

O meu vento é o norte: A poética da direção de fotografia

Leonard Collette

Relatório de projeto para obtenção do Grau de Mestre em
Cinema
(2º ciclo de estudos)

Orientador: Prof. Doutor Luís Nogueira

Janeiro de 2021

Agradecimentos

Um filme é um conjunto de vivências. É um acoplado de experiências e aprendizados que, transformados em imagens e sons, ganham uma nova forma. *O meu vento é o norte* contou com diversas pessoas que tornaram-no possível direta ou indiretamente, contribuindo de maneira crucial na minha formação e modo de pensar a imagem cinematográfica.

Agradeço ao professor Luís Nogueira, cujo olhar desafiador e as sugestões provocativas foram responsáveis por reinventarem o meu fazer cinematográfico desde as primeiras semanas do curso de Mestrado, colocando constantemente em xeque automatismos e padrões de pensamento.

Ao professor Paulo Cunha que, sempre disposto a ajudar, incentivou e promoveu a trajetória fílmica que Mariana Silveira e eu desenvolvemos no decorrer do curso. À professora Manuela Penafria que me levou a refletir de maneira profunda sobre o diálogo silencioso que se estabelece entre o espectador e a imagem cinematográfica. A todos os professores da UBI que cruzaram minha trajetória acadêmica.

Ao Leonardo Gumiero pela dedicação, paciência e parceria de produção e à Ana Laura Ruchiga, pela disponibilidade de ajudar com o que der e vier. Aos colegas e amigos Lucas Campacci, Rayman Virmond, Maria Contreras e Lucia Marques por se mostrarem disponíveis e apoiarem a produção, tanto de *O meu vento é o norte* quanto das demais obras produzidas durante o curso de Mestrado.

Ao Eric Collette, responsável por me introduzir no mundo das artes e trazer questionamentos no que se refere à criação e representação imagética. À Denise e Diana Collette por sempre me incentivarem a seguir este caminho nebuloso e incerto que é o da criação artística.

Ao Tomás Townsend por me introduzir às lentes analógicas e à sua importância na concepção da imagem, além de me fazer perceber onde se encontra a centelha que me desperta interesse no vasto mundo do cinema. Ao Paulo Vinicius Maya, sempre disponível e disposto a encorajar minha trajetória, tanto acadêmica quanto profissional.

Por fim, este projeto, tal como a minha identidade artística, nunca seria possível sem Mariana Silveira, que depositou sua confiança em mim para transformar suas palavras em imagens em movimento. Com ousadia e sensibilidade, Mariana mostrou-me um novo modo de fazer Cinema, em busca de imagens que não representassem, mas que criassem uma atmosfera, um terreno onde as sensações pudessem transitar livremente sem se ater a coerências lógicas.

Resumo

O presente relatório descreve o processo de produção do curta-metragem *O meu vento é o norte*, desenvolvido no âmbito da unidade curricular de Projeto Final do Mestrado em Cinema da Universidade da Beira Interior incidindo na direção de fotografia. Esta obra, realizada por Mariana Silveira, é um filme que entrelaça a poesia verbal com sons e imagens em movimento, de modo a traduzir as sensações e vivências de uma personagem entregue ao fluir da natureza e de sua essência.

Na forma de um diário, compartilho, enquanto diretor de fotografia, o processo criativo durante todas as etapas de produção e o método experimental de trabalho adotado, o qual consiste na apropriação artística de imperfeições técnicas como o fora de foco, as aberrações cromáticas, as distorções óticas e o improviso como essência de uma linguagem fílmica. Transformar palavras em imagens não é um processo de ilustração, mas de transferência das sensações que suscitam. O relatório é dividido em três capítulos. No primeiro capítulo, são apresentadas as diretrizes e influências iniciais do projeto. No segundo capítulo, reside o diário de criação de todo o processo de pré-produção e produção do filme, em conjunto com breves reflexões e estudos teóricos. No terceiro e último capítulo, o relatório evidencia o processo de pós-produção e finalização do filme.

