como um organismo vivo, todos os departamentos são pilares vitais para o sucesso de um filme, porém, realço a importância da empatia que se deve ter por dificuldades que possam aparecer em outros departamentos, sem perder o foco no cargo que se desempenha como função principal. Os erros foram fundamentais para o crescimento, ensinam o valor da atenção objetiva unicamente no cargo em questão, da necessidade de um planeamento meticuloso e da flexibilidade para se adaptar aos imprevistos.

A simplicidade do filme em questão, sem recorrer a artifícios, visou capturar a essência do realismo e do naturalismo. Essa simplicidade, contudo, revelou-se uma espada de dois gumes: se ao mesmo tempo que conferiu ao filme uma aparência genuína, também expôs a necessidade de uma execução precisa para evitar resultados aquém do esperado.

O estudo comparativo de filmes dentro desses estilos mostrou que, apesar de o realismo e o naturalismo partilharem a intenção de representar a realidade de maneira fiel, a aplicação das técnicas de iluminação e cor pode variar significativamente.

O erro de principiante é tentar contornar aquilo que não pode ser contornado com um material limitado a rodar em constante transição de locais, ao invés de ponderar abraçar as mudanças meteorológicas, se assim for possível, que ocupavam cada vez mais espaço da cena.

Apesar dos desafios enfrentados durante todo o processo de concretização do filme terem dificultado a visão pretendida, a persistência em capturar a verdade emocional dos personagens prevaleceu, revelando que, no cinema, tal como na vida, é

nas imperfeições e nas adversidades que muitas vezes se encontram as expressões mais autênticas da realidade.

Através deste trabalho, ficou claro que a Direção de Fotografia é uma arte que, embora sujeita a falhas e desafios, transforma imagens em veículos de significado e de emoção.

“Este não vai ser o filme da tua vida” - uma frase dita por muitos experientes da área a aprendizes no começo da carreira ou no âmbito académico. É inegável a veracidade desta frase, no entanto, o esforço que se deve depositar nestes arranques de criações artísticas, que guia a experiência e o conhecimento adquirido, será sempre como se assim fosse “o filme da nossa vida”.

Todo o conhecimento não vem só através dos livros, vem também através do conhecimento transmitido por todas as pessoas que se cruzam no percurso, em conjunto com uma série de más decisões tomadas, pois é também com os erros que se aprende.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- Altman, R. (Director). (1973). *The Long Goodbye* [Motion Picture].
- Alton, J. (1995). *Painting with Lighting*. University of California Press.
- Antonioni, M. (Director). (1964). *Red Desert* [Motion Picture].
- Arnold, A. (Director). (2016). *American Honey* [Motion Picture].
- Bazin, A. (2005). *What is Cinema?* (H. Gray, Trans.) University Of California Press.
- Beckett, I. W. (1995). *História da pintura*. Livros e Livros.
- Bertolucci, B. (Director). (1970). *The Conformist* [Motion Picture].
- Boorman, J. (Director). (1972). *Deliverance* [Motion Picture].
- Brown, B. (2011). *Cinematography - Theory and Practice*. Focal press.
- Cinematographer, A. (2021, Março 18). *Photographing Days of Heaven*. (H. Trusell, Trans.) Retrieved from The American Society of Cinematographers: <https://theasc.com/articles/photographing-days-of-heaven>
- Coppola, F. F. (Director). (1972). *The Godfather* [Motion Picture].
- Coppola, F. F. (Director). (1979). *Apocalypse Now* [Motion Picture].
- Damásio, A. (2020). *Sentir & Saber - A Caminho da Consciência*. Lisboa: Temas e Debates - Círculo dos Leitores.
- Dhont, L. (Director). (2022). *Close* [Motion Picture].
- Gil, F., & Catarino, L. (2020). *Visões da Luz*. Coimbra: Imprensa da Universidade de Coimbra.
- Groeningen, F. V. (Director). (2018). *Beautiful Boy* [Motion Picture].
- Haine, C. (2020). *Color Grading 101: Getting Started Color Grading for Editors, Cinematographers, Directors, and Aspiring Colorists*. Routledge.
- Hopper, D. (Director). (1969). *Easy Rider* [Motion Picture].

