

Projecto para a obtenção do grau de Mestre em

Comunicação Audiovisual

Instituição_Instituto Politécnico do Porto

Escola_ESMAE

Curso_Mestrado em Comunicação Audiovisual

Especialização_Produção e Realização

Área_Vídeo

Unidade Curricular_Projecto

Orientador_Jorge Campos

Co-orientador_Cristina Susigan

Ano_2010

A PARIDEIRA – Direcção de Fotografia

António Jorge Pereira Morais

MCA. 2010

Projecto para a obtenção do grau de Mestre em

Comunicação Audiovisual

Instituição_Instituto Politécnico do Porto

Escola_ESMAE

Curso_Mestrado em Comunicação Audiovisual

Especialização_Produção e Realização

Área_Vídeo

Unidade Curricular_Projecto

Orientador_Jorge Campos

Co-orientador_Cristina Susigan

Ano_2010

A PARIDEIRA – Direcção de Fotografia

António Jorge Pereira Morais

MCA. 2010

RESUMO

Este relatório consiste numa reflexão, tendo em conta, a experiência vivida ao longo das fases de pré-produção, rodagem e pós-produção, do filme *A Parideira*, na posição de Director de Fotografia. O filme *A Parideira* surge no âmbito do projecto de Mestrado em Comunicação Audiovisual com especialização em Produção e Realização, da Escola Superior de Música e Artes do Espectáculo do Instituto Politécnico do Porto.

Como em todos os projectos cinematográficos, este não é excepção no que toca à quantidade de departamentos, o que o distingue dos outros, é o volume da equipa muito mais reduzido, portanto às actividades são mais compartilhadas entre departamentos, por isso a ligação do departamento de imagem com todos os outros departamentos é bem patente neste relatório. Ao longo de todas as fases pelas quais o projecto passou, as funções atribuídas a cada uma das pessoas envolvidas na criação desta curta-metragem, estiveram sempre ligadas entre si só assim poderia ser desenvolvida a coesão e coerência alcançadas.

Como *Parideiro*, meu grifo, o trabalho que desenvolvi em redor dos elementos visuais do filme foi bastante intenso, desde reperador, aderecista, cenógrafo, operador de câmara e direcção de fotografia, é possível acompanhar todas as fases de produção através do desenrolar de todas estas actividades executadas por mim, e compartilhadas com os meus colegas de trabalho. Este relatório é testemunha disso.

Palavras Chave: Cinema, Cinematografia, Enquadramento, Luz, Cor

ABSTRACT

This report is a reflection, taking into account the experience lived along the stages of pre-production, shooting and postproduction, the film *A Parideira* in the position of Director of Photography. The movie *A Parideira* appears in the course of the Master in Audiovisual Communication with specialization in Production and Directing of the School of Music and Performing Arts of the Polytechnic Institute of Porto.

As with all film projects, this is no exception regarding the quantity of departments, what distinguishes him from the others, is the small team volume, therefore activities are more shared interdepartmentally, therefore the linking of the department of image with all the other departments, is evident in this report. Throughout all the stages of the project the functions assigned to each of the members of the team involved in creating this short film, were always linked together, only that way could be developed the cohesion and coherence achieved.

As a *Parideiro*, my emphasis, the work developed around the visual elements of the film was very intense, since location scouting, prop master, set designer, camera operator and cinematographer, you can track all stages of production throughout the course of all these activities carried out by me, and shared with my co-workers. This report is a witness of it.

Key Words: Cinema, Cinematography, Framing, Light, Color

DEDICATÓRIA

*Regresso às fragas que me roubaram.
Ah! Minha serra, minha dura infância!
Como os rijos carvalhos me acenaram,
Mal eu surgi, cansado, da distância*

*Cantava cada fonte à sua porta:
O Poeta voltou!
Atrás ia ficando a terra morta
Dos versos que o desterro esfarelou.*

*Depois o céu abriu um sorriso,
E eu deitei-me no colo dos penedos
A contar aventuras e segredos
Aos deuses do meu velho paraíso.*

“Regresso” de Miguel Torga

Para a minha Terra.

AGRADECIMENTOS

À Daniela Simões, por tudo.

Ao meu Pai, sem ele este projecto tinha sido completamente impossível, obrigado por nos aturares, especialmente a mim.

Aos meus Pais e à minha família por todo o apoio.

À minha segunda - mãe, Fernanda Diz, por ter estado sempre presente.

Aos meus colegas de projecto, José Miguel Moreira, Vasco Josué, Arlindo Cid, Diogo Manso, sem os quais este trabalho não teria sido possível.

Aos meus amigos, Nuno Silva, Carlos Carvalho, Miguel Estêvão sem a sua ajuda a cinematografia deste projecto não seria a mesma.

Aos Bombeiros Voluntários de Bragança, com especial atenção, ao Sr. Ramiro e ao Sr. Eduardo.

Aos meu orientador, Doutor Jorge Campos, e aos Co-orientadores Mestre José Quinta Ferreira, Mestre Cristina Susigan e Mestre Francisco Vidinha pelo acompanhamento e por acreditarem.

À Doutora Olívia Silva, pela sua compreensão.

À RTP, aos Governos Civis de Bragança e do Porto, à Câmara Municipal de Bragança, aos Institutos Politécnicos de Bragança e do Porto, à Caixa Geral de Depósitos delegação de Bragança, pelo financiamento.

ÍNDICE

RESUMO	
ABSTRACT	
DEDICATÓRIA	
AGRADECIMENTOS	
INTRODUÇÃO	1
CAPÍTULO 1 - PRÉ-PRODUÇÃO	2
1.1. REPERAGES/LOCALIZAÇÕES	3
1.2. GUARDA ROUPA/ADEREÇOS/MAQUILHAGEM	11
1.3. CENOGRAFIA	19
1.4. ESTÉTICA	23
1.5. EQUIPAMENTO	40
CAPÍTULO 2 – RODAGEM	46
CAPÍTULO 3 – PÓS-PRODUÇÃO	50
CONCLUSÃO	51
BIBLIOGRAFIA	52
FILMOGRAFIA	52

INTRODUÇÃO

Este relatório tem como base o projecto *A Parideira*, curta-metragem de conteúdo ficcional. Este projecto, foi elaborado por diversas partes, cada uma com sua responsabilidade, ao meu cuidado ficou a parte relativa à imagem, mais concretamente a direcção de fotografia e operação de câmara. É claro que este trabalho não seria possível sem a ajuda dos restantes elementos da equipa de imagem, falo do 1º assistente de câmara, Nuno Silva, do 2º assistente de câmara, Miguel Estêvão, do *Gaffer*, Nuno Silva, do Grip, Carlos Carvalho, e é claro sem me esquecer dos Bombeiros Ramiro e Eduardo que se revelaram ser preciosos *Grips* durante a rodagem deste projecto. Esta foi a equipa que eu dirigi durante a rodagem, mas é claro que existiam muito mais pessoas para além destas, portanto não me posso esquecer de referir os meus colegas de Mestrado, e de trabalho, José Miguel Moreira, Realizador, Argumentista e Montador, Vasco Josué, Produtor, Arlindo Cid, Assistente de Realização e Realizador do *Making Of*, e Diogo Manso, Director de som e Compositor.

A Direcção de Fotografia deste projecto, ficou desde a primeira vez que li e analisei o argumento, marcada pelas limitações das localizações, a montanha e a gruta, todas elas localizações reais. Como Director de Fotografia deste projecto, as limitações criadas pela rodagem em exterior são claras, o controlo da luz, do contraste e da cor, é muito mais limitado, pois dificilmente se consegue “modelar” a luz do Sol, como o desejado. Em estúdio, o limite é a imaginação criativa. Portanto a minha abordagem ficou marcada desde a fase de pré-produção por estas limitações, daí eu ter tomado a decisão, é claro que com aval de toda a equipa de produção, mas com principal destaque à voz do realizador, de usar apenas luz motivada. Como vamos perceber no próximo capítulo deste relatório de projecto, esta técnica não é fácil de ser executada, pois toda a luz artificial que se utilizar, para além das fontes de luz em cena, neste caso, sol, lua, lanternas e fogueira, tem de se fundir com estas, de tal forma que sejam quase imperceptíveis. De facto, esta técnica é considerada, se me permitem a expressão o Santo Graal da cinematografia, é claro que não sou eu quem o diz, são sim grande parte dos Directores de Fotografia da *American Society of Cinematographers*, no documentário *Cinematographer Style*, é referenciada diversas vezes como sendo o cerne de uma boa cinematografia. Como é óbvio não é por utilizar esta técnica que o meu trabalho vai ser perfeito, pois primeiro há que perceber, dominar e aplicar diversas vezes esta técnica, para se poderem evitar os erros, e neste projecto existem erros, mas são esses erros que certamente me vão ajudar a melhorar a minha cinematografia, em trabalhos futuros.

CAPÍTULO 1 - PRÉ-PRODUÇÃO

Durante a fase de pré-produção de um projecto cinematográfico existem uma série de decisões a serem tomadas pela equipa de produção, após o *breakdown* do argumento, no qual se determinam, a quantidade de localizações necessárias, a quantidade de cenas em interior e exterior, o número de actores principais, secundários e figurantes, enfim resume-se o argumento a diversas listas, para assim se poder concretizar o mapa de rodagem e o orçamento do filme.

É também nesta fase que o Director de Fotografia decide, em parceria com as outras partes, o meio físico onde vai ser registado o projecto, o formato, a resolução e consequentemente a câmara, as lentes, as luzes, o número de elementos necessários para integrar a equipa de imagem, etc. Sem esquecer que o guarda-roupa e as localizações de filmagem, também fazem parte do rol de escolhas a tomar. Estas decisões/escolhas são tomadas tendo em conta o aspecto artístico do projecto, ou seja a estética pretendida pelo Realizador e o Director de Fotografia, mas também o orçamento disponibilizado pela produção. Estas decisões são sem dúvida alguma, das mais difíceis de se fazer durante a execução de um projecto desta envergadura, pois o resultado final depende delas. Por isso todas as escolhas relativas ao equipamento a ser utilizado pelo departamento de imagem, foram ponderadas diversas vezes. Ao ponto de se terem criado dois planos, um plano A, caso tudo corresse como o pretendido durante a fase de pré-produção e um plano B, caso o orçamento alcançado não correspondesse às necessidades/expectativas da produção.



Figura 1 – Mini-package, do filme “A Parideira”, aquando de uma reunião com responsáveis do Parque Natural de Montesinho. (fotografia: António Morais)

1.1. REPERAGES/LOCALIZAÇÕES

Como foi referido no início deste capítulo, após o *breakdown* do argumento, são enumeradas listas de diversos itens, de entre as quais, está a lista de localizações. É portanto necessário fazer uma investigação, com base no argumento, dos locais que serão mais adequados para recriar as localizações presentes no argumento, a este processo dá-se o nome de *reperage*. Este processo é de um carácter exaustivo e meticuloso, pois sem resultados obtidos através do mesmo será impossível a criação da obra cinematográfica.

Nesta fase foram feitas diversas saídas de campo, para poder conhecer os locais, que mais semelhanças tinham com as ambiências e características dos locais do filme. Algumas destas saídas foram em grupo outras individualmente. Passo a enumerar alguns dos locais onde nos deslocamos antes de obtermos um decisão final, Portunhos, Ponte de Lima, Serra d'Arga, Parque Natural de Montesinho, etc. Ao longo de todos estes quilómetros percorridos, a maior preocupação que trazíamos connosco era a de não conseguirmos um local que fosse o mais fidedigno ao argumento, e à imagem que tínhamos da ambiência/envolvência. Esta era a preocupação emocional, mas também existia a racional, a que estava directamente ligada ao orçamento, pois quanto mais longe esta localização fosse do Porto, local onde grande parte dos membros da equipa e meios para a execução do filme estão sediados, mais cara iria ficar a produção. Mas como fazer cinema, na minha humilde opinião, não é só agir racionalmente, pensar em programação/execução, mas é muito mais do que isso, é por vezes agir com o coração, e é por isso, em meu ver que escolhemos o local mais distante do Porto, a quase 3 horas, fica o Parque Natural de Montesinho. Ao fim e ao cabo, acabamos por conseguir servir da melhor forma o argumento, pois as duas localizações que procurávamos, a montanha com os penedos e a gruta, estão localizadas no interior deste parque natural, que se estende ao longo da região de Trás-os-Montes.