Palavras-chave: Cinematografia; lentes analógicas; diário de criação; cinema poético; imperfeições óticas; experimental.

Abstract

This report describes the production process of the short film *O meu vento é o norte*, developed as the final project of the Master's Degree in Cinema Studies at Universidade da Beira Interior, under the eyes of its director of photography, Leonard Collette. This filmic work, directed by Mariana Silveira, mixes verbal poetry with sounds and moving images in order to translate sensations and experiences from a character delivered to the nature and to its own essence.

In the form of a diary, Leonard shares his creative process and his experimental methods, which consists of making artistic use of technical imperfections such as the out of focus, chromatic aberrations, optical distortions and improvisation as part of the film language. Turning words into images is not a process of illustration - it is about transferring the sensations behind these words. The report is divided into three chapters. In the first chapter, the project's initial guidelines and influences are presented. Then, in the second chapter, the creation diary of the entire pre-production and production processes of the film are described, together with brief reflections and theoretical studies. Finally, in the third and last chapter, the report highlights the process of post-production of the film.

Keywords: Cinematography; vintage lenses; Creation diary; poetic cinema; optical imperfections; experimental.

Índice

Introdução.....	1
1. Estrutura óssea e primeiros sinais vitais.....	3
1.1. Influências fundadoras.....	3
1.2. <i>Modus operandi</i> : manual de procedimentos de Leonard Collette e Mariana Silveira.....	7
1.3. Diretrizes de fotografia	8
2. Criando corpo: da pele ao coração.....	10
2.1. Setembro 2019.....	10
2.1.1. Segunda semana de setembro.....	10
2.1.2. Terceira semana de setembro.....	11
2.2. Outubro 2019.....	12
2.2.1. Primeira semana de outubro.....	12
2.2.2. Segunda semana de outubro.....	17
2.2.3. Terceira semana de outubro.....	17
2.2.4. Quarta semana de outubro.....	19
2.3. Novembro 2019.....	23
2.3.1. Primeira semana de novembro.....	23
2.3.2. Segunda semana de novembro.....	28
2.3.3. Terceira e quarta semana de novembro.....	29
2.4. Dezembro 2019.....	31
2.4.1. Primeira semana de dezembro.....	31
2.4.2. Segunda semana de dezembro.....	35
2.4.3. Quarta semana de dezembro.....	35
2.5. Janeiro 2020.....	36
2.5.1. Primeira semana de janeiro.....	36
2.5.2. Segunda semana de janeiro.....	37
2.5.3. Terceira e quarta semana de janeiro.....	38
2.6. Fevereiro 2020.....	38
2.6.1. Primeira semana de fevereiro.....	38
2.6.2. Segunda semana de fevereiro.....	38
2.6.3. Terceira semana de fevereiro.....	39
2.6.4. Quarta semana de fevereiro.....	41
2.7. Março 2020.....	43
2.7.1. Primeira semana de março.....	43
2.7.2. Segunda semana de março.....	45

2.7.3. Terceira semana de março.....	45
2.8. Abril 2020.....	48
2.8.1. Primeira semana de abril.....	48
2.8.2. Segunda semana de abril.....	49
2.8.3. Terceira semana de abril.....	50
2.8.4. Quarta semana de abril.....	52
2.9. Maio 2020.....	53
2.9.1. Primeira semana de maio.....	53
2.9.2. Segunda semana de maio.....	54
2.9.3. Terceira semana de maio.....	56
2.10. Junho 2020.....	59
2.10.1. Primeira semana de junho.....	59
2.10.2. Segunda semana de junho.....	60
2.10.3. Terceira semana de junho.....	62
2.11. Julho 2020.....	63
2.11.1. Primeira semana de julho.....	63
2.11.2. Segunda semana de julho.....	64
2.12. Setembro 2020.....	64
2.12.1. Primeira semana de setembro.....	64
3. Primeiros suspiros e formação dos últimos órgãos.....	66
3.1. Definição das etapas de pós produção.....	66
3.2. Visionamento do material gravado e pré-seleção de planos	66
3.3. Montagem, desenho sonoro e finalização.....	68
3.3.1. Montagem do filme.....	68
3.3.2. Construção do desenho sonoro.....	69
3.4. Finalização de imagem e de cor.....	70
Conclusão/Parto poético.....	71
Referências Bibliográficas	74
Referências fílmicas.....	75
Referências videográficas.....	76
Bibliografia complementar.....	77
Filmografia complementar.....	78
Anexos.....	79
Anexo I - Texto poético de <i>O meu vento é o norte</i>	79
Anexo II - Lista de equipamentos de fotografia.....	80
Anexo III - Esquema para performance catártica.....	82
Anexo IV - <i>Storyboard</i> de cena do coração.....	83