- Hullfish, S. (2008). *The Art and Technique of Digital Color Correction*. Elsevier.
- Iñárritu, A. G. (Director). (2015). *The Revenant* [Motion Picture].
- Kalmus, N. M. (1935). Color Consciousness. *Journal of the Society of Motion Picture*, 9.
- Kroll, N. (n.d.). *The Magic Of The 1.66:1 Aspect Ratio & How I Plan To Use It On My Feature Film*. Retrieved from Noam Kroll: <https://noamkroll.com/the-magic-of-the-1-661-aspect-ratio-how-i-plan-to-use-it-on-my-feature-film/>
- Landau, D. (2014). *Lighting for cinematography: a practical guide to the art and craft of lighting for the moving image*. New York: Bloomsbury Academic.
- León, P. G. (2006). *Breve História da Pintura*. Lisboa: Editorial Estampa.
- Malick, T. (Director). (1978). *Days of Heaven* [Motion Picture].
- McCall, C. (Director). (2010). *Cameraman: The Life and Work of Jack Cardiff* [Motion Picture].
- Mendes, S. (Director). (2009). *Revolutionary Road* [Motion Picture].
- Nunn, L., Taylor, B., Campbell, J. (Producers), & Nunn, L. (Writer). (2019-2023). *Sex Education* [Motion Picture]. Netflix.
- Rafelson, B. (Director). (1970). *Five Easy Pieces* [Motion Picture].
- Riley, J. (2015, Dezembro 16). *'Revenant' Cinematographer Emmanuel Lubezki Used Only Natural Light*. Retrieved from Variety: <https://variety.com/2015/artisans/production/the-revenant-cinematography-emmanuel-lubezki-1201661435/>
- Robotham, T. (2022). *Cinematic Storytelling: A Comprehensive Guide for Directors and Cinematographers*. Nova Iorque: Routledge.
- Schneider, N. (2004). *Vermeer: A Obra Completa*. Köln: Taschen.
- Souter, G. (2012). *Edward Hopper: Light and Dark*. Nova Iorque: Parkstone International.

WEBGRAFIA

Cinematographer, A. (2021, março 18). *Photographing Days of Heaven*. (H. Trusell, Trans.)

Retrieved from The American Society of Cinematographers:

<https://theasc.com/articles/photographing-days-of-heaven>

Riley, J. (2015, dezembro 16). *'Revenant' Cinematographer Emmanuel Lubezki Used Only*

Natural Light. Retrieved from Variety:

<https://variety.com/2015/artisans/production/the-revenant-cinematography-emmanuel-lubezki-1201661435/>

FILMOGRAFIA

- Altman, R. (Realizador). (1973). *The Long Goodbye* [Filme].
- Antonioni, M. (Director). (1964). *Red Desert* [Motion Picture].
- Arnold, A. (Realizador). (2016). *American Honey* [Filme].
- Bertolucci, B. (Director). (1970). *The Conformist* [Motion Picture].
- Boorman, J. (Realizador). (1972). *Deliverance* [Filme].
- Coppola, F. F. (Director). (1972). *The Godfather* [Motion Picture].
- Coppola, F. F. (Director). (1979). *Apocalypse Now* [Motion Picture].
- Dhont, L. (Director). (2022). *Close* [Motion Picture].
- Groeningen, F. V. (Director). (2018). *Beautiful Boy* [Motion Picture].
- Hopper, D. (Realizador). (1969). *Easy Rider* [Filme].
- Iñárritu, A. G. (Realizador). (2015). *The Revenant* [Filme].
- Linklater, R. (Realizador). (1995, 2004, 2013). *The 'Before' Trilogy* [Filme].
- Malick, T. (Director). (1978). *Days of Heaven* [Motion Picture].
- McCall, C. (Director). (2010). *Cameraman: The Life and Work of Jack Cardiff* [Motion Picture].
- Mendes, S. (Director). (2009). *Revolutionary Road* [Motion Picture].
- Nunn, L., Taylor, B., Campbell, J. (Producers), & Nunn, L. (Writer). (2019-2023). *Sex Education* [Motion Picture]. Netflix.
- Rafelson, B. (Realizador). (1970). *Five Easy Pieces* [Filme]

ANEXOS

Anexo A – Argumento de *Sem Sinal*

Sem Sinal
De
Joana Pestana

Estória de Joana Pestana e Maria Ferreira

joanacmpestanda@gmail.com
40190132@esmad.ipp.pt

CONTINUA:

2.

RAQUEL

Sim.

Raquel levanta a mão, como quem evita uma conversa. Baixa a mão e tapa ligeiramente a cara, não encarando João.

João hesita, mas vira as costas a Raquel e segue caminho para o seu quarto.

Enquanto caminha, **o telefone fixo toca na cozinha.**

João continua a andar em direção ao seu quarto através do corredor longo e escuro. Ouve uma cadeira a arrastar-se e o telefone a ser atendido por Raquel.

RAQUEL

(, V.O.)

Ele está aí?

(PAUSA)

Já foi embora?

João olha para trás, discretamente, em direção à cozinha. Vê Raquel a falar ao telefone, a roer as unhas e ainda com um cigarro aceso na mão.

João vira a cara e continua a percorrer o caminho pelo corredor. Abre a porta do quarto e entra.

3 INT. QUARTO - INÍCIO DE TARDE

João entra no quarto. Pousa a mochila no chão despreocupadamente. Fecha a porta.

O quarto é iluminado por uma única janela com as persianas entreabertas. A sua secretária encontra-se desarrumada, repleta de desenhos, lápis, canetas e CDs. Ao lado da secretária e em frente à cama, uma pequena televisão encontra-se em cima de uma cómoda com algumas gavetas.

A cama encontra-se ainda por fazer. Nas paredes estão pendurados posters de diferentes bandas e filmes, juntamente com alguns desenhos.

Pelo chão estão espalhadas roupas e sapatos.