Mas voltando um pouco atrás, aquando ainda não havia qualquer local escolhido para a rodagem. Depois de termos já visitado alguns locais, Portunhos e Serra d'Arga, começávamos a ficar preocupados pois de facto os locais possuíam algumas das características pretendidas, mas nenhum deles possuía a magia necessária para encarnar os cenários do filme. Quando falo em magia, refiro-me às características inexplicáveis que nos fazem sentir que é aquele o local que pretendemos, mais umas vez relembro que este é o meu ponto de vista, que poderá ser diferente do ponto de vista dos meus colegas de trabalho, o que é certo é que quaisquer que fossem as razões de cada

um de nós, levavam-nos a crer que ainda não tínhamos encontrado os locais pretendidos. Foi nesta altura que me recordei, não quer dizer que me tivesse esquecido, estava apenas adormecido, de um local que muitos meses antes havia proposto ao José Miguel Moreira argumentista do filme, como sendo o local perfeito para a rodagem do filme, local esse que me dizia muito pois já lá havia estado por diversas vezes, para dar asas a minha paixão pela fotografia, esse local fica no coração do Parque Natural de Montesinho, ao qual os populares da zona dão o nome de Porto Sabor, pois é lá que nasce o Rio Sabor. O que é certo é que já nessa altura quando mostrei algumas fotos do local ao José Miguel, este ficou bastante interessado, o problema, era a distância. Mas como estávamos desesperados em encontrar o local que servisse o nosso projecto, decidimos deslocar-nos até lá. Após termos chegado ao local, “*eureka*” (grifo meu), mesmo que debaixo de um forte nevoeiro, que dificilmente nos permitia ver mais que um metro de distância, percebemos que o local era aquele, e que sem dúvida alguma tinha as características visuais que pretendia-mos. Emocionalmente estávamos convencidos, faltava-nos descobrir se racionalmente encaixava nos requisitos da nossa produção, refiro-me ao orçamento e à planificação/mapa de rodagem. Não foi dessa vez que ficou decidido que seria esse o local muitas mais vezes tivemos que nos deslocar ao local para não haver dúvida nenhuma que seria esse. Durante estas diversas incursões ao Porto Sabor, presenciamos diversos tipos de condições climatéricas, desde nevoeiro, a chuva, a neve, a granizo, a sol, o que nos permitiu sem dúvida alguma conhecer melhor o local. E sem dúvida alguma que apesar de sabermos que iria ser muito difícil filmar neste local, a componente visual do filme ia ficar tão enriquecida, que compensava todos os riscos que iríamos correr, durante a rodagem.

Até agora só me referi a um local, a montanha/penedos, faltava-nos encontrar a gruta, e para isso calcorreamos muitos quilómetros, antes e depois de encontrarmos o local da montanha/penedos. O que é certo é que esta tarefa ficou facilitada após encontrarmos o local onde seria filmado grande parte do filme, pois desta forma teríamos de encontrar uma gruta o mais perto possível deste local para assim reduzirmos os custos de produção. “Buraqueiras” (grifo meu) existem muitas se, mas não existem muitas com as características que a nossa *Parideira* precisava, pois precisávamos que essa gruta possuísse uma cavidade relativamente grande para poder albergar a equipa de produção, os actores, e todo o equipamento de câmara, luz e som necessários para a rodagem. Na zona onde encontramos a primeira localização, tentamos encontrar, aquilo a que os populares chamavam de Salas do Porto, referindo-se a umas cavidades esculpidas na rocha após anos e anos de erosão pela água, estes populares diziam que de facto estas teriam cerca de 3 metros de altura com um diâmetro de largura entre os 3

e os 5 metros, de facto estas características agradavam-nos bastante. Visto isto começamos a epopeia de tentar descobrir onde estariam localizadas essas cavidades, uma das pistas que nos levava a crer que seria perto do local, para além da crença dos populares, era o nome das mesmas, Salas do Porto, ora bem a localização onde iríamos filmar os penedos, é perto do Porto Sabor, por isso estas Salas do Porto só se podiam referir, a cavidades perto da nascente do Rio Sabor.



Figura 2, 3, 4 e 5 – Em busca das Salas do Porto, com Jorge Morais e uma popular da zona. (fotografias: António Morais)

Com ajuda de alguns populares acabamos por descobrir o local, que infelizmente estava bloqueado pelas águas, que neste ano de 2010 tinham um caudal fora do normal, devido às chuvas e neve persistentes do início do ano. Ainda havia a esperança de o caudal das águas baixarem, mas o que é certo é que seria bastante inseguro apostar num local que estava dependente das condições climatéricas nos próximos tempos. Mais uma vez voltávamos à estaca zero, no que toca à gruta que iria encarnar o papel da *Parideira*.

Entretanto iam-se resolvendo outros problemas, pois aproximávamo-nos perigosamente das datas de rodagem, que em primeira instância eram em Março, depois alteradas para mais tarde, mais concretamente para as últimas semanas de Abril, devido às condições climatéricas adversas durante o mês de Março. Mas voltando ao problema da gruta, que tanto nos tirava o sono. Como já referi somos uma equipa de produção bastante pequena, o que por vezes facilita, mas que na maior parte das vezes dificulta, e nesta

altura sem dúvida alguma que precisávamos de mais umas mãos adicionais, pois a equipa repartia-se em tarefas, que já acumulavam com outras tarefas, por isso começava a ser difícil deslocarmo-nos em grupo aos locais, foi nesta altura que a tarefa de fazer a *reperage* me foi destacada, pois como estava quase todas as semanas em Bragança, localidade de onde sou originário, e que se localiza a cerca de 30 quilómetros da zona onde iríamos rodar *A Parideira*, esta tarefa seria mais fácil de ser executada por mim, que sem a ajuda do meu pai, Jorge Morais seria impossível. Comecei então a investigar que tipo de cavidades existiriam no Parque Natural de Montesinho com as características, que pretendíamos. Depressa descobri que existiam uma série de lorgas, cavidades esculpidas na terra, ou na rocha, de forma natural, pela erosão, que serviram de abrigo ao longo dos tempos a diversas comunidades, hoje em dia são usadas pelos pastores para se abrigarem a eles e ao gado que guardam. Desloquei-me a algumas, mas depressa percebi que não se enquadravam naquilo que pretendíamos. Dou como exemplo a Lorga de Dine, local com vestígios do neolítico, esculpido na terra pela erosão. Grande parte da Lorga de Dine, tem paredes com um padrão de cor mais ligado aos tons acastanhados, portanto cor de barro, esta característica não permitia a continuidade entre o mundo exterior da Parideira e o interior da mesma, pois para haver esta continuidade teria de ser uma gruta com a predominância dos tons cinza e esverdeados para dar continuidade ao espaço dos Penedos, de origem granítica presentes na zona de Porto Sabor. A sua dimensão e entrada estreita também iriam dificultar a rotação neste local, por isso ficou desde logo posta de parte.





Figura 6, 7 e 8 – Lorga de Dine e a sua envolvente, na figura 7 vemos também, Jorge Morais, Diogo Manso e Vasco Josué. (fotografias: António Morais)

Visto, que este tipo de formação natural a que se dá o nome de Lorga não continha as características que pretendíamos, virei-me para outra solução, as minas, pois Trás-os-Montes outrora foi uma fonte de diversos tipos de minério, Ouro, Ferro, Volfrâmio, etc. Comecei por tentar identificar o maior número possível de minas na região do Parque Natural de Montesinho. Depressa percebi que é uma zona bastante povoada por este tipo de exploração de recursos naturais, mas as minas que me chamaram mais a atenção devido à sua proximidade, foram as Minas de Ouro, da aldeia de França, do período romano, que em 1900 foram reactivadas mas com pouco sucesso, e as Minas do Portelo, minas de Volfrâmio, que foram desactivadas há cerca de 25 anos. Tanto uma como a outra encontram-se num raio de 10 quilómetros de distância do Porto Sabor. Desloquei-me aos dois locais, e apesar das minas de ouro serem um local bastante interessante, com características bastante cinematográficas, não era o local indicado para este filme pois conseguia-mos de facto perceber que ali havia existido uma mina, e as entradas dos vários túneis encontravam-se bloqueadas por escombros das recentes derrocadas provocadas pelo excesso de água das chuvas.



Figuras 9, 10, 11 e 12 – O que resta das Minas de ouro, romanas, de Montesinho, reactivadas no principio do séc. XX..
(fotografias: António Morais)

Eliminada a primeira opção desloquei-me à segunda hipótese, esta era sem dúvida alguma a última solução que tinha e aquela que ficava mais perto do local de filmagens, em linha recta cerca de 8 quilómetros. Com uma área superior a 15 hectares e com mais de 30 quilómetros de galerias, parecia ser uma boa hipótese, e visto que tinha sido desactivada há não muito tempo, as galerias poderiam estar nas condições necessárias, ao normal e seguro decorrer de uma rodagem de um filme. Chegado ao local, entrei em diversas galerias, de entre as quais, nenhuma parecia enquadrar completamente os requisitos necessários, pois algumas tinham paredes reforçadas a betão, demasiado perfeitas para terem qualquer semelhança com o que há de orgânico numa gruta, outras haviam desabado, e grande parte delas estavam bloqueadas por portas de ferro que cobriam a visibilidade para o seu interior.



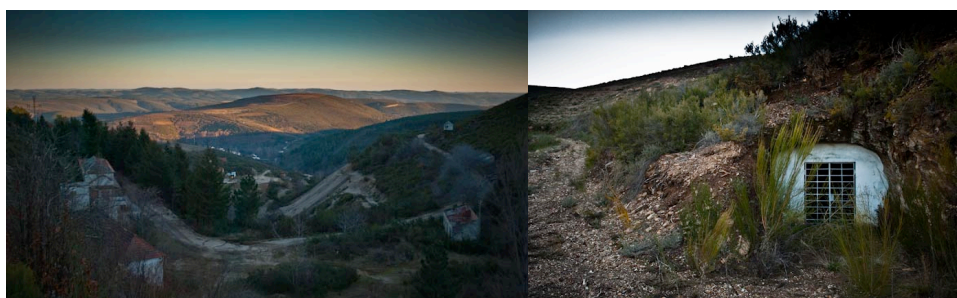
Figuras 13, 14 e 15 – O que resta das Minas do Portelo, imagens tiradas aquando da primeira ida ao local. Figuras 14 e 15, exemplos do interior de algumas galerias. (fotografias: António Morais)

Já com a esperança a desvanecer desloquei-me a um piso superior na mina, portanto mais acima na encosta, onde descobri uma galeria que parecia quase perfeita, pois de facto as paredes não eram em granito como seria de desejar, mas com o passar dos anos adquiriram uma *patine*, com tons acinzentados, provocados pela oxidação da rocha, julgo eu, e tons esverdeados, dos líquenes e do musgo, que pululavam as suas paredes húmidas. Para além disso parecia possuir as dimensões adequadas para a rodagem, conseguindo albergar facilmente toda a equipa, os actores e o equipamento, os acessos não eram perfeitos mas pareciam funcionar bem, estavam apenas um pouco ensopados devido às chuvas incessantes dessas últimas semanas. O problema que se colocava agora é que o acesso ao seu interior estava bloqueado por grades, por isso a minha perspectiva do espaço era limitada, mas mesmo assim dava para ver, e conseguir tirar algumas fotos para poder enviar um *briefing* detalhado ao resto da equipa de produção.



Figuras 16,17, 18 e 19 – Acesso à galeria que acreditava ser a melhor opção, figura 16. Figuras 17 e 18, Jorge Morais serve de escala, para assim se compreender a envergadura da entrada da galeria bloqueada. Figura 19, visão possível da galeria através das grades. (fotografias: António Morais)

Passados alguns dias e já com menos água, pois parara de chover à alguns dias, consegui entrar na gruta acompanhado do meu pai, pois por incrível que pareça a porta agora abria, talvez com o calor tivesse dilatado, e assim permitisse a sua abertura, o que é certo é que entramos, tirei algumas fotos com a ajuda do meu pai, pois precisava de alguém para fazer escala, na imagem, só assim os meus colegas saberiam as suas dimensões. Enviei um novo *briefing* por *email* de forma a que os meu colegas de produção tomassem conhecimento e o local foi aprovado, faltava apenas uma visita por parte de toda a equipa, para tirar toda e qualquer dúvida que pudesse existir.





Figuras 20, 21, 22 e 23 – Vista geral das Minas do Portelo, aquando de segunda deslocação ao local, figura 20. Restantes figuras mostram agora a gruta em muito melhores condições, com menos água e lodo no solo. Última figura visão do interior em direcção ao exterior. (fotografias: António Morais)

Com os locais de rodagem definidos, a equipa de produção pareceu ganhar outro fôlego, um dos grandes problemas que se nos tinha colocado, fora ultrapassado. Resumidamente foram estes alguns dos problemas e decisões, aventuras e desventuras, que este grupo de trabalho teve, durante o processo de *reperage*, em busca da localização perdida, diria eu. Certamente que o meu colega de trabalho Vasco Josué fará uma melhor descrição de todo o processo, com referência mais pormenorizada que eu não soube referir ou lembrar.