Anexo V - Estudos fotográficos a partir das formas das árvores.....	84
Anexo VI - Breve reflexão sobre o etéreo e o concreto da imagem.....	87
Anexo VII- Ficha do filme <i>O meu vento é o norte</i>	88
Anexo VIII - Referências fotográficas complementares.....	89
Anexo IX - Locações do filme <i>O meu vento é o norte</i>	91
Anexo X - Fotos de bastidores.....	93
Anexo XI - Projetos Anteriores.....	99

Introdução

O meu vento é o norte é um projeto de filme de curta-metragem de oito minutos de duração, realizado por Mariana Silveira e produzido no âmbito da disciplina Trabalho Final de Conclusão de Curso do Mestrado em Cinema na Universidade da Beira Interior entre setembro de 2019 e janeiro de 2021.

O filme entrelaça a palavra poética com sons e imagens em movimento, de modo a trazer à tona as vivências e experiências de uma Personagem Sem Nome, entregue ao fluir da natureza e de sua essência. Trata-se do terceiro filme de uma série que desbrava a trajetória de autodescoberta da personagem, sendo os filmes anteriores: *Uma parte de mim vive no útero (a outra fugiu de casa)* e *Antes agora o que há de vir*, ambos realizados no âmbito do Mestrado em Cinema da Universidade da Beira Interior.

Em *O meu vento é o norte*, a Personagem Sem Nome interpretada pela realizadora, se apropria dos espaços ao seu redor e deixa transbordar suas sensações em uma sinergia constante com a natureza, onde o crescer e o morrer não são início ou finalidade, mas etapas de um movimento cíclico.

Em termos de estética e fotografia, trata-se de um projeto onde a criação de imagens não se baseia em um enredo predefinido ou em um guião de maneira engessada. As imagens nascem da palavra poética, não como ilustrações ou metáforas do que é dito, mas como vetores de sensações, reflexos da subjetividade da protagonista.

Era preciso, por um lado, conquistar uma grande intimidade com o texto poético e, por outro, se relacionar com o espaço fílmico e com a Personagem Sem Nome de maneira intensa, abrindo espaço para improvisos e mudanças de produção de última hora.

Aceitei a direção de fotografia do filme, não como uma função, mas uma experiência imersiva e intensa, que me levaria a refletir tanto sobre a própria imagem em movimento como nos métodos de captação fílmica. Abracei o desconhecido, abrindo mão de planificações, cronogramas e continuidades de cor, luz e movimento. Frente a esta liberdade de produção veio, naturalmente, uma libertação da imagem; não mais presa entre reproduções naturalistas e ao tecnicamente impecável. Acolhi as distorções espaciais, os contrastes acentuados, as aberrações cromáticas, o fora de foco entre outras “imperfeições técnicas” que dialogassem com a atmosfera criada pelo texto poético, notadamente fazendo uso de objetivas analógicas, algumas com mais de 50 anos.