Em cima da cadeira da secretária está um monte de roupa amarrotada.

João liga a televisão. O sinal está fraco, mas **ouve-se, com alguma interferência, um tema musical de um programa que toca.**

(CONTINUA)

CONTINUA:

3.

João tira um caderno da mochila. Deita-se na cama com o caderno na mão e um lápis. Deitado de barriga para cima, rabisca e desenha no caderno.

CORTE PARA

4 INT. QUARTO - TARDE

João dorme com o caderno em cima do seu peito, na mesma posição na qual se deitou.

Ouve-se a porta da entrada de casa a abrir e a fechar.

João é acordado pelo som da porta a bater. Reajusta o seu corpo, como se tentasse voltar a adormecer.

Ouvem-se vozes abafadas.

A televisão encontra-se agora sem sinal, só passa estática.

João olha para a porta, alarmado com os gritos. Levanta-se e encosta o ouvido à porta.

As vozes continuam abafadas.

João abre a porta do quarto ligeiramente e espreita para o corredor discretamente.

As vozes são agora claras. É uma discussão entre HENRIQUE (50), o seu pai, e Raquel.

RAQUEL

Ando eu aqui feita de louca para
todo o lado à tua procura e tu
chegas e finges que eu nem existo?

Henrique pousa a sua pasta de trabalho em cima da cómoda da entrada, tira o sobretudo que traz vestido.

RAQUEL

Eu estou a falar contigo!

HENRIQUE

Epa, deixa-me em paz. Já ninguém te
atura, Raquel.

Henrique pousa o sobretudo em cima da pasta de trabalho, tapando-a na totalidade.

RAQUEL

Mas deixo-te em paz? Era suposto
teres chegado ontem e nem telefonas
a avisar?

(CONTINUA)

CONTINUA:

5.

RAQUEL

Onde é que pensas que vais?

João vê Henrique e Raquel a saírem do quarto. Encosta mais a porta do quarto, escondendo-se por detrás desta.

Raquel e Henrique passam o quarto de João, sem reparar nele.

João volta a abrir mais um pouco a porta, segue-os com o seu olhar. Vê Raquel a seguir Henrique até à porta da entrada.

Henrique pega no casaco, que ainda se encontra em cima da pasta, descuidadamente. Vira-se para Raquel que está atrás dele.

HENRIQUE

Isto durou demasiado tempo. Só tenho pena do raio do miúdo que tem de ficar agarrado a ti.

Raquel hesita em responder, olhando fixamente para Henrique.

HENRIQUE

Olha bem para ti... Sinto o cheiro a álcool no teu hálito. Esta casa tresanda a tabaco. Há quanto tempo não tomas banho?

(PAUSA)

Se eu te tivesse conhecido agora nem olhava para ti duas vezes.

João, dentro do quarto, toca com os pés na sua mochila, que cai e faz um barulho que se ouve na entrada. João fecha a porta rapidamente, como quem se procura esconder.

Henrique olha para o corredor, surpreendido.

HENRIQUE

Ele está cá?

Raquel olha para o corredor e depois para Henrique. Baixa o olhar e não responde.

HENRIQUE

Como é que tu deixas uma coisa destas acontecer? Como é que - Ele ouviu tudo.

Henrique leva a mão que não segura no casaco à cabeça.

Henrique olha para o corredor e mexe o seu corpo como se fosse dar um passo, mas hesita. O seu olhar triste e vazio torna-se em desdém quando olha para Raquel.

(CONTINUA)

7.

João começa a pedalar, seguindo na direção oposta do carro de Henrique.

7 EXT. RUA - TARDE

SEQUÊNCIA DE MONTAGEM

João pedala por diferentes ruas. Olha à sua volta, como se procurasse algo em concreto, algo que lhe pareça familiar. Pedala com alguma calma, mas assertividade.

8 EXT. RUA - FINAL DE TARDE

João pedala, cansado. Está no meio de uma rua. Está rodeado por casas bonitas e bem tratadas. Olha atentamente para os números das portas.

Pára de pedalar, pousa um pé no chão e tira a carta. Confirma o número da morada, e olha para a casa à sua frente.

Pega na bicicleta com ambas as mãos, encostando-a a uma árvore do lado oposto da casa para qual olha.

Caminha lentamente até à casa. Quando chega à porta, hesita em bater. Ganha coragem e bate.

Olha à sua volta, analisando o ambiente que o rodeia. É pacífico e calmo. Ouvem-se pássaros e o som da cidade não chega à vizinhança em que João se encontra.

De repente, a porta abre. Uma MULHER (50), abre a porta.

MULHER

Olá.

(PAUSA)

Posso ajudar?

João olha para a Mulher e para o interior da casa, sem saber o que responder.

RAPAZ

(V.O.)

É o pai?

A Mulher olha para dentro de casa, João também, tentando identificar a voz. Um RAPAZ (18), encontra-se no meio da sala que dá acesso ao hall de entrada da casa. Olha para a Mulher à espera de uma resposta.

(CONTINUA)

CONTINUA:

8.

MULHER

Não, o pai ainda não chegou.