1.2. GUARDA ROUPA/ADEREÇOS/MAQUILHAGEM

O processo da escolha do guarda-roupa, adereços e maquilhagem, foi também um processo moroso, com vários avanços e retrocessos. Desde o início da fase de pré-produção que ficou bem claro que existiam três personagens, aos quais teriam que ser atribuídos, um carácter específico, quer através da forma como os actores iriam assumir os personagens, quer da forma como fossem vestidos e caracterizados. Neste processo de criação das fundações de cada personagem, chamo-lhe fundações pois o que seria o actor José Pinto, se não vestisse realmente a pele do personagem, não só psicologicamente e comportamentalmente, mas também visualmente, o Director de Fotografia tem um papel fulcral, pois só ele consegue discernir, através do conhecimento técnico, qual será o aspecto do guarda roupa, aquando visto e registado através da câmara.

Existem uma série de considerações técnicas que afectam a qualidade da imagem, que têm de ser tidas em conta, durante o processo da escolha do guarda roupa, dos

acessórios de cena, e da maquilhagem. Em primeiro lugar sabíamos que procurávamos um resultado final, no que toca a imagem, que fosse o mais que possível, irrepreensível. Escolhemos então para formato final, o formato digital com resolução HD, e de proporção 16:9, por isso desde logo sabíamos que teríamos sempre resoluções superiores 1280 *píxeis* horizontais por 720 *píxeis* verticais. O que ainda não tinha sido escolhido era o equipamento de registo de imagem. Várias hipóteses surgiram, quer a Sony, com os modelos EX3, F23, SRW9000,F35, quer a RED, com o modelo Red One, quer a Canon, com os modelos, 7D, 5D markII, 1D mark IV. Para a decisão ser tomada era preciso sabermos qual seria o dinheiro que teríamos à disposição para o departamento de imagem, isto dependia dos apoios que conseguíssemos confirmar. Tendo em conta, a situação em que nos encontrávamos, tomamos a iniciativa de começar a testar as câmaras que teríamos à disposição, a custo zero, e essas câmaras eram a Sony, modelo EX3, e a Canon, modelo 7D. Destes testes também dependeria, a escolha do guarda-roupa, os acessórios de cena e a maquilhagem. Desde logo pusemos de parte o modelo EX3 da Sony, pois após alguns testes de profundidade de campo, e de curva dinâmica, percebemos que não nos permitia obter a imagem com as características pretendidas devido ao tamanho do seu sensor. Voltamo-nos então para a outra hipótese, a câmara da Canon, modelo 7D, pois para além de prometer bastante em alguns testes preliminares que já havia feito era aquela que possuía a imagem com as características mais aproximadas do que pretendíamos, versatilidade na escolha da profundidade de campo, e uma boa curva dinâmica. Mas mesmo assim, esta câmara possuía os seus defeitos, ou como eu prefiro chamar, feitiço. Sabíamos desde que tomamos a opção de escolher este tipo de câmara, que estaríamos susceptíveis ao efeito de *aliasing* que resultaria na exibição de padrões *moiré*. Este tipo de fenómeno acontece quando um determinado padrão, ou textura, presente no enquadramento, tem uma estrutura tão complexa e intrincada, que o sensor da câmara não possui a capacidade de representar essa textura, pois a sua resolução não permite mais do que uma pequena amostragem da realidade. Por isso torna-se difícil a sua representação, o resultado é a aparição de padrões *moiré*, que se assemelham a curvas de diversas cores, no lugar do padrão, ou textura real. É certo que este tipo de câmara, a que vulgarmente se dá o nome de HDDSLR, possui um filtro *anti-aliasing*, que permite reduzir substancialmente este fenómeno, mas isto só se aplica no modo fotográfico. No modo de registo de imagens em movimento, vídeo, este filtro perde o seu efeito, pois a resolução do vídeo é substancialmente inferior à da fotografia, Senão tomemos como exemplo o sensor da 7D, este tem uma resolução nativa de 18 *megapixéis*, ou seja 5184 *pixéis* horizontais por 3456 *pixéis* verticais, numa proporção 3:2, por isso se fotografarmos na sua resolução máxima obteremos esta resolução. Quando escolhemos o modo vídeo, a câmara permite-nos registar imagens

em movimento, a uma resolução máxima de 2 *megapixéis*, ou seja 1920 *pixéis* horizontais, por 1080 *pixéis* verticais, numa proporção de 16:9, a esta resolução dá-se vulgarmente o nome de Full HD, nome que surge a partir do *marketing* das companhias produtoras de equipamentos audiovisuais, em linguagem cinematográfica de vertente mais técnica, chamar-se-ia 1K, a resolução horizontal que apresenta, que não chega a alcançar os 2000 *pixéis*. Ora esta resolução pode ser obtida de duas formas, o processador lê o sensor linha a linha, como vulgarmente acontece num sensor *cmos*, todos os 18 *megapixéis* são lidos, e só depois faz a redução da resolução de cada *frame* captado, para os 2 *megapixéis*. O problema é que isto necessitaria um processador muito mais potente, para conseguir processar as 25 imagens por segundo, a 18 *megapixéis* para só depois se transformarem em 2 *megapixéis*. Como isto também iria aumentar os custos de produção, e conseqüentemente, o custo final do equipamento, a Canon preferiu enveredar por outro tipo de processamento, que consegue ser feito por dois processadores, mais pequenos e mais baratos. Este processamento é feito da seguinte forma, o sensor é lido linha a linha, mas não no total de linhas e de *pixéis*, passo a explicar, a resolução vertical máxima do sensor do modelo 7D da Canon, na proporção de 3:2, é de 3456 *pixéis*, o que também quer dizer que temos 3456 linhas horizontais para ler na matriz do sensor, ora se pretendesse obter a resolução Full HD 1080 *pixéis* verticais, numa proporção de 16:9, o processador vai apenas ler 1080 linhas horizontais dessas 3456 linhas de resolução. Até aqui tudo bem não existe nenhum processo destrutivo da qualidade de imagem, para além da compressão do ficheiro que a câmara criou. O problema está quando passamos a contemplar a resolução horizontal, neste caso de 5184 *pixéis*, ora deste total de *pixéis* só precisamos de 1920 *pixéis* por cada linha horizontal lida, isto cria um problema, como poderemos reduzir este número de *pixéis* horizontais por cada linha vertical sem que isto crie fenómenos como o *aliasing* que resulta na representação dos padrões *moiré*. Não podemos é a resposta, pelo menos com a tecnologia que estas máquinas têm, seria preciso um processador muito mais potente, que para além de compilar a informação lida no sensor linha a linha, fizesse através de algoritmos dedicados a remoção do *aliasing*. Ou então voltarmos à primeira opção de leitura do sensor, que seria a de ler todos os *pixéis* do sensor e só depois proceder à redução da resolução imagem a imagem, mesmo assim precisaríamos de um processador mais potente.

Existem outras três soluções, neste caso físicas, quero eu dizer que não passa por processamento ou algoritmia. A primeira opção seria a de a própria marca, colocar um filtro *anti-aliasing* mais potente, no sensor *cmos*, desta forma, reduziríamos substancialmente a resolução da imagem captada pela câmara, mas isto também seria

um problema para a Canon, pois não nos podemos esquecer que esta câmara, é acima de tudo uma máquina fotográfica, e com certeza que esta ideia não seria bem recebida pelos fotógrafos que precisam de toda a resolução possível, que o sensor da câmara lhes consegue oferecer. A segunda opção seria um solução temporária, portanto proceder à colocação de um filtro *soft-focus*, que tem a capacidade de emular mais ao menos o efeito do filtro *anti-aliasing*, assim procederíamos à redução temporária da resolução da câmara, o grande problema é que também perderíamos alguma qualidade de imagem, não só a nível de resolução, isso é óbvio, mas também a nível de contraste e reprodução de cor. A terceira e última opção será a de tentar evitar o mais que possível o registo de padrões ou texturas intrincadas, isto pode conseguir-se através de vários processos, através da redução da profundidade de campo, portanto reduzir ao máximo possível a área em foco, isto tem um grave senão, afecta a estética do filme, e limita bastante a operação de câmara, pois é preciso um maior rigor nos movimentos de câmara, de forma a que seja possível acompanhar com o foco os actores em cena, ou aquilo que se pretende ter em foco. Através da maquilhagem, pois estes padrões de *moiré* podem também aparecer na pele e nos cabelos dos personagens, é preciso tentar reduzir ao mínimo possível qualquer defeitos de pele, este processo trás consigo um problema, remove algum carácter aos personagens, daí o realizador Zé Miguel ter pedido o mínimo possível de maquilhagem. Conseguiu-se arranjar um meio termo, através da perícia e conhecimento da nossa maquilhadora, Marta Ramalho, que recorreu a produtos especializados, aos quais se dá o nome técnico de *make up hd*, neste caso da marca *Make Up For Ever*, que permitem disfarçar qualquer defeito da pele sem que se remova a forma ou estrutura do rosto, característica que dá mais carácter aos personagens. E por último também através de uma escolha meticulosa de todo o guarda-roupa e adereços, tendo em conta a sua textura e padrão. Para isto é necessário testar peça a peça, com a câmara, a profundidade de campo pretendida e o tipo de luz.

Como é fácil de perceber estive então bastante envolvido em todo este processo. É claro que não acompanhei todas as escolhas de guarda-roupa, mas tive o cuidado de dar a conhecer esta preocupação a todos os meus colegas de equipa que trabalharam na escolha do guarda-roupa, adereços e maquilhagem. Ao longo de todo este processo comecei por me aperceber que devido às características visuais do nosso projecto, grande parte delas explicitadas até agora, seria difícil utilizar este tipo de máquina, mais concretamente, o modelo 7D da Canon. As considerações tomadas para a escolha do equipamento, algumas delas explicadas durante este subcapítulo, continuaram a ser explicitadas ao longo dos próximos subcapítulos deste capítulo de pré-produção.

Voltando ao tema central deste subcapítulo. Desde que fizemos o *brakedown*, do argumento, outras tarefas para além das originalmente atribuídas a cada um de nós, foram distribuídas, pessoalmente fiquei com o encargo de uma série de outras, para além da cinematografia, de entre as quais destaco agora, a escolha de todos os acessórios de cena e guarda-roupa, que o personagem o Velho, interpretado pelo actor José Pinto, iria utilizar ao longo do filme. Neste processo de escolha, contei sempre com a ajuda dos meus colegas, principalmente com a ajuda do realizador e argumentista, José Miguel Moreira e do seu assistente de realização Arlindo Cid, pois sem eles e sem a sua visão e opinião do argumento seria difícil fazer as escolhas certas. De facto fiquei encarregue deste personagem e da sua caracterização pois eu era aquele que mais vezes ia a Bragança, visto ser originário de lá, e estar a leccionar no Instituto Politécnico dessa mesma cidade. Portanto era-me mais fácil encontrar os acessórios e vestuário que caracterizaria o personagem Velho, muito porque a visão do realizador e argumentista, eram de um velho que já há algumas dezenas de anos vivia na montanha, abrigando-se em grutas, e acompanhando-se sempre do seu cajado, com um crucifixo no topo, e um facão escondido na base, isto é, representando a dualidade do personagem, o mal e o bem. Este personagem é também o guia que leva as mulheres até à Parideira, gruta que supostamente, reza a lenda, trás a fertilidade às mulheres que não a possuem. Ora tendo estas características em conta, percebemos logo que o que seria necessário, seriam roupas um tanto ou quanto antiquadas, com um aspecto coçado/deteriorado, e com uma relação muito próxima ao que seria o vestuário de um pastor nos anos 50-60 em Trás-os-Montes, portanto, o chapéu, capote, colete, camisa de felpo, calças de felpo, meias de lã e socos de madeira e cabedal, tudo com uma paleta de cores aproximada dos tons terra. O bernal que transportaria, os seus utensílios pessoais, normalmente um recipiente, neste caso, foi escolhida uma garrafa velha de medicamentos, com tom esverdeado, o chamado verde-garrafa. Este recipiente, conteria ou vinho, ou aguardente, água ou leite de cabra, dependendo da época do ano. Um corno de vaca cortado, que no seu interior transportaria uma pedra para afiar a lâmina da sua fiel palaçoulo, faca que é produzida na aldeia transmontana de Palaçoulo, e que tem a fama de ter um fio de lâmina bastante aguçado. Também a manta de lã, que o abrigaria do frio e da humidade do chão das grutas onde pernoitava. A gambiarra que teria de ter um aspecto antiquado, mas não ao ponto de ser a petróleo, pois como é fácil de perceber este não era guia da Parideira há mais de 30/40 anos.