De modo a se apropriar da essência da personagem, *O meu vento é o norte* incorpora, à sua maneira, as diferentes etapas de produção do filme: a pré-produção ocorre em simultâneo com a produção, permitindo improvisos, mudanças de planejamento e a coexistência do filme no nosso cotidiano. Por outro lado, a pós-produção surge como um processo totalmente independente, onde ocorre uma redescoberta e reinvenção de tudo o que foi captado. Enquanto durante as rodagens se procura obter uma imagem “final” com planos sem continuidade e que não incitem a qualquer finalização de cor, a pós-produção se apropria destas últimas e reinventa-as a partir de uma montagem inesperada.

O presente relatório traz minha experiência enquanto diretor de fotografia desde a descoberta do texto poético até a finalização do filme *O meu vento é o norte*. Sob forma de um diário de produção, evidencio reflexões, pesquisas e o método de trabalho abordado durante todo o processo. Em um primeiro capítulo, apresento, o manual de procedimentos que desenvolve as diretrizes de produção feito em conjunto com Mariana Silveira e as diretrizes de fotografia além de minhas influências fundadoras para a criação da obra.

No segundo capítulo, prossigo com o diário de produção do filme, dividido em subcapítulos por meses e semanas. Nele, descrevo a totalidade dos processos de pré-produção e produção sob o ponto de vista da direção de fotografia, além de trazer questionamentos e reflexões. Finalmente, no terceiro capítulo, abordo o processo de montagem e de finalização do filme, dividido pelos subcapítulos: definição das etapas de pós-produção, visionamento do material gravado e pré-seleção de takes, montagem, desenho sonoro e finalização de imagem.

Em suma, este relatório revela o modo de produção pouco tradicional abordado em *O meu vento é o norte* sob o olhar da direção de fotografia. As páginas que seguem trazem consigo um pormenor anárquico, onde a experiência da leitura se mantém fiel ao processo de produção do filme, tanto no conteúdo quanto na forma. Assim, não será raro que o leitor encontre breves reflexões e questionamentos sobre a imagem e o ato de filmar ou rodagens em meio à vida cotidiana dos cineastas.

1. Estrutura óssea e primeiros sinais vitais

1.1. Influências fundadoras

O meu vento é o norte é um projeto que se constrói a partir das influências que absorve no decorrer de seu desenvolvimento. No entanto faz-se necessário evidenciar suas influências fundadoras, responsáveis por trazer à vida as primeiras imagens mentais do projeto.

A seguir, apresento filmes e cineastas, artistas plásticos, fotógrafos e teóricos que arquitetaram os primeiros ossos de um corpo que chamamos de filme. Pele, músculos e órgãos virão posteriormente, permitindo o pulsar de um coração que aspira por vivências.

Influências no cinema:

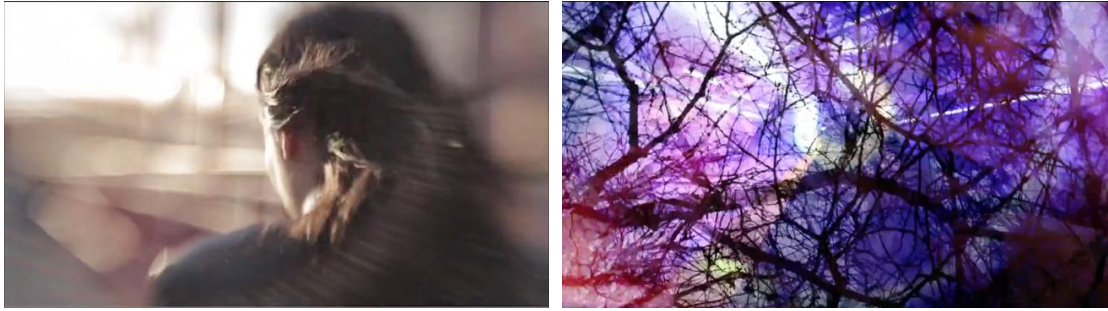
- Sudoeste* (2012) de Eduardo Nunes;
- Retrato de Inverno de uma paisagem ardida* (2008) de Inês Sapeta Dias;
- *Elena* (2012) de Petra Costa;
- *Dog Star Man* (1961-1964) de Stan Brakhage;
- *Memento Mori* (2020) de Dan Browne;
- *Elegia Oriental* (1996) de Alexander Sokurov.