O Rapaz bufa, como quem se encontra desiludido, e sai da divisão em que se encontra.

João agarra na carta com as duas mãos. A Mulher olha ansiosamente para João, e depois para a carta.

JOÃO

Desculpe, acho que me enganei na casa.

João vira as costas e caminha rapidamente em direção à sua bicicleta.

A Mulher olha, confusa para João enquanto este caminha, antes de fechar a porta calmamente.

João dobra a carta que ainda segura na mão, guardando-a sem cuidado no seu bolso.

Senta-se na sua bicicleta, mas o som de um carro aproxima-se. João olha para trás, o carro de Henrique aproxima-se. João sai da bicicleta rapidamente e esconde-se atrás de alguns arbustos.

O carro estaciona em frente à casa onde João estava. Henrique sai do carro e dirige-se à mala do carro. Tira a sua bagagem.

A porta da casa abre, sai uma criança que corre em direção a Henrique, seguida pelo Rapaz anteriormente visto por João. A Mulher sai de casa com um sorriso na cara. A família cumprimenta Henrique, alegremente. Henrique tira alguns sacos das compras da mala do carro, com a ajuda dos filhos, que levam tanto as compras como as malas de Henrique para dentro de casa. Henrique beija a Mulher, carinhosamente, e caminham juntos para dentro de casa, fechando a porta por detrás destes.

João observa tudo em choque. Levanta-se rapidamente, senta-se na bicicleta e sai abruptamente do local.














9 EXT. RUA - FINAL DE TARDE/NOITE

SEQUÊNCIA DE MONTAGEM.

João pedala perdidamente por diferentes ruas. Respira ansiosamente.


- 10 EXT. RUA - NOITE
- João pára numa rua aparentemente aleatória. Sai da bicicleta, com a respiração pesada. Deixa a bicicleta cair descuidadamente, e senta-se no passeio. Olha à sua volta, a sua respiração continua pesada. À sua frente, a luz de uma casa acende. João consegue ver a divisão claramente, com o contraste da noite e a luz do quarto ligada. Dentro do quarto, uma mãe brinca com o filho. João observa as interações entre mãe e filho. A sua respiração abranda.
- João começa a lacrimejar e chora silenciosamente. Limpa as lágrimas dos olhos. A luz da casa apaga-se. João tira um momento para si. Recompõem-se e volta para a bicicleta.
- 11 INT. CORREDOR DA CASA - NOITE
- João abre a porta de casa. O corredor é apenas iluminado pela fraca luz vinda da janela da sala.
- João atira as chaves para cima da cómoda. Ainda a fungar do choro, depara-se com Raquel deitada no sofá da sala.
- 12 INT. SALA DE ESTAR - NOITE
- João entra na sala onde Raquel se encontra.
- A casa encontra-se silenciosa. **Ouvem-se sons vindos da rua: carros a buzinar, sirenes de ambulâncias.**
- Ouve-se a respiração alta de Raquel enquanto dorme.
- Raquel está inconsciente, rodeada de garrafas vazias e de beatas de cigarros.
- João pega numa manta, tapa-a e senta-se no chão ao lado dela.
- A televisão, ainda que ligada, encontra-se sem sinal, passando estática.
- João estica-se para agarrar no comando em cima da mesa de centro. Desliga a televisão.
- O ecrã da televisão mostra agora o reflexo de João sentado no chão, e de Raquel deitada inconsciente no sofá. Ao lado da televisão, está uma fotografia emoldurada de João, Henrique e Raquel.