Figuras 24 e 25 – Imagens dos adereços que viriam a ser utilizados por José Pinto, na interpretação do personagem o Velho. (fotografias: António Morais)

Neste caso o bernal transportaria isto, mas também uma máscara, que representaria o lado mais diabólico do personagem, esta máscara, a ideia de introduzir este acessório, a máscara pagã, adveio deste tipo de disfarce ser utilizado na região nas comemorações do Solstício de Inverno, e tendo eu mostrado ao realizador, algumas imagens que eu havia tirado durante estas comemorações, este resolveu por bem, que seria interessante colocar no argumento, mais este item, pois iria reforçar as características duais e ambíguas do personagem Velho. Esta máscara foi propositadamente feita para o filme, pelo artesão Amável Antão. Pois após alguma investigação, e algumas visitas ao Museu da Máscara, ao Museu Abade Baçal e à Bienal da Máscara, achamos que este artesão seria o indicado para produzir esse adereço, devido à forma como abordava a tradição das máscaras em Trás-os-Montes. Sempre com grande irreverência e sensibilidade artística, e foi isto que nos chamou a atenção, pois a máscara que pretendíamos encomendar, ao artesão que fosse escolhido, quebrava com alguns dos tradicionalismos, pois requeria algum aspecto hiper-realista e caricato que normalmente as máscaras desta região não têm.

Para além de todos estes adereços e peças de vestuário, estava o objecto mais importante para caracterizar este personagem, o cajado. Este teria de ter um aspecto irreprensivelmente real, para isso era preciso ter em conta que provavelmente esse mesmo cajado teria sido construído pelo personagem, portanto com acesso a materiais bastante rudimentares para a sua concepção. No centro da concepção do cajado está a visão que o José Miguel tinha do mesmo, o desenho que o Jorge Morais fez após ouvir a descrição do mesmo, e o ramo de amieiro que o artesão Amável Antão gentilmente nos cedeu. E, se me permitem a expressão, a cereja no topo do bolo, para este cajado foi o Cristo com mais de 300 anos, que o meu pai, Jorge Morais, gentilmente cedeu, após

pedido meu, sem estas peças seria impossível conceber e terminar o adereço mais importante deste filme.



Figuras 26, 27 e 28 – Primeira figura, mostra o que poderia vir a ser o cajado. Jorge Morais posa ao lado do cajado, para servir de referência visual à escala do cajado, segunda figura. Cristo com 300 anos, a foto que serviu para apresentar o mesmo, através de correio electrónico, à restante equipa. A minha mão encontra-se no enquadramento, para servir de escala, terceira figura.

A concepção, na verdadeira assumpção da palavra ficou a cargo, do Jorge Morais, com supervisão da minha parte e do resto da equipa. Na procura de uma perfeição quase impossível conseguiu-se o resultado final que se vê no filme, utilizando um pau de amieiro, uma lâmina de uma faca palaçoulo, um Cristo com 300 anos, e muita perícia e argúcia, por parte do seu criador, Jorge Morais.

Com todos estes adereços, e com uma representação exemplar, por parte de José Pinto, seria quase impossível não obter um personagem coeso e realista. Para confirmar isto deixo algumas imagens retiradas do filme *A Parideira*.







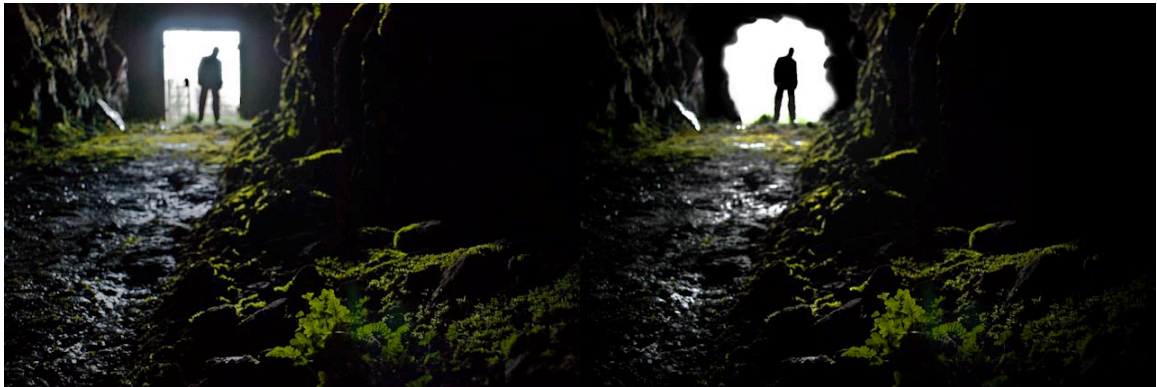
Figuras 29, 30, 31, 32, 33, 34, 35, 36, 37 – Imagens retiradas do filme “A Parideira”, versão sem qualquer *grading*, em que podemos ver os vários lados do personagem Velho, tão bem interpretado por José Pinto.

1.3. CENOGRAFIA

Como já disse anteriormente, para além das tarefas como Director de Fotografia, foram-me atribuídas outras tarefas, que mesmo não sendo directamente ligadas ao departamento de imagem, afectam a imagem, pois todas essas tarefas estavam correlacionadas com a criação do mundo da Parideira, quer seja através da escolha do guarda-roupa e adereços, quer seja através da escolha das localizações e para finalizar quer seja através da criação de cenários, portanto da cenografia.

Um dos desafios que me foi colocado pelo realizador logo após a escolha da galeria das Minas do Portelo, onde iríamos filmar, era de que forma poderíamos filmar a entrada sem que se vissem as grades de protecção. Estava fora de questão a sua destruição, e posterior reconstrução após as filmagens, mais uma vez o orçamento era apertado, e dificilmente conseguiríamos autorização, para o fazer, por parte da autoridade responsável pelo local. Tive então de pensar numa solução que resolvesse este problema, inicialmente pensamos em criar essa entrada na 2ª localização de filmagens, em Porto Sabor, mas depressa compreendemos que para isso teríamos de transportar ainda mais material para conseguirmos conceber um *cache*, que permitisse criar a ilusão da entrada de uma gruta. Foi então que pensei que talvez fosse mais fácil criar esta *cache* na própria gruta. Para conceber esta *cache* ajudou-me bastante uma imagem que

havia tirado ainda em uma das primeiras vezes que nos deslocamos à galeria, com recurso ao *Photoshop* criei uma imagem que me parecia emular bastante bem o que seria uma entrada real de uma gruta. Só assim com recurso a esta recriação consegui ter um *feedback* mais realista do que seria criar uma entrada natural naquele local, também foi útil para exemplificar o que esta seria, ao realizador, de forma a se proceder a algumas alterações caso estas fossem necessários.



Figuras 38 e 39 – Primeira figura sem qualquer pós-produção, segunda figura, com pós-produção, que permitiu demonstrar o que poderia vir a ser a entrada da galeria, depois da construção da cache.

Um dos primeiros *feedbacks* por parte do realizador é que a entrada não deveria ser tão arredondada, devia ser mais oval, quase que em forma de arco ogiva, de forma a fazer lembrar a parte interior das coxas de uma mulher, pois estávamos aqui a representar a mãe terra. Com toda esta informação adicional, idealizei um esquema que permitisse a entrada da equipa dentro da galeria, visto esta ser a única e que me permitisse manter sempre a mesma quantidade de luz ao longo do dia de rodagem. O arco ogiva iria ser criado com recurso a tábuas de madeira que iriam ser pregadas, ao redor da parede circular da galeria e aí seriam suspensas diversas flanelas pretas de forma a absorver toda a luz lateral, parecendo assim que a entrada da gruta tinha a forma pretendida. Se ainda assim entrasse alguma luz parasita pelas laterais, utilizar-se-iam bandeiras negras suportadas por ceferinos. Para além disso faltava garantir que a luz vinda da entrada da gruta, fosse sempre da mesma intensidade, para isso recorri a uma moldura criada em madeira, na qual preguei um tecido branco, que havia sido branqueado através de um processo químico de forma a garantir que este não alterava as propriedades cromáticas da luz que colocaria por trás deste.



Figuras 40 e 41 – Construção da cache na entrada da gruta, e de todas as suas componentes, no primeiro dia de rodagem. (fotografias: Manuel Teles)

Esta moldura seria colocada entre a *cache* construída com as flanelas e a entrada da galeria, a um ângulo de 90° com o chão de forma a criar uma parede de luz uniforme por toda a sua superfície, as luzes que foram utilizadas para iluminar, através desta parede de tecido, foram dois HMI de 1200w e 575w, o HMI de 1200w colocado numa posição inferior, sobre uma *turtlebase*, e o 575w sobre um *combo*. As luzes foram dispostas desta forma, para garantir uma exposição uniforme ao longo da forma ogival que se veria do lado de dentro da gruta. Para finalizar esta estrutura restava colocar na verdadeira entrada da galeria, a que estava bordeada de grades, um conjunto de flanelas, para assim cortar a luz natural vinda do exterior. Desta forma pareceria que o exterior estava sobreexposto pela luz supostamente natural do exterior, e o interior pareceria apenas iluminado por dois tipos de fontes de luz, a luz emitida pelos HMI e filtrada pela *softbox* criada e a luz das lanternas dos personagens.





Figuras 42 e 43 – Imagens retiradas de planos que não integram a montagem final. Estas exemplificam o resultado da cache, através da tomada de vista da camara.

As imagens que mostro acima mostram o resultado obtido aquando da rotação. O que é certo é que estas imagens não pertencem à montagem final do filme, pois este já estava muito longo, daí se eliminarem aquelas cenas, ou apenas planos que têm menos importância para o filme. É verdade que sinto alguma pena e até desilusão, pois trabalhei arduamente, para a execução deste efeito cenográfico, que quase nos atrasou um dia completo de filmagens, mas compreendo plenamente que, se havia alguns planos a serem removidos do filme, estes eram daqueles, que estavam inseridos nesse leque pois quebravam o ritmo do filme, logo a estrutura do filme também era afectada. Quando se faz cinema é preciso ter esta capacidade de nos desprendermos daquilo que criamos, só assim podemos olhar o nosso trabalho com uma visão fresca que nos permita reconhecer os erros cometidos, e se para isso for necessário remover um plano ou dois que requereram uma grande entrega por parte da equipa, temos de estar dispostos a isso, um filme não são planos todos, são um conjunto de planos, que formam um todo.

1.4. ESTÉTICA

A estética da maior parte dos filmes, é decidida em cooperação, entre o Realizador e o Director de Fotografia, é um processo introspectivo por parte do realizador pois tem de analisar nos meandros da sua mente a forma como vê o filme, de forma a conseguir comunicar ao Director de Fotografia, através de exemplos, próximos do que será a sua visão. Podendo estes exemplos ser pintura, outros filmes, fotografias, ou através de palavras, a visão que tem do argumento tem de ser clara para o Director de Fotografia só assim é possível transcrever o que vai na imaginação do Realizador. Por isso é de esperar, que a relação entre o Realizador e o Director de Fotografia, seja uma relação bastante intrincada, com uma grande proximidade, onde existe uma grande troca de ideias que leva a alguns altos e baixos. Ora este filme não foi diferente, desde que o José Miguel me apresentou o argumento, ainda no 1º ano de mestrado, que fomos sempre trocando ideias, e nesta altura, ainda não sabíamos sequer se o filme iria ser realizado, eu mesmo não sabia se seria o Director de Fotografia, mas foi por causa disto que nos tornamos bastante próximos neste projecto.

Inicialmente a imagem que o José Miguel tinha do projecto *A Parideira*, era bastante marcada, como ele dizia, “tenho o filme feito na minha cabeça”, mas de certeza que este filme que fizemos, não é o que ele esperava, tirado a papel químico, este filme é isso e muito mais, pois transparece as emoções e as vivências que cada um de nós teve no seu papel, na equipa de produção ao longo deste ano e meio de trabalho. O que eu quero dizer com isto é que por mais que uma pessoa tenha planificado tudo na sua mente, o resultado final tende a ser diferente, pois durante as fases de produção existem mais pessoas envolvidas, para além do criador do argumento, neste caso também realizador. Um filme não deve, nem pode ser um *one man show*. Dai que a estética de um filme, na minha opinião não depende só das decisões tomadas entre o Realizador e o Director de Fotografia, pois estas acabam por extrapolar para mais do que isso. Por mais que os outros elementos envolvidos na produção de uma curta-metragem com esta envergadura tenham as suas funções definidas, acabam sempre por influenciar qualquer tipo de decisão que se tome, ora a estética não é excepção.