Figura 1: frame do filme *Sudoeste*.



Figuras 2 e 3: frames dos filmes *Retrato de Inverno de uma paisagem ardida* e de *Dog Star Man*.



Figuras 4 e 5: frames dos filmes *Elena* e *Memento Mori*.



Figura 6: frame do filme *Elegia Oriental*.

Os filmes citados acima são responsáveis por instaurar uma atmosfera específica, que vai além do que é dito ou mostrado, criando sensações diversas. A percepção objetiva das imagens se dilui em detrimento de uma força que vem de dentro para tornar a experiência cinematográfica uma espécie de vivência. Som e imagem ganham um sentido íntegro e independente do mundo real.

Influências no videobook e videoclipe:

- Videobook *71 Leões* (2018) de Diogo Santoro e Angelo Bonini;
- Videoclipes *Leading Bird* (2014) e *Fortune Teller* (2014) de Marketa Irglova.



Figura 7: frame de *71 Leões*.



Figuras 8 e 9: frames de *Fortune Teller* e *Leading Bird*.

O videobook *71 Leões*, que conta com a direção de fotografia de Juliano Dutra, foi uma forte influência na concepção dos enquadramentos da personagem em meio à natureza. *Fortune Teller* e *Leading Bird* de Marketa Irglova tiveram um papel significativo na fotografia, influenciando os movimentos de câmera em sintonia com o fluxo performático da personagem.

Influências na fotografia:

- *The Pond: Moonlight* (1904) e *Balzac, the Silhouette, 4 A.M* (1908) de Edward Steichen;
- As séries *Decompor é recompor* e *[In]versões de mim¹* de Tuane Eggers.



Figuras 10 e 11: *The Pond: Moonlight* e *Balzac, the Silhouette*.



Figuras 12 e 13: fotografias das séries *Decompor é recompor* e *[In]versões de mim*.

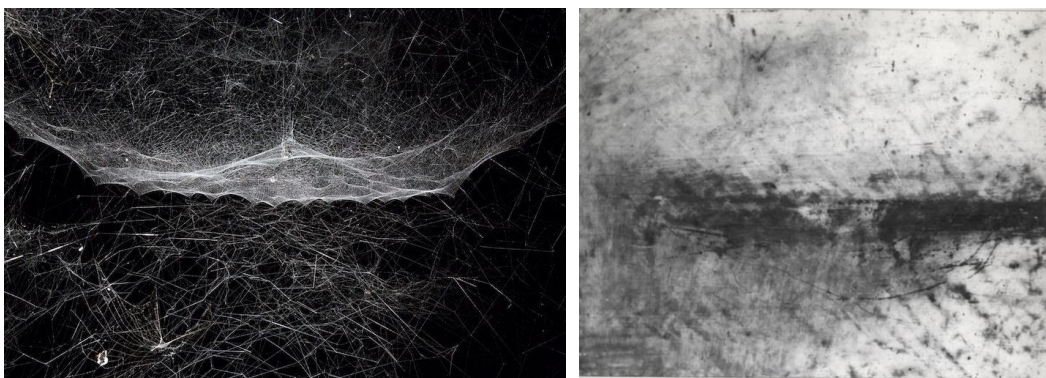
¹ Pode-se consultar a obra completa de Tuane Eggers em: <<https://cargocollective.com/tuaneegggers/2181300>> . Acessado em 24/11/2020.

Embora ambos os artistas possuam um conjunto de obras muito distintas, Tuane Eggers e Edward Steichen instauram atmosferas particulares através da imagem fixa. Enquanto Eggers desenvolve um universo lúdico e sensorial em meio à natureza, Steichen desenha um terreno de sensações densas através de seu trabalho de contrastes e contraluzes pouco nítidos.