Anexo B – Shotlist de *Sem Sinal*

STORYBOARD	CENA	SHOT	INT/EXT	DESCRIÇÃO	PLANO	ÂNGULO	MOVIMENTO	OBJETIVAS	NOTAS	FILTROS	VFX's	
	1	1	EXT - Dia Rua	Uma bicicleta é pedaliada pela rua, não se vê quem a pedala	P P Rodas	Knee Level	Travelling	50mm Dzov/espíd	Segue as rodas. Mesmo que cena 7	Black Pro Mist 1/8		
	2	1	INT - Dia Entrada	João entra em casa e vê as cartas em cima da cómoda da entrada	PP	Picado	Fixo (Handheld)	50mm Dzov/espíd	Tem de se conseguir ver a morada escrita nas cartas			
		2	INT - Dia Entrada	João abre a porta de casa e entra. Pousa as chaves na cómoda e vê as cartas	PAT	Ligeiramente contra-picado	Fixo (Handheld)	50mm Dzov/espíd	O ângulo da câmara pode estar mais contrapicado, como se vissemos João da perspectiva das cartas (não tão drástico)			
		3	INT - Dia Entrada/C cozinha	João entra em casa e para à porta da cozinha	PA - J, OTS - R	Shoulder Level	Fixo (Handheld)	50mm Dzov/espíd				
		4	INT - Dia Cocanha	Raquel reage a João	PAP/GP	Eye Level	Fixo (Handheld)	50mm Dzov/espíd				
		5	INT - Dia Cocanha	João reage a Raquel	PAP/GP	Eye Level	Fixo (Handheld)	50mm Dzov/espíd	Aqui o João pode já ter entrado na cozinha (vai ter de passar pela cozinha para ir para o corredor e para o quarto)			
		6	INT - Dia Corredor	João fala com Raquel e dirige-se para o quarto. Raquel atende o telefone, quando se levanta fica no centro do enquadramento, enquadrada pela porta da cozinha.	PG/PC	Shoulder Level	Fixo (Tripe)	35/50mm Dzov/espíd	A câmara está no corredor, onde apanha as portas dos quartos, mas também a entrada para a cozinha (frame within a fra			
	3	1	INT - Dia Quarto	João entra no quarto e fecha a porta, mas encosta o ouvido para ouvir a conversa da mãe ao telefone. Quando a conversa termina, pousa a mochila no chão	PAT	Shoulder Level	Pan estável (Tripe)	50mm Dzov/espíd	Começa num PAT de João com o ouvido encostado à porta, e passa para um PAM/PC de João pelo quarto	Black Pro Mist 1/8	x	
		2	INT - Dia Quarto	João deitado na cama a desenhlar	OTS J, pp caderno	Shoulder Level	Pan estável (Tripe)	75mm Dzov/espíd	Tem de se ver a TV no fundo.		Black Pro Mist 1/8	x
		1	INT - Dia Quarto	João a dormir na cama, com o caderno no peito. Acorda com o som dos pais a falarem	OTS J, pp caderno		Fixo estável (Tripe)	75mm Dzov/espíd	Exatamente o mesmo plano anterior, mudança de luz		Black Pro Mist 1/8	x
	4	2	INT - Dia Quarto	João deitado na cama, acorda e levanta-se	PAT		Pan estável (Tripe)	35mm Dzov/espíd	Termina nas costas de João			
		3	INT - Dia Quarto	João encosta o ouvido à porta para ouvir melhor a conversa	GP	Eye Level	Fixo (Handheld)	75mm Dzov/espíd			Black Pro Mist 1/8	
		4	INT - Dia Quarto	João abre a porta ligeiramente	PP		Fixo (Handheld)	50mm Dzov/espíd			Black Pro Mist 1/8	

	5	INT - Dia Corredor	Henrique pousa a pasta na mesa da cozinha e o sobretudo por cima desta, caminham até ao quarto em frente ao quarto de João	PG/PC	Shoulder Level	Fixo estável (Tripé)	50mm D20/Vespid	A câmara está no corredor, onde aponta as portas dos quartos, mas também a entrada para a cozinha (Frame within a frame) - Master ? Enquadramento igual a 2.6	Black Pro Mist 1/8
	1	INT - Tarde Quarto	Através da frecha da porta do quarto de João, vemos Henrique a preparar uma mala com roupa e Raquel a segui-lo	PA/PAT		Fixo (Handheld)	50mm D20/Vespid		
	2	INT - Tarde Cozinha	Henrique e Raquel discutem	PAP H OTS R		Fixo (Handheld)	50mm D20/Vespid	Tem de ser na cozinha porque fica ao lado da porta por onde Henrique vai sair	
	3	INT - Tarde Corredor	Henrique e Raquel discutem	PAP R OTS H		Fixo (Handheld)	50mm D20/Vespid	Meismo plano 4.5	
	4	INT - Tarde Quarto	João faz barulho no quarto e fecha a porta do quarto	GP		Fixo (Handheld)	50mm D20/Vespid	Meismo plano 4.3	
	5	INT - Tarde Quarto	João toca na mochila e esta cai	PP		Fixo estável (Tripé)	50mm D20/Vespid		
	6	INT - Tarde Corredor	Raquel caminha pela sala, vemos-la através da porta de vidro que ela fechou com força	PAT		Fixo (Handheld)	50mm D20/Vespid	Tipo POV de João. Temos de passar a cena para a sala, porque o João tem de sair pela cozinha. Podemos ver a Raquel a beber de um copo através dos vidros da porta da sala.	
	7	INT - Tarde Cozinha	João vê o desenho e a carta	PP		Fixo (Handheld)	75mm D20/Vespid	Tem que dar para ver bem a moçada na carta, e tem de ter o nome do Henrique nesta	
	1	INT - Tarde Corredor/Cozinha	João sai do quarto e dirige-se à cozinha, onde vê a pasta de Henrique e tira a carta e o desenho de dentro desta	PAP		Travelling (Handheld)	50mm D20/Vespid	Siguimos João até a cozinha, mas a câmara para neste momento e fica fixa antes de ele sair de casa	
	2	EXT - Tarde Rua	O carro de Henrique sai da zona habitacional	PG		Fixo estável (Handheld)	50mm D20/Vespid		
	1	EXT - Tarde Rua	João sai de casa e vê o carro de Henrique a arrancar, pega na bicicleta e senta-se, vê a carta mais uma vez e segue caminho	PAT		Pan (Handheld)	50mm D20/Vespid	Pan a seguir o movimento de João, liberdade para a câmara acompanhar os movimentos da personagem	
	1	EXT - Tarde Rua	Rua Capão Leitão	PAT	Shoulder level	Fixo estável (arriount)	50mm D20/Vespid		1/4 Black Pro Mist
	1	EXT - Tarde Rua	Zona Rural Tijosa	PAT	Shoulder Level	Fixo estável (arriount)	50mm D20/Vespid	Da esquerda para a direita. No último plano, o João sai do plano e a câmara não acompanha mais	1/4 Black Pro Mist