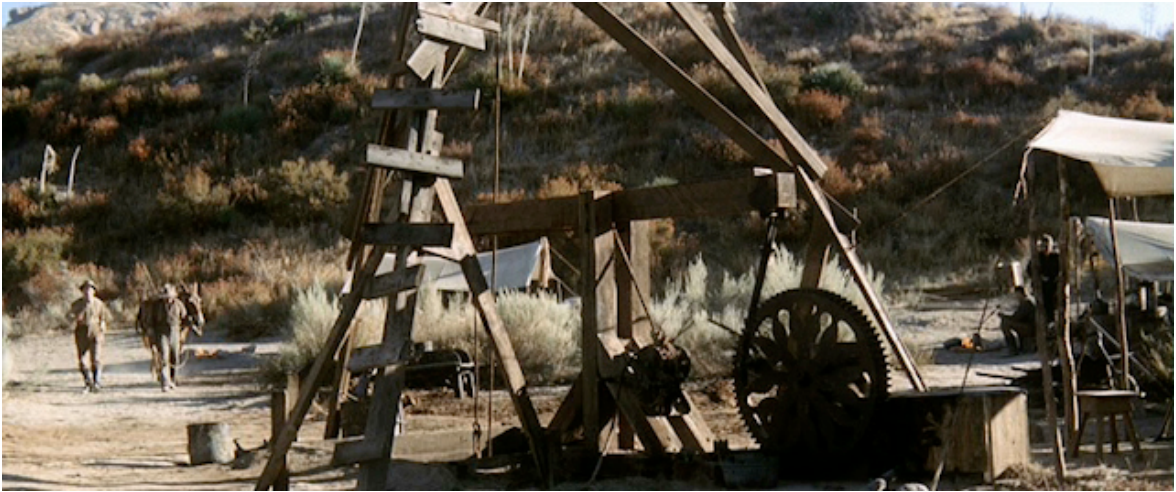
Mas voltemos, mais concretamente ao processo de escolha da estética deste filme. Inicialmente o Realizador tinha em mente uma cinematografia muito sóbria, com movimentos de câmara muito suaves, com uma grande estabilidade, pouca câmara à

mão, uma escolha de profundidade de campo que permitisse ao espectador reconhecer o que se passa em plano de fundo, quando isto fosse necessário, e uma paleta de cores com tendência mais para os tons naturais das localizações onde íamos filmar, com tons um tanto ou quanto dessaturados. Nesta altura, depois de saber o tipo de estética pretendida pelo realizador, comecei uma pesquisa de imagem, em busca de algo que se aproximasse do que ambos pretendíamos. Pois sem dúvida alguma que eu senti, como quase todo o Director de Fotografia sente, a necessidade de materializar essas ideias/palavras em algo visível. Esta pesquisa poderia ter tido como alvos, a pintura, a fotografia e o cinema, mas destas três, aquele a que dei mais importância foi ao cinema. Comecei por pesquisar filmes recentes, que possuíssem um ritmo bastante compassado, e que encaixassem, na visão que o realizador tinha do argumento. Dos vários filmes que consultei através da sua visualização e de consulta de informação relativa aos mesmos, maioritariamente através do site IMDB.COM, cheguei a uma colectânea de filmes que possuíam algumas dessas características, aqui e ali.



Figura 44 – Establishing shot na primeira cena do filme “There Will Be Blood”. (frame do filme “There Will Be Blood” de Paul Thomas Anderson)

“There Will Be Blood” de Paul Thomas Anderson foi um deles. Com um compasso extremamente lento, em que nos primeiros 15 minutos do filme não existe um único diálogo, uma única palavra, a tensão inicial do filme é construída através de uma banda sonora desconfortante, e principalmente de uma fotografia extremamente cuidada e pensada, começando com planos estáticos, em que por vezes existe apenas um pequeno ajuste de câmara para poder acompanhar os movimentos do actor em cena, para gradualmente evoluírem para *travellings*, extremamente lentos, que dão uma maior força às acções e que sem dúvida alguma desinquietam o espectador, pois pressente-se o aproximar de um clímax.





Figuras 45, 46, 47 e 48 – Nas duas primeiras figuras, frames retirados do filme de P.T. Anderson, vemos o exemplo da amplitude de um dolly in executado nesta cena, frame inicial e frame final. Nas figuras 47 e 48, um outro exemplo de um movimento de câmara, frame inicial e frame final do plano. (frames do filme “There Will Be Blood” de Paul Thomas Anderson)

O momento em que a estrutura que permitia aos protagonistas fazer a perfuração e a exploração de petróleo desaba sobre um dos colaboradores do personagem principal, Daniel Plainview interpretado por Daniel Day Lewis, esse colaborador que morre não é nada mais nada menos que o pai da criança, agora órfã que vai acompanhar o personagem principal ao longo de grande parte do filme.

A relação entre a linguagem de câmara e o argumento é fortíssima neste filme, a meu ver completam-se, diria mais formam um círculo. Outra cena que também aprecio bastante neste filme, é a cena que se desenrola logo de após o momento em que a criança perde o pai, falo concretamente da cena em que Daniel Plainview apresenta o seu negócio “familiar”, a um conjunto de populares de uma pequena comunidade.







Figuras 49, 50, 51, 52 e 53 – Novo exemplo, de um plano de *dolly*, acompanhado de um *rackfocus*, mudança de foco, entre o personagem Daniel Plainview e o personagem H.W. Plainview. (frames do filme “There Will Be Blood” de Paul Thomas Anderson)

Desta cena destaco o *travelling*, *dolly in* feito sobre Daniel Plainview e H.W. Plainview. Neste plano podemos ver a eficácia da relação entre a linguagem de câmara, falo concretamente do movimento de câmara e da escolha de foco, e o decorrer da acção. Um momento em que pressentimos mais uma vez a tenção da situação, o realizador P.T. Anderson escolhe mover a câmara de forma a tornar esta cena ainda mais dinâmica, é através deste movimento, que também se acentua o aproximar do clímax desta cena. O que ainda torna mais dinâmico é a forma em como o espectador, é obrigado a olhar, para o personagem H.W. Plainview, isto é conseguido através da mudança de foco entre Daniel Plainview e a criança, este tipo de movimento também interessava ao realizador e a mim, pois tornava-se interessante por vezes limitar determinadas cenas a um plano, de forma a que se essa cena fosse um diálogo, o espectador seria guiado através do personagem em foco. Voltando aos movimentos de câmara, é importante lembrar que uma das imagens de marca deste realizador são os planos de *dolly* bastante longos e por vezes complexos, exemplo disso é o filme “Magnolia”.

Continuando com a análise de alguns dos planos que me chamaram especialmente a atenção e que me parece importante referir aqui. Um movimento de câmara bastante interessante, e que faz lembrar o primeiro plano de que vos falei, é o plano prévio ao momento em que o H.W. Plainview fica surdo, mais uma vez um plano de *dolly in*, bastante longo como podem ver pelas imagens a seguir. Este plano acentua o que está para vir, mais uma vez o clímax da acção.



Figuras 54 e 55 – Mais um movimento de camera com uma amplitude dramática, passagem de plano geral, para plano de pormenor. (frames do filme “There Will Be Blood” de Paul Thomas Anderson)

Os movimentos de câmara são umas das razões que me levam a colocar este filme neste relatório, mas como vão poder verificar no filme estes movimentos estão presentes, mas não na quantidade que vemos nos filmes de Paul Thomas Anderson. Outra característica deste filme que me cativou, a nível da cinematografia, é que grande parte dele é rodado em exterior 60 a 70 por cento do filme. *A Parideira* também um filme todo ele realizado em localizações reais, com 60 por cento do filme a ser rodado em exterior. Daí interessar-me bastante pela paleta de cor do filme, pois aproxima-se daquilo que o realizador pretendia para o nosso filme. Em boa verdade, devo dizer que em certa parte algumas imagens, deste filme seriam impossíveis de obter com o formato digital, o formato em que escolhemos registar *A Parideira*. Seria necessário uma curva dinâmica aproximada da curva, que a película tem, para assim se conseguir registar a quantidade de informação visível neste filme, na maior parte das cenas filmadas durante o dia. O que eu quero dizer com isto é que o digital tem um grave problema, no que toca ao registo das altas luzes, pois caso estas áreas estejam sobreexpostas, é impossível recuperar qualquer

informação nessas zonas, pois ela não existe, no caso da película isso já não acontece, como existe uma curva dinâmica maior, maior captação de informação, nas sombras e nas altas luzes, a sobreexposição é difícil de acontecer, poderá acontecer se a medição da exposição for mal feita, mas mesmo aí é recuperável pois o filme retém muito mais informação que o digital. As soluções que existem para evitar este tipo de situação, afectam os custos de produção, ou então alteram por completo a estética da imagem do filme, passo a explicar-me, em primeiro lugar, a solução mais prática e viável, e que menos afecta os custos de produção, será a de expor para as altas-luzes, retendo assim toda a informação possível nessas zonas, o problema, está em que se perdem as sombras, estas ficaram subexpostas. Para contrariar esta situação o que poderá ser feito é puxar a exposição nas sombras em pós-produção, mas isto vai trazer ruído digital às áreas mais escuras, portanto conseguimos ver a informação lá registada, mas a qualidade de imagem degrada-se. A solução para evitar isto será a de preencher as sombras ainda durante a rotação, ou através de reflectores, ou através de luzes, tanto uma como a outra acarretam custos de produção e por vezes podem tornar a imagem demasiado plástica. Outra solução que se encontra ao nível destas, será a de usar um filtro neutral density gradual, em frente à objectiva, desta forma conseguimos expor para as sombras, retendo toda a informação pretendida, e controla-se a exposição para as altas-luzes através do filtro. A questão é que por vezes isto torna-se pouco prático, pois efectivamente, a utilização de um filtro deste género só se torna possível em planos gerais em que o céu ocupe uma pequena parte da imagem, o que não seria o caso do nosso filme, pois íamos gravar a mais de 1500 metros de altura e em redor não existem montanhas mais altas. Por isso o céu mesmo em fundo ocupa grande parte das vezes 2/3 da imagem, o que torna impossível a utilização do filtro como solução, pois em quase todas as cenas temos planos médios e *close ups*, se utilizássemos o ND gradual isto iria afectar também, o personagem no enquadramento. Para finalizar, resta-me falar da solução que para o nosso projecto era completamente inviável, que seria a de filmar todo o projecto, ou ao amanhecer, ou ao entardecer. Isto iria diminuir o contraste, entre os claros e os escuros, entre as altas-luzes e as sombras. Esta solução era impraticável pois avultaria ainda mais os gastos de produção, pois em vez de 5 dias e meio, em que desse total 3 dias e meio foram em exterior, teríamos de duplicar esses dias, isto em cálculos muito básicos porque talvez precisaríamos de mais dias para filmar tudo na *magic hour*. Para finalizar a minha análise quanto aos pontos de interesse deste filme, relativos ao filme *A Parideira*, resta-me falar de mais dois planos que também servem de referência a algumas cenas filmadas. Primeiro falo-vos da cena do túnel que inspirou em muito, o tipo de iluminação que iríamos ter na nossa gruta. Toda a luz que vemos vem da mesma direcção, através da cavidade/entrada.



Figuras 56, 57 e 58 – Estes frames pertencem a uma das primeiras cenas do filme, que serviram de inspiração à iluminação presente no interior da Parideira. (frames do filme "There Will Be Blood" de Paul Thomas Anderson)

É claro que existem diferenças notórias deste filme, nesta cena, para as cenas filmadas no interior da Parideira, pois a galeria em que estávamos a trabalhar perdia luz cada vez que nos afastávamos, da entrada, logo esta perda de luz tinha de ser compensada, através de mais alguma fonte de iluminação, no caso optei por introduzir as lanternas, e através da técnica de luz motivada, fiz um fill-in a imagem através ou de luzes led, ou então dos pocketpar 400w HMI (luz branca, luz de dia 5600°K), ou através dos dedolight (luz amarela, tungsténio 3200°K). Em segundo lugar falo da cena à noite, na fogueira, no “There Will Be Blood”, também temos uma cena com o tipo de luz que eu pretendia obter, embora não fosse o resultado que viria a obter, não por vontade própria mas sim por outras condicionantes criadas durante a rodagem. Esse plano surge no início do filme de P.T. Anderson, quando ainda o filme nos está a dar a conhecer o personagem Daniel Plainview após a cena dentro do túnel. Falo-vos do plano em que vemos o personagem agachado em frente a uma fogueira apenas iluminado pela pouca luz que esta emite, e o que resta da *magic hour*, pois ainda vez alguma luz ambiente, embora pouca, para além disso temos em plano de fundo os relâmpagos que ajudam, sem dúvida alguma a completar o todo.



Figura 59 – Esta cena foi também uma das que inspirou inicialmente a luz, da cena da fogueira no filme “A parideira”. (frame do filme “There Will Be Blood” de Paul Thomas Anderson)

No filme *A Parideira* pretendíamos algo do género, mas é extremamente difícil filmar uma cena com diálogo com aquela envergadura e quantidade de planos, durante a *magic hour*, por isso durante a rodagem optamos, devido a alguns atrasos na filmagem das cenas anteriores, em filmar tudo já de noite portanto com o céu negro, pois permitia-nos maior flexibilidade no que toca a continuidade, dessa forma evitaríamos erros, pois para iluminar a cena a única luz que não controlávamos, era a pouca luz emitida pela lua

cheia, que apenas afectava a exposição no plano geral, *mastershot*. É importante referir que isto não aconteceu por falta de planificação, pois de facto, aquando do aluguer de equipamento de iluminação, foi tida em conta esta cena, pois se existisse algum percalço durante a rotação, provavelmente isto levaria a atrasos, daí termo-nos prevenido, com o material que seria necessário para esta cena, caso fosse filmada à noite e não na *magic hour*. Como vêem este filme influenciou-me bastante, mas poderia ter influenciado muito mais, pois na realidade eu pretendia, que o filme fosse filmado no formato *cinemascope*, com a proporção 2.35:1, não só por este, mas também por mais exemplos que veremos a seguir. Mas de facto acabei por ser convencido, que este formato não seria o ideal para a nossa produção, não por uma questão estética, mas sim porque o trabalho iria ser produzido com o intuito de ser transmitido em televisão, mais propriamente na RTP1, e como sabem, nem todos os portugueses possuem ecrã panorâmico 16:9, que permitiria, ver o filme com barras pretas em cima e em baixo da imagem, estas até não nos criavam grande problema pois não são muito volumosas, o problema gera-se quando o filme for visto numa televisão com a proporção de 4:3, a imagem ocuparia uma ínfima parte do ecrã, ao ponto de nos planos gerais ser difícil de discernir os personagens da paisagem, isto só seria viável se todos os portugueses tivessem um televisor 16:9, ou então um televisor com proporção 4:3 mas com uma dimensão acima da média. Mais recentemente, nasceu uma nova esperança para a reprodução de filmes em formato *cinemascope*, 2.35:1, o ecrã da Philips, 21:9 que permite a visualização de toda a imagem sem a utilização de barras, portanto a imagem ocupa todo o ecrã, o problema está é que a percentagem de pessoas que possui este ecrã é ínfima.

“No Country For Old Men” dos irmãos Coen, também tem algumas cenas com influência na direcção de fotografia do filme “A Parideira”. Refiro-me às cenas de exterior, principalmente aos *establishing shots* e aos planos que mostram uma grande austeridade. A paleta de cores não é propriamente, a que mais se assemelha, à do filme “A Parideira”, pois aquando das filmagens estávamos em plena primavera, por isso existem algumas, senão muitas diferenças entre a paleta de cores, que no filme dos irmãos Coen recai mais sobre os tons quentes. Mas o que me cativou mesmo neste filme foram os planos gerais, com os céus tempestuosos a acentuar a carga dramática do filme.

Voltando um pouco atrás neste capítulo dedicado à estética do filme, falei sobre a dificuldade de conseguir uma exposição equilibrada entre as altas-luzes e as sombras, no digital, ora este filme embora seja filmado em película é outro bom exemplo de como se pode conseguir em planos de exterior um maior equilíbrio na exposição sem ter de recorrer a técnicas, ou acessórios que permitam tal coisa. Neste filme, nas cenas de

exterior, com particular atenção para as cenas passadas no deserto, as imagens possuem uma força, que é especialmente acentuada pelos céus tempestuosos, isto também ajudou na exposição - de que forma, perguntam-se vocês? Simples, pois se o céu estiver completamente encoberto torna-se mais fácil chegar a uma exposição correcta, pois as nuvens funcionam como uma gigantesca *softbox*, que torna a luz mais suave, esta dispersa-se, preenchendo quase todas as sombras tornando a imagem muito mais fácil de expor. O senão desta situação é que a imagem perde bastante contraste, pois perdem-se as sombras, portanto acentuam-se os meios tons.



Figuras 60 e 61 – Estas imagens serviram como exemplo do tipo de luz que poderíamos vir a ter durante a semana de rodagem, visto que teríamos condições climáticas semelhantes. (frames do filme “No Country For old Men” dos irmãos Coen)

Como é possível de verificar pelos exemplos acima é fácil de constatar, o que referi acima. O contraste presente na imagem, provavelmente é proveniente da película utilizada, ou então conseguido através de filtros na própria lente, ou então uma terceira hipótese, será a de aumentar esse contraste em pós-produção. Esta cena para além de me ter despertado o interesse e inspirado para a direcção de fotografia do filme *A Parideira*, também me trouxe algumas preocupações. Passo a explicar, como é fácil de constatar pela primeira imagem, o céu está densamente povoado por nuvens mais altas e por algumas mais baixas, isto trás diferenças de exposição, por mais pequenas que sejam podem arruinar a continuidade de uma cena. Se nas imagens acima este efeito não é perceptível nas imagens abaixo já o é, e possivelmente mais acentuado, pois parece ter havido uma abertura que alterou completamente a estética da imagem no que toca ao contraste .



Figuras 62 e 63 – Nestes frames é possível reconhecer-mos a diferença de contraste, existente entre dois planos da mesma cena. (frames do filme "No Country For old Men" dos irmãos Coen)

Como podem ver na primeira imagem a sombra é muito mais acentuada, logo o contraste, também o é. Nesta cena não existe uma grande quebra de continuidade pois os planos são intercalados com alguns *inserts*, o que na nossa curta se torna difícil em algumas cenas, pois as cenas mais longas em exterior, são cenas de diálogo, por vezes entre mais do que dois personagens, o que torna difícil obter uma boa continuidade a nível da exposição, pois quando se saltar de personagem para personagem, a exposição pode estar completamente diferente, mesmo que esta seja compensada, no início de cada take com base no plano geral. Ora isto preocupava-me bastante pois sabia que o tipo de condições de rodagem ia ser bastante semelhante, por vezes até pior pois num dia só iria ter períodos de céu pouco nublado, intercalando com algumas abertas, podendo até mudar para um céu completamente nublado. Isto dificulta em muito a obtenção de uma boa continuidade entre planos da mesma cena, e com a semana de rodagem seria completamente impossível esperar até que a exposição entre planos se equilibrasse, não havia tempo a perder. Um das soluções que rapidamente nos passa pela cabeça seria a de filmar as cenas em multi-câmara, para poder obter a maior quantidade possível de cobertura de diversos ângulos mantendo a mesma exposição, aqui se a exposição variasse, portanto se o céu se encobrisse ou abrisse, a exposição iria variar nas duas tomadas de vista não criando assim problemas de continuidade. Ora esta solução estava completamente posta de parte pois se o orçamento já era apertado para pagar o que tínhamos, o que seria se precisássemos de mais. Tendo em conta isto a solução que avancei foi a de tentar utilizar, luz reflectida, para conseguir manter a exposição nos personagens, isto revelou-se ser uma boa solução, mas também deu azo a alguns erros, caso não houvesse luz suficiente para reflexão iria optar por utilizar os HMI para fazer o preenchimento das sombras, embora com pouca potência, 1200w e 575w, para planos médios e grandes planos seria mais que suficiente. Mais à frente no capítulo da rodagem irei falar sobre isto.

Por último falo-vos de mais um filme, que pelas suas características sem dúvida alguma me influenciou, e se pensarmos bem não anda longe do género dos dois filmes acima falados, esse filme é um western, de Sérgio Leone, de seu nome “The Good, The Bad and The Ugly”. O Director de Fotografia deste filme, Tonino Delli Colli, soube habilmente contrariar o sol do deserto na sua posição zenital, como é típico dos westerns, com luz reflectida para preencher as sombras bastante contrastadas nessa altura do dia, aumentando assim a curva dinâmica das suas imagens. Sim de facto quando avancei com a solução de utilizar os reflectores, foi provavelmente por estar bastante influenciado pela grande quantidade de westerns que vi durante a minha infância e adolescência. Em todo este filme nas cenas de exterior de dia, principalmente nos grandes planos e planos

médios, os reflectores e por vezes, em situações em que é possível utilizar alimentação eléctrica ou através da rede ou através de geradores, são utilizadas luzes de preenchimento





Figuras 64, 65, 66 e 67 – São frames do filme “The Good, The Bad and The Ugly”, que sem dúvida alguma demonstram a técnica de preenchimento das sombras, ou através de reflectores, ou através de luz artificial. (frames do filme “The Good, The Bad and The Ugly”, de Sérgio Leone)

Nas imagens anteriores é fácil de percebermos que a sombra está preenchida, da forma que expliquei a cima, através do rácio de exposição no rosto, e da forma como a sombra do chapéu se projecta, para além disso, vemos uma luz especular nos olhos dos personagens, ou em qualquer superfície reflectora, outro exemplo será a arma nesta última imagem, o que denuncia a utilização da técnica de preenchimento das sombras, mas também ajuda o espectador a fixar o olhar no ponto mais brilhante da imagem, que são os olhos do personagem, na maioria das situações.

Tendo como base estes filmes, a Direcção de Fotografia do filme *A Parideira* começou-se a construir dentro da minha cabeça, é claro que esta não estagnou foi evoluindo, acompanhando as alterações normais numa produção deste género, tanto a nível de guião, como até a nível da visão do próprio realizador. Com o aproximar da rodagem, o José Miguel realizador e argumentista do filme, começou a questionar se não faria sentido alterarmos um pouco a visão, estável e com planos de dolly longos e quase imperceptíveis, com movimentos de camara muito sóbrios e pensados, para uma visão um pouco mais aproximada da que teria um ser humano que estivesse a assistir no local ao desenrolar da história. Para me explicar melhor, aquilo que pretendia, sugeriu-me que visse, o filme de González Iñárritu, “21 grams”. Prontamente, o fiz, de facto, o realizador deste filme é um dos realizadores que mais me interessa do panorama internacional, devido à forma como conta as suas histórias, a vida pura e dura. Agrada-me particularmente a forma como trabalha a visão dos seus filmes, normalmente em cooperação com o director de fotografia Rodrigo Prieto. Neste filme, “21 grams”, grande parte dele filmado à mão, sem qualquer utilização de um ponto de estabilização para além das mãos, o ombro e o rosto, os movimentos de câmara tornam-se bastante

orgânicos. Esta mudança, ou melhor esta fusão, entre estilos, agradou-me bastante pois tornaria o filme mais dinâmico, aquando dos momentos mais nervosos, com maior tenção no argumento, a estabilidade a nível de movimentos de câmara apareceria nas cenas de acalmia. Outra característica que também nos agradou bastante, foi a escolha de profundidade de campo neste filme, e a forma como a tomada de vista é feita. Pois como disse acima é um filme em que estamos bastante próximos dos personagens, quase como se estivéssemos no local, devido a essa proximidade, e como grande parte dos planos são em *over-the-shoulder*, falo dos planos médios e grandes planos, o primeiro plano normalmente encontra-se em desfoque, desta forma o espectador consegue-se concentrar mais facilmente, sobre a reacção do personagem que está em foco.

Para finalizar este capítulo resta-me reiterar, o que já venho dizendo ao longo deste relatório, por mais programado que esteja um projecto cinematográfico, existem sempre imprevistos, mas são estes imprevistos que nos fazem crescer criativamente, ao esforçarmo-nos por resolver estes problemas conseguimos chegar a novos patamares de qualidade, que nos permitiram com toda a certeza uma atenção extra para que isso não se volte a repetir. Ora o departamento de imagem não é excepção, consequentemente a estética do filme também não.

1.5. EQUIPAMENTO

Ao longo dos capítulos anteriores, falou-se de diversas escolhas, opções que condicionaram definitivamente a escolha do equipamento de captura de imagem, câmara, lentes, tripé, maquinaria de cena e iluminação. A lista de equipamento para a rodagem do filme *A Parideira* talvez seja um dos itens de produção que mais vezes foi alterado, pois, devido a questões orçamentais, era difícil trancar a mesma. Como já disse anteriormente no capítulo ligado ao guarda-roupa, aquele que foi sempre o nosso plano B, seria sempre a utilização de equipamento a custo zero. O que é certo é que as opções que tínhamos para este plano de recurso, não eram aquelas que mais nos agradavam, pois de facto, o nosso maior receio era que o plano B se transformasse em plano A, devido à falta de apoios. O modelo EX3 da Sony, poderia ser uma boa opção, mas como já justifiquei anteriormente, não nos permitia alcançar a estética pretendida, devido às limitações do sensor da câmara, pois não possui um *dynamic range*, que permita enfrentar o tipo de condições de exposição que nos esperavam, nas localizações de filmagem, e devido ao tamanho do sensor que possui $\frac{1}{2}$ de polegada, torna-se difícil a redução da profundidade de campo sem recorrer à utilização de longas distâncias focais. No caso do modelo 7D da Canon, tudo nos agradava, pois permitia-nos obter até certo ponto o tipo de estética pretendida, a questão que mais nos preocupava, era o *rolling-shutter*, pois de facto depois de uma alteração da abordagem estética, em que seria necessária a utilização de câmara à mão, poderia ser fatal, pois as deformações criadas por este fenómeno e alguns movimentos mais bruscos, podiam arruinar a concentração do espectador na narrativa do filme.