	2	EXT - Tarde Rua	Rua Brigadeiro Pinho Freire	PAT	Shoulder Level		35mm DvoVespíd	1/4 Black Pro Mist
	1	EXT - Tarde Rua Henrique	João entra na zona da casa de Henrique, para a bicicleta em frente a uma casa	PG	Shoulder Level	Fixo (Handheld)	50mm DvoVespíd	1/8 Black Pro Mist
	2	EXT - Tarde Alpendre Casa	João bate à porta de casa, enquanto não abrem a porta, olha em seu redor analisando o ambiente que o rodeia	PAT - M OTS - J	Shoulder Level	Fixo (Handheld)	75mm DvoVespíd	1/8 Black Pro Mist
	3	EXT - Tarde Alpendre Casa	João olha para a carta e para dentro de casa quando ouve a voz do rapaz	PAT - J OTS - M	Shoulder Level	Fixo (Handheld)	50mm DvoVespíd	1/8 Black Pro Mist
	4	EXT - Tarde Alpendre Casa	Mulher olha para a carta que João segura	pp	Picado	Fixo (Handheld)	75mm DvoVespíd	1/8 Black Pro Mist
	5	EXT - Tarde Alpendre Casa	Rapaz pergunta pelo pai	PC/PAm		Fixo (Handheld)	35mm DvoVespíd	1/8 Black Pro Mist
	1	EXT - Tarde Rua Henrique	João pega na bicicleta e caminha rapidamente	PAP	Travelling para trás	Fixo instável (Handheld)	50mm DvoVespíd	1/8 Black Pro Mist
	6	EXT - Tarde Rua Henrique	João vê Henrique a chegar e a cumprimentar a família	PC/PG		Fixo (Handheld)	50mm DvoVespíd	1/8 Black Pro Mist
	7	EXT - Tarde Rua Henrique	João reage a ver a família de Henrique	GP		Fixo (Handheld)	75mm DvoVespíd	1/8 Black Pro Mist
	1	EXT - Tarde Rua	Rua Brigadeiro Pinho Freire	PAP			50mm DvoVespíd	1/4 Black Pro Mist
	2	EXT - F.Tarde Rua	Rua Cidade Fernk	PAP			50mm DvoVespíd	1/4 Black Pro Mist
	3	EXT - F.Tarde Rua	Rua 25 de Abril	PAP		Fixo estável (carroul)	50mm DvoVespíd	1/4 Black Pro Mist
	4	EXT - Anoitecer	Habitover (State Park)	PAP			50mm DvoVespíd	1/8 Black Pro Mist
	5	EXT - Anoitecer	Habitover (Campo de Futebol)	PAP			50mm DvoVespíd	1/8 Black Pro Mist
	1	EXT - Noite	João para a sua bicicleta deixando-a cair descontroladamente no chão, senta-se no passeio	PG		Pan (Handheld)	35mm DvoVespíd	1/4 Black Pro Mist
	2	EXT - Noite	A luz liga-se, vê-se uma mãe e filho	PAT				1/4 Black Pro Mist

		3	EXT - Noite	Joblo chora quando vê a interação entre mãe e filho	GP		Foco (Handheld)	75mm DzoVespid		1/4 Black Pro Mist	
	11	1	INT - Corredor	Joblo chega a casa e pouca as chaves em cima da mesa da cozinha	PG		Foco (Tripd)	50mm DzoVespid		1/8 Black Pro Mist	
		2	INT - Corredor	Joblo vê Raquel deitada no sofá	PG		Foco (Tripd)	50mm DzoVespid		1/8 Black Pro Mist	
	12	1	INT - Sala	Joblo chega à sala e cobre Raquel com um cobertor	Pan/PAT		Foco (Handheld)	35mm DzoVespid		1/8 Black Pro Mist	
		2	INT - Sala	Joblo senta-se no chão, em frente ao sofá onde Raquel está deitada	PC		Foco (Handheld)	25mm DzoVespid		1/8 Black Pro Mist	
		3	INT - Sala	Joblo olha para a televisão sem sinal, pega no comando para a desligar	GP		Foco (Handheld)	50mm DzoVespid		1/8 Black Pro Mist	
		4	INT - Sala	A televisão é desligada e no reflexo vê-se Joblo e Raquel, ao lado, uma fotografia da família	PP		Foco (Handheld)	50mm DzoVespid		1/8 Black Pro Mist	x