Muito perto das datas de rodagem o orçamento do filme começava a ficar mais composto, mesmo assim era preciso de cada um de nós, elementos do grupo um grande esforço financeiro para que tudo corresse como planeado. Como cada um de nós queria que este projecto, fosse de facto algo de que nos orgulhássemos, e muito mais que um projecto só académico, e por tudo aquilo que foi dito acima sobre as outras câmaras a que tínhamos acesso, tomamos a corajosa decisão de filmar este projecto, com o que eu chamaria de uma “câmara a sério” (grifo meu), e que outros chamariam de “electrodoméstico” (grifo meu), a RED One. Digo corajosa, pois o preço do seu aluguer durante uma semana inteira de rodagem seria bastante dispendioso, para uma produção que já estava em medidas de risco. O que nos levou a mesmo assim avançarmos para o aluguer desta câmara, foi para além do mais, a qualidade de imagem que poderíamos obter através desta, pois o seu ficheiro é muito mais flexível no que torna a correcção de cor e de exposição, e por sabermos que iríamos filmar em condições climatéricas não

muito favoráveis. Como já disse no capítulo ligado à estética, o tempo durante a semana de rodagem não seria muito estável, com mudanças bruscas do céu, isto poderia alterar rapidamente a exposição, daí ser difícil compensar a exposição durante o decorrer de um *take*, o ficheiro que a RED One produz, é um ficheiro com uma latitude de exposição muito maior do que todas as câmaras aqui faladas até então, daí permitir-nos a correcção da exposição em pós-produção. Na minha opinião, tenho alguma relutância em relação a isto. Numa produção a decorrer normalmente, esta opção de deixar algumas coisas para serem feitas, durante a fase de pós-produção, não é uma situação que me agrada, mas mais uma vez as condições climatéricas levavam a que esta produção saísse dos termos do que é considerada uma produção a decorrer na normalidade.

Com a câmara escolhida, era necessário voltarmos-nos para as objectivas. Para mim esta escolha era mais importante do que qualquer outro equipamento de imagem a escolher. Inicialmente devido ao contraste, cor, luminosidade e profundidade de campo pretendidos, a opção que avancei, era a de utilizar as lentes Cooke S-4 T2.0. Esta sugestão surge depois de ver o filme *Antichrist* de Lars Von Trier, com direcção de fotografia do aclamado, Anthony Dod Mantle, com o primeiro Óscar atribuído pela melhor cinematografia, a um filme, registado inteiramente em digital. Inicialmente vi este filme com o intuito, de observar o trabalho do director de fotografia, pois já há algum tempo que sigo o seu trabalho, pois sou um adepto de uma cinematografia irreverente e marcada, e para além do mais sigo bastante de perto o desenrolar da tecnologia digital na sétima arte. Depressa percebi, depois de alguns minutos decorridos do filme que as imagens, obtidas com o conjunto RED One e Cooke S-4 poderiam corresponder ao que realmente eu visualizava como resultado final no filme *A Parideira*. A outra razão que me levou a escolher em primeira mão este conjunto, eram as negociações que estávamos a levar a cabo com a casa de aluguer de equipamento cinematográfico EPC, esta possuía todo este equipamento, e poderíamos consegui-lo a um preço muito interessante. Após reunião em Lisboa nos seus escritórios, esta minha escolha acabou por ser posta de lado, pois de facto as condições oferecidas pela EPC, eram muito interessantes, mas para isso era preciso, também cedermos em alguns pontos, ou seja, o *kit* de objectivas foi um deles. Citando Hugo Albuquerque, da EPC, “Mais tivéssemos!”, foi a expressão que ele disse após eu ter pronunciado os nomes RED One e Cooke S-4 na mesma frase. Em relação à RED era impossível cedermos pois só através desta câmara, e ao preço pretendido, conseguiríamos ter a imagem que pretendíamos, por isso a cedência da nossa parte passou pela sugestão da EPC por substituímos este *kit*, pelo *kit* Zeiss Super Speed T 1.3., que contemplava as distâncias focais de 18mm, 25mm, 35mm, 50mm e 85mm. Esta ideia ia um pouco contra o que eu pretendia, mas tive de ceder, pois o preço,

era bastante apelativo, e nada semelhante aos preços até ali obtidos. De facto a decisão não foi tomada só com base no dinheiro que pretendíamos gastar no departamento de imagem, mas sim porque também já conhecia estas lentes, pois havia trabalhado com elas em outros dois projectos e os resultados finais obtidos através destas eram bastante motivadores, é claro que a nível de contraste e definição, as Zeiss não tinham as mesmas condições que as Cooke. As Cooke são objectivas que produzem uma imagem muito mais suave, parecem ter menos definição nas arestas, o que no digital se torna muito apelativo, pois devido à natureza deste registo, as imagens normalmente são muito acutilantes, no que toca à definição de contornos e arestas, portanto assim se poderia disfarçar mais o aspecto digital da imagem. Mas por outro lado, é um *kit* que também perde muita luz, com uma abertura de diafragma de T2.0, não podem ser consideradas muito rápidas, nisso as Zeiss ganhavam, com uma diferença na abertura máxima de diafragma de 1 e 1/3 de stop, portanto T1.3., mas esta característica perdia-se um pouco, pois de facto as Zeiss, principalmente este *kit*, são objectivas que produzem imagens mais contrastadas, por isso, perde-se alguma informação nas sombras, mas isto até poderia ser útil pois dentro da galeria, interessava-me ter os negros algo profundos, pois sabia se precisasse de aumentar a sensibilidade na RED de 320 para 640 ISO, este contraste até seria benéfico. Portanto medindo os prós e contras destas objectivas e tendo em conta o dinheiro que possuíamos para despender no departamento de imagem, o conjunto RED One com objectivas Zeiss Super Speed, acabava por se revelar uma boa opção. Mas o meu desejo, chamemos-lhe assim de filmar com objectivas Cooke não ficou por terra, pois no fim de contas, devido às características de uma das cenas do filme *A Parideira*, era necessário também uma objectiva que permitisse a variação da distância focal, uma objectiva *zoom* Cooke 20-100 T3.1, embora pouco luminosa veio-se a demonstrar bastante útil para a filmagem da cena em que o casal chega à montanha. É claro que este conjunto, vinha todo ele acompanhado, com os devidos acessórios de câmara, falo das baterias RED, *viewfinder* RED, monitor RED, *followfocus wireless* da Bartech, *followfocus* manual Arri, *mattebox* Arri, *mattebox clip-on* Arri, respectivos filtros ND e polarizador, *lowhat*, tripé *cartonni*, e *easyrig*.

Definidas a câmara e o *kit* de objectivas, era preciso definir a maquinaria de cena e a iluminação. A reunião que tivemos em Lisboa no quartel-general da EPC, sem dúvida alguma que foi benéfica no que toca a este material, pois ao nos deslocarmos lá apercebemo-nos que de facto a EPC Portugal estava em processo de se associar com a Contracampo, empresa de aluguer de equipamento cinematográfico, com maior incidência sobre o material de iluminação e a maquinaria de cena. Tentamos então negociar um preço que fosse de encontro ao que pretendíamos gastar num pacote

global, que incluía, equipamento de registo de imagem, maquinaria de cena, e equipamento de iluminação. Conseguimos um preço inferior a 6000 euros, incluindo carrinha e técnico, o que pode-se considerar como um investimento bastante pertinente face ao equipamento que estávamos a alugar. Paço a discriminar, o equipamento de luz, dois HMI Arri com potências de 575w e 1200w para utilização na entrada da gruta e como luz de preenchimento nas cenas de exterior caso fosse necessário, dos *kits pocket* par Arri 400w HMI com baterias, para utilização como luz de preenchimento dentro da galeria, quando necessária alguma distância das fontes de alimentação, e também para utilização na cena nocturna para iluminação dos penedos em plano de fundo, um inversor 2300w, para alimentação de luzes distantes dos pontos de alimentação fornecidos pelo gerador, através de bateria de camião, um gerador Honda com potência de 2 Kva, 1800w estáveis, para alimentação de luzes carregadores e câmara caso fosse necessário. Em relação à maquinaria de cena, 8 ceferinos, 10 sacos de areia, conjunto de 10 bandeiras negras, 8 tripés *combo*, 8 garras g, 8 molas *mr*, 2 reflectores 2x2. Portanto penso não ter omitido nada, como vêm pelo preço conseguido o equipamento, estava dentro do que pretendíamos, mas mesmo assim há sempre mais qualquer coisa que falte, mas possivelmente mais um gerador 2 Kva, fazia falta. Do Instituto Politécnico do Porto, foi requisitado o resto da maquinaria de cena e alguma iluminação que precisávamos, mas mais como *backup*, pois na altura em que iríamos rodar o equipamento disponível nos serviços de vídeo era escasso. Do Cineclube de Avanca, a custo zero, veio a grua *portajib* da Vinten, para permitir os movimentos de câmara necessários na cena em que o casal chega à montanha de carro, e na cena em que o casal acompanhado pelo Velho chega aos penedos. Para finalizar, o restante material, veio da *Three Two One*, desde 10 *kits* de iluminação *Led*, que se revelaram fulcrais na iluminação da cena da gruta, ao material de registo dos bastidores, duas máquinas fotográficas e 3 câmaras Sony EX.

Antes de passar ao próximo capítulo não me posso esquecer, de uma peça de maquinaria de cena que se revelou fulcral para obtenção de alguns movimentos de cena nomeadamente, do último plano do filme. Essa peça é um *slider*, a que os meus colegas de projecto depressa nomearam de TONYSLIDER, pois fui eu que o construí. Abaixo podemos ver algumas fotos que mostram o *slider* ainda em fase de testes.





Figuras 68, 69 e 70: O TONYSLIDER em fase de testes, montado em dois tripés, com a câmara Canon 7D acompanhada de *rig* e *followfocus*. (Fotografia: António Morais)

CAPÍTULO 2 – RODAGEM

Durante os cinco dias de rodagem do projecto *A Parideira* conseguimos perceber que todos os meses que passamos em fase de pré-produção, a planificar tudo ao ínfimo pormenor, revelaram-se valiosíssimos, mas mesmo assim não impediram a aparição de alguns *quid pro quos*.

Sem dúvida alguma que os dois primeiros dias de rodagem foram os mais difíceis, e isso não era novidade para nós, pois sabíamos que íamos rodar na localização mais difícil, a galeria das Minas do Portelo. Talvez porque agora não estivéssemos a trabalhar, só com os 5 elementos do grupo de projecto, e porque não estávamos habituados ao ritmo de trabalho dos elementos que se juntaram à equipa, durante esta fase de rodagem, o primeiro dia de rodagem começou com um grande atraso. O atraso acentuou-se também aquando da construção da *cache* à entrada da galeria e a remoção de alguma água que estava presente no chão, provavelmente devido à condensação, este processo revelou-se mais difícil e moroso do que pensávamos. Sem a ajuda dos Bombeiros Voluntários de Bragança, esta tarefa teria sido inglória e muito provavelmente impossível. Já dentro da galeria, este atraso alongava-se e por vezes encurtava-se, pois os altos e baixos ao longo da rodagem dentro da galeria, foram muitos, citando o realizador, “é a Parideira a testar-nos!”. A RED One elemento equipamento fulcral na rodagem, também se mostrou por diversas vezes sensível às condições dentro da mina, crashando por diversas vezes, levando-nos a utilizar uma técnica pouco ortodoxa, de utilizar celofane transparente à sua volta de forma a proteger o corpo da câmara. Durante estes dois dias de rodagem, principalmente no primeiro dia, o gerador, foi abaixo diversas vezes, o que a partir de uma certa altura exigiu alguém de prevenção a seu lado caso contrário o ritmo de filmagens quebrava-se. Mais foi também este gerador, e a *cache* acompanhada do sistema de *softbox* que criamos à entrada da mina que nos permitiu filmar durante mais horas. Talvez por isso e pelo esforço conjunto de toda a equipa, por mais difícil que tenha sido filmar no interior da mina, no final dos dois dias de rodagem, o balanço era positivo, nenhuma cena das planeadas ficara por filmar.