Anexo C – Lista de Equipamento de *Sem Sinal*

- Lista de Material - ESMAD

IMAGEM	ILUMINAÇÃO	GRIP & Support
<ul style="list-style-type: none"> • Sony PXW-FS7 <p>Baterias/Cartões/Adaptadores</p> <ul style="list-style-type: none"> • Cartão XQD (64 + 128) • Metabones PL Sony Prime • Baterias Sony NP-F970 • Baterias Sony NP-F770 • Carregador Sony • Bateria Canon LP-E6 x6 • Carregador Canon p/ LP-E6 • Bateria IDX 190 x2 • Carregador IDX V-Mount • Sony V-Mount x2 • Cabo Alimentação BNC 12m • Cabo Alimentação BNC 3m • Cabo Alimentação BNC 50cm • Cabos HDMI (x2) <p>Tech</p> <ul style="list-style-type: none"> • Black Magic Video Assist "7 • JVC ProHD 19" <p>Filtros</p> <ul style="list-style-type: none"> • Linear Polarizer <p>Outros</p> <ul style="list-style-type: none"> • X-RITE Color Checker • Claquete + Marcador 	<ul style="list-style-type: none"> • HMI 575w • HMI 1200w • Kit DMG Lumière Led <p>MODIFICADORES</p> <ul style="list-style-type: none"> • Frame x2 • Placa de Esferovite x2 • Reflector/Difusor - Médio/Pequeno x2 • Panos Pretos <p>ACESSÓRIOS</p> <ul style="list-style-type: none"> • Kit Filtros Gel x2 	<ul style="list-style-type: none"> • Tripé Sachtler Video FSB10 • Plate V-Mount • Rótula c/ rosca 1/4" p/ hot shoe • Tilta Rig • Frame x2 • Kit Ceferino (Turtle Base + Braço c/ rótula) x4 • Tripé Combo 2 Tiges x2 • Tripé básico de iluminação c/ rosca x2 • Garra G x4 • Molas MR x4 • Garfo 143F x3 • Braço Mágico x2 • Cabos de Segurança x3 • Sacos de Areia x4 • Extensão Elétrica de Bobine x2 • Extensão Elétrica x3 • Bolas de Tênis

- Lista de Material – AV82 Studio

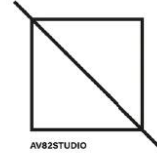
Sem Sinal

semsinal.curta@gmail.com

Phone

AV82 Studio

Porto
Portugal
+351914778705
rental@av82studio.com



Packing slip

Booking #832

Pickup 15-03-2024 10:00

Return 23-03-2024 18:00

Qty Name

1  **Aputure Accent B7C**
Charging Case
8 Light Bulbs
Kettle Plug





1  **Aputure Lantern**
Soft Bag
Lantern
Lantern Skirt









1  **Aputure F10 Fresnel**
Case
Fresnel

1  **Aputure Dome MKII**
Bag
Aputure Dome MKII
Inside Diffusion Fabric
1.5 stops Diffusion Fabric
2.5 stops Diffusion Fabric
Grid
Gel Holder

1  **Aputure 600d PRO**
Ballast/Controller
Stand Clamp
7" Reflector
Mains Cable
5pin XLR Header Cable

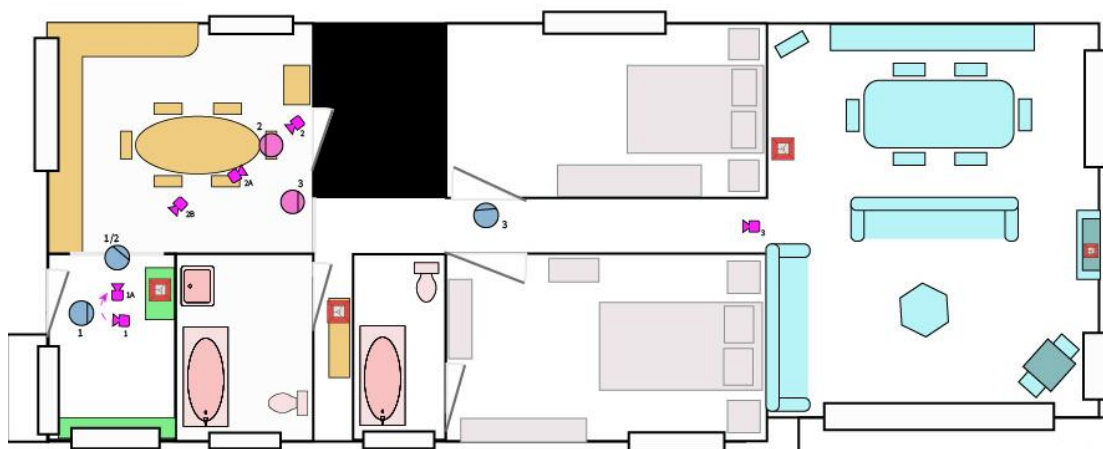
1  **Aputure LS 300x**
Ballast/Controller
Stand Clamp
7" Reflector
Mains Cable
5pin XLR Header Cable

1	 Adicam Standard+ Mag Liner Extendable Post
1	 Applebox Set 1/1 1/2 1/4 1/8
4	 C-Stand Boom Arm Grip Head Turtle Base
8	 Sandbag
1	 Floppy
1	 RigMount XL Camera Mounting Platform 2 Cheese Plates 6 Arms 6 Short 3/8 Thumb Screws 4 Long 3/8 Thumb Screws 4 Female 3/8 Thumb Screws 4 3/8 Bolts 8 "A-Cup" Suction Cups 1 Safety Chain 1 Ratched Strap
1	 Easyrig Minimax Carry Bag Easyrig Minimax
8	 Retevis Radio Retevis Radios Retevis Charger Retevis Earpiece Internal Battery

4		Ratchet Straps
1		DZO Vespida Set Case Custom foam Lens Cleaning Kit
1		Atomos Shinobi SDI 5" Pouch NP-F550 Batteries NPF Charger w/Cable NPF-DTap Cable SDI Cable
1		Tilta Nucleus-M Hand Unit 2 Wireless Motor 7-pin to 7-pin Cable 2 7-pin to D-tap Cable 2 Photographic Gear Adapter 4 Marking Disks 18650 Double Battery Charger 4 18650 Batteries
1		Teradek Bolt 4K LT 750 - Transmitter, Receiver, Monitor Receiver Transmitter Receiver* Receiver Mains Power Cable* 2 2-pin to D-tap Cable 2 SDI Cable 2 HDMI Cable 12 Antennas* Indie 7 Bolt 4K RX* V-Mount Battery* *may or may not be different, depending on the kit requested
1		25m Extension Roll
1		Tiffen 77mm Black Pro Mist 1/2 Case
1		Tiffen 77mm Black Pro Mist 1/4 Case JAMES'
1		Tiffen 77mm Black Pro Mist 1/8 Case
1		900w Generator Full Fuel Tank

Anexo D – Esquemas de câmara e luz

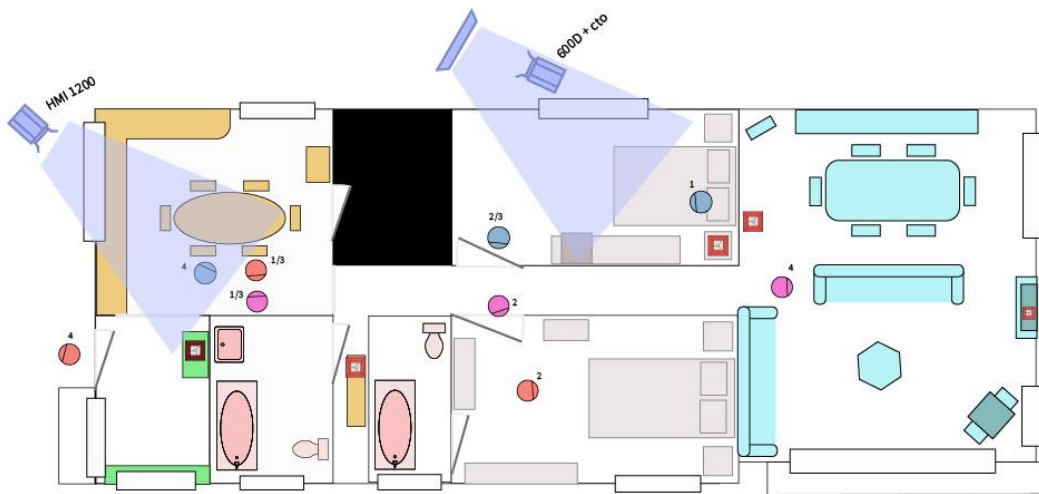
- Cena 1/2



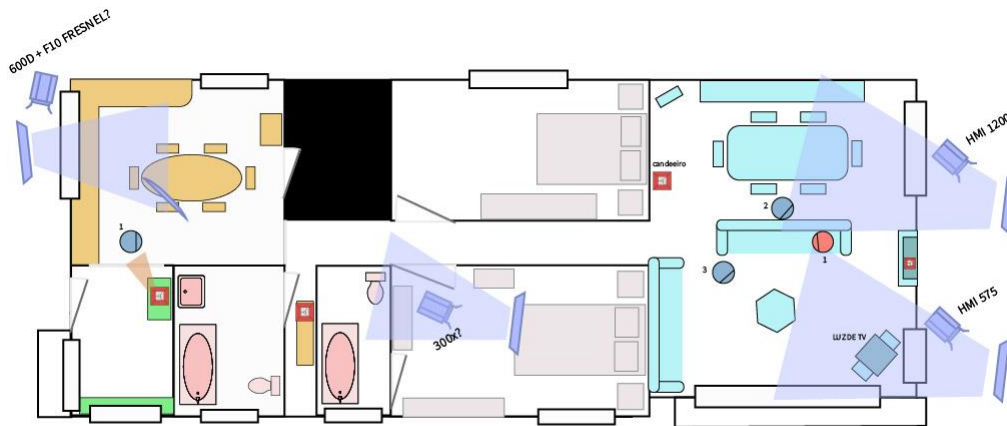
- Cena 3



- Cena 5



- Cena 11/12



adicionar hair light na raquel? continuidade com movimento?