Alto de Soutelo, mais concretamente Porto Sabor, mais quatro longos dias de rodagem se avizinhavam. O primeiro dia de rodagem nos penedos, foi de facto um descanso, comparativamente com o que tínhamos passado nos dois dias anteriores. No primeiro dia de rodagem realmente em exterior, filmamos as cenas iniciais do filme, portanto a

chegada do casal à montanha, no jipe cedido pela Mercedes, que nos apoiou o projecto com carros de produção. A objectiva de distância variável Cooke revelou-se fulcral para filmar os planos desse dia, dessa cena, sem ela teria sido muito mais difícil pois exigiria maior movimentação de câmara entre planos, para modificar a escala do enquadramento. Mas também trouxe alguns problemas. Como não houve tempo nem dinheiro a mais, mas sim de menos, na semana anterior às rodagens foi impossível testar o material, daí quando montamos a 20-100 da Cooke na RED One apercebemo-nos do peso do conjunto, para ainda agravar mais o peso, ainda adicionamos a *mattebox* da Arri, que também não é nada leve, pois precisávamos de usar os filtros ND e o polarizador. Portanto o peso final do conjunto ser quase incomportável pela grua que tínhamos, a *portajib* da Vinten, pois esta suporta até 18 quilos, e o conjunto final de câmara, lentes e acessórios, estava a pesar entre os 15 e os 20 quilos. O equilíbrio da grua não foi perfeito, pois não tínhamos pesos suficientes para contrapeso e por este motivo usamos alguns sacos de areia para compensar. Foi difícil balançar todo aquele conjunto, mas no fim de contas conseguimos filmar o plano da chegada do carro à montanha.

Nos três dias seguintes dedicamo-nos a filmar todas as cenas de exterior que faltavam. A maior preocupação que tínhamos, já a expressei anteriormente, eram as condições climatéricas, e de facto não eram estáveis, se no início da semana, tivemos dias solarengos e quase sem nuvens, nos últimos três dias não foi bem assim. Por isso a utilização dos reflectores foi recorrente, nas situações em que o sol estava completamente encoberto e era preciso continuar a filmar, o gerador era posto a trabalhar para alimentar os dois HMI Arri, 1200 w e 575, respectivamente. A técnica de *fill-in* com reflectores ou luz artificial é bastante eficaz, mas é preciso ter cuidado, na forma em como estão orientadas as luzes, caso contrario podem haver discrepâncias, na iluminação, acabando por não fazer sentido por utilizar esta técnica para corrigir erros quando se estão a criar novos erros de iluminação. De facto durante a rodagem isso aconteceu em alguns planos, não devido a mau cálculo meu, mas provavelmente por causa do vento, que por vezes mexia ligeiramente os reflectores, da posição original em que eu os fixara, depressa me apercebi disso e daí em diante pedi assistência aos Bombeiros, Sr. Ramiro e Sr. Eduardo, para os segurarem para evitar que esses girassem em qualquer eixo. Outra cena que nos preocupava bastante a mim e à minha equipa, era a cena da fogueira, pois de facto ela tinha sido agendada para a *magic hour*, ao entardecer, mas devido a alguns atrasos, pareci tornar-se cada vez mais difícil filmar a essa hora. Portanto na altura do ano em que filmamos, final de Abril entre os dia 24 e dia 29, sabíamos que o sol se punha por volta por volta das 19:30 horas, portanto seria sempre necessário, pelo menos 45 minutos a uma hora para colocar as luzes no set,

preparar a fogueira, a tenda e os respectivos adereços de cena. De facto conseguimos acabar antes das 19:30 horas, mas era muito difícil conseguirmos colocar tudo no seu devido local em tão pouco tempo. Outro problema, foi a questão do *catering*, este dia de rodagem foi bastante longo, com poucas paragens, era necessário restabelecer energias, pelo menos os actores, pois notar-se-ia isso no seu desempenho. Optou-se por avançar para a tenda de *catering* e jantar, enquanto eu e a minha equipa de imagem ficamos a preparar o *set* de luzes e só depois fomos alimentar-nos. Tínhamos posto completamente de lado a filmagem durante a *magic hour*, e como em fase de pré-produção já nos havíamos preparado para esta eventualidade, tínhamos o equipamento necessário para filmarmos a cena à noite. O mais interessante nesta opção é que a Natureza, presenteou-nos com a Lua cheia, mesmo por cima da zona onde estava colocada a fogueira, por isso esta estaria em cena no plano geral e iria dar motivação à luz projectada em fundo nos penedos. Esta foi uma das muitas felizes coincidências do filme. Mas não quer dizer que por termos a Natureza do nosso lado, que os problemas tenham desaparecido, de facto tivemos uma situação bastante difícil de resolver nessa noite, pois para o plano geral que era o primeiro a ser filmado era necessário uma série de luzes, algumas delas eram alimentadas pelo gerador e outras por baterias e inversores. Uma das luzes mais importantes era a que revelava os penedos por detrás do casal, esta estava a ser alimentada pelo inversor. Portanto o inversor de 2300w ligado a uma bateria de camião completamente carregada, mais um *pocket* par 400 Arri, com um difusor, a questão é que logo no primeiro *take* do plano geral a luz falha. Tentando avaliar os motivos desta falha, apercebemo-nos que não era da bateria pois ainda tinha carga pelo menos para mais uma hora, a luz funcionava pois havíamos testado o gerador antes de a utilizar com o inversor, a extensão também funcionava pois era a mesma que tinha sido usada com o gerador. Não sabíamos mesmo o que fazer, eu ainda em desespero de causa, pois o realizador estava prestes a perder a paciência e a avançar com a filmagem do plano geral sem a luz de *background*, o que eu não podia aceitar, mas compreendia, tentei remover uma das baterias das carrinhas de produção Mercedes, mas isto demonstrou-se inglório, pois o acesso a elas era difícilíssimo, era preciso desmontar o banco do condutor para conseguir retirar a bateria. Foi então que me apercebi que haviam passado quase 30 minutos de tempo útil de rodagem, enquanto tentava resolver o problema, corri até ao *set* pois encontrava-me junto às carrinhas de produção que estavam a cerca de 150 metros e informei o produtor e o realizador que iria ser difícil resolver a situação, nisto apercebo-me que parece estar a haver uma pequena discussão artística entre o realizador e o actor principal, visto que não podia cruzar os braços em relação à luz corri até à luz de *background* e fiz uma nova tentativa, de colocar a funcionar esta luz, mas desta vez munido de uma extensão extra para verificar se seria da extensão, pois já

começava a desconfiar que poderia ser disso, visto que tudo o resto parecia estar a funcionar em pleno, substitui a extensão, liguei a luz e *eureka!!!*, funcionou. Corri para a câmara e só tive tempo de me colocar atrás da câmara e acção. Passados 45 minutos após o início de um pesadelo este resolvera-se, a discussão entre o realizador pareci ter-se desvanecido, é bom lembrar que foi apenas uma discussão de carácter profissional, pois não concordavam um com o outro no que toca a uma fala do argumento. Mais tarde vim a descobrir que a extensão que inicialmente estava ligada à luz de *background* estava a funcionar, mas fez curto-circuito e queimou, na minha opinião pode ter sido a humidade do orvalho que entrou para os contactos da extensão. Este foi um dos muitos problemas que apareceram, mas que conseguimos ultrapassar com a entreaajuda entre toda a equipa.

A fase de produção, onde todos os medos foram confrontados. A experiência profissional que obtive ao longo dos seis dias de rodagem foi valiosíssima, pois passamos por diversas situações, imprevistos, que nos fizeram crescer, como profissionais da área. Nunca me vou esquecer, da forma como conseguimos ultrapassar esses infortúnios do destino. A forma como toda a equipa funcionou, quase que como fosse uma família, ou funcionasse como tal, se uniu e conseguiu ultrapassar todos os obstáculos, mostra que o trabalho em grupo, sem qualquer egoísmo, de todas as partes, pode e deve dar os seus frutos, por isso volto a dizer o cinema não pode nem deve ser um *one man show*.

CAPÍTULO 3 – PÓS-PRODUÇÃO

Esta fase do projecto *A Parideira* foi a fase mais extensa do projecto, pois devido aos patamares de qualidade que pretendíamos atingir, tornava-se importantíssimo que tivéssemos tempo, para a edição e pós-produção de som e imagem, esta fase decorreu desde logo após a rodagem, portanto durante o mês de Abril até ao mês de Setembro de 2010, 4 meses. É uma fase morosa, com avanços e retrocessos, pois é um processo de quase desconstrução do próprio argumento, pois apesar de tudo estar planeado, desde a fase de pré-produção, é só aqui nesta fase que se consegue perceber se tudo funcionou, no que toca à narrativa. Por vezes o editor, José Miguel, também realizador e argumentista do projecto teve de alterar o desenrolar da acção, pois por vezes as cenas e os respectivos planos, não encaixam como planeado.

Nesta fase a função que me coube foi a de aconselhar, portanto dar uma opinião sobre as várias versões que fui vendo ao longo do tempo. Esta opinião fresca, dada por quem está mais afastado do processo de montagem, é muito importante para o editor, pois para ele que passa horas e horas a olhar para o mesmo conteúdo por vezes torna-se difícil discernir o que está bem do que está mal.

Para além desta função de conselheiro, chamemos-lhe assim, também cabe ao director de fotografia, fazer ou acompanhar a correcção de cor nos planos, de forma a obter continuidade entre os mesmos. Neste caso acompanhei o processo de correcção de cor com o José Miguel, de forma a garantirmos que nada era esquecido. O que ajudou bastante a correcção de cor foi o *profile* criado durante as filmagens, que já retinha muito do que pretendíamos para a imagem final do filme, ou seja, tons pouco saturados aproximados dos tons reais. Mesmo assim esta correcção de cor não é a final, pois após este processo apercebemo-nos que alguns planos de algumas cenas precisariam de alguma minúcia, que só poderia ser obtida através de um profissional de correcção de cor. Nesta fase a minha presença, não foi possível devido a me encontrar fora do país. Mas esta correcção de cor final ou *grading*, como é mais comumente chamado na indústria cinematográfica, teve em conta a minha opinião.

CONCLUSÃO

A Parideira não é só mais uma curta-metragem no panorama das curtas-metragens em Portugal, para mim, digo para nós é muito mais do que isso. Como profissionais da área do audiovisual, para nós existe um antes e um depois da rodagem deste filme, a experiência ganha permite-nos agora dizer que provavelmente estamos aptos para trabalhar numa equipa maior, com maiores responsabilidades, do que as que assumimos neste projecto, pois os valores orçamentais serão provavelmente diferentes.

Na minha opinião é preciso fazer-se mais e melhor cinema em Portugal, nem que para isso por vezes seja preciso fazer sacrifícios, pois se queremos criar uma indústria de produção cinematográfica em Portugal temos de começar por baixo, pelos trabalhos de escola. *A Parideira* tem a responsabilidade de puxar os *standards* das curtas-metragens académicas a um nível acima do existente. Todos nós dentro da equipa de rodagem fizemos sacrifícios para assumir este projecto, com o maior profissionalismo possível, por isso gostava que este filme servisse de exemplo para as gerações vindouras de criativos da área do cinema, pois parece-me ser um projecto académico sem precedentes e sem dúvida alguma pode vir abrir portas a outros projectos do género, pois mostrámos que quem apoiar um projecto académico pode de facto obter um resultado profissional.

Como Director de Fotografia deste projecto, tenho a dizer que provavelmente se não fosse este projecto não estaria onde estou hoje, não falo a nível profissional, é claro que também beneficiou esse lado, falo sim do conhecimento que adquiri, pois acredito piamente no conhecimento pela experimentação, e este projecto permitiu-me sentir, o que um profissional sente na pele, durante uma rodagem, e essa experiência já ninguém me pode tirar.

BIBLIOGRAFIA

MALKIEWICZ, Kris – Cinematography: Fireside, 2005. ISBN 0 7432 6438 9

MALKIEWICZ, Kris – Film Lighting: Fireside, 1992. ISBN 0 671 76634 1

JONES, Chris, ZINNES, Andrew, JOLLIFFE, Genevieve – The Guerrilla Film Makers Pocketbook: Continuum, 2010. ISBN 978 1 4411 8078 0

FILMOGRAFIA

IÑÁRRITU, González (Produtor e Realizador). (2003) 21 Grams [Filme] USA: Focus Features.

ANDERSON, Paul Thomas (Produtor e Realizador). (2008) There Will Be Blood [Filme] USA: Paramount Vantage e Miramax.

COEN, Ethan (Produtor, Argumentista e Realizador), COEN, Joel (Produtor, Argumentista e Realizador). (2007) No Country For Oldmen [Filme] USA: Miramax.

GRIMALDI, Alberto (Produtor), LEONE, Sergio (Realizador). (1966) The Good, The Bad and Ugly [Filme] USA: Metro Goldwyn Mayer.