Artes plásticas:

No que se refere às artes plásticas, as influências são tanto a nível estético/plástico como de sensações provocadas pelas obras.

- *Barques. Crafts* (2016). de Vincent Fortemps;
- *The Language of Birds* (2013) de Anselm Kiefer;
- *Hybrid Webs* (2014) de Tomás Saraceno.



Figuras 14 e 15: parte da instalação *Hybrid Webs* e desenho de *Barques. Crafts*.



Figura 16: escultura *The Language of Birds*.

Os desenhos de carvão presentes na obra *Barques.Crafts* de Vincent Fortemps e as *Hybrid Webs* de Tomás Saraceno trazem consigo uma profundidade, tanto em termos de textura – as camadas de teias intensificam a tridimensionalidade de *Hybrid Webs* e as nuances de cinza/preto exploradas em *Barques.Crafts* incorporam um movimento que vai além do espaço bidimensional da folha de papel –, como em termos de atmosfera. Estas obras são responsáveis por estabelecer um diálogo silencioso entre observador e obra, onde as

sensações prevalecem à razão. Kiefer, por outro lado, evidencia a errância nascida da alternância entre o concreto e o etéreo, entre céu e terra.

Influências na literatura teórica:

- *Esculpir o Tempo* de Andrei Tarkovsky;
- *A atmosfera como figura fílmica* de Inês Gil;
- *Notas sobre o cinematógrafo* de Robert Bresson.

Embora eu não tenha referido o realizador Robert Bresson nas influências fílmicas citadas, sua bibliografia, em particular *Notas sobre o cinematógrafo* influenciou fortemente o modo como enxergamos o fazer fílmico. Se *Notas sobre o cinematógrafo* foi responsável pela concepção da forma de filmar em *O meu vento é o norte*, *A atmosfera no cinema* de Inês Gil nos permitiu refletir sobre a relação imersiva que se estabelece entre obra e espectador. De *Esculpir o Tempo* de Tarkovsky, foi herdado o olhar atento em busca de uma dimensão poética da imagem e do cinema.

O meu vento é o norte tira suas raízes de uma percepção cinematográfica para além de uma narrativa ou de uma espécie de simulacro do real. Nasce da necessidade imperativa de revelar um olhar não objetivo com uma estrutura não racional, onde o espectador presencia (e se apropria) de uma subjetividade extrema e as sensações são priorizadas frente à razão; onde a imagem não é finalidade em si, mas viés de sensações e atmosferas. Ponte.

1.2. *Modus operandi*: manual de procedimentos de Leonard Collette e Mariana Silveira

- Desconstruir o olhar;
- Desautomatizar os processos de filmagem e de produção;
- Trazer o filme para dentro da vida cotidiana;
- Estar atento as sensações - filmar como uma experiência sensorial e imersiva;
- Fazer uso do intenso agora² - viver e filmar o presente;
- Não se prender a métodos, experienciar novos meios e práticas de captação;
- Romper a estrutura narrativa clássica. Não há história, a personagem é a própria narrativa;
- Esculpir o filme aos moldes da personagem – traduzir em imagens e sons sua subjetividade;

² Intenso agora é uma expressão praticada por Mariana Silveira e Leonard Collette para se referirem ao momento presente e toda intensidade ligada a ele.

- * Viver o intenso agora em todas as ações e movimentos – colocar-se em modo de improviso e acolher os imprevistos;
- * Desconstruir o espaço, tornando-o atemporal e geograficamente indecifrável;
- * Fugir do realismo e do concreto, capturar imagens “novas”;
- * Alternar entre o reconhecível e o irreconhecível;
- * Perseguir distorções e aberrações nas imagens, praticar contrastes, aceitar desvios, ruídos e imperfeições;
- * Construir camadas visíveis e táteis;
- * Criar uma lógica em que som e imagem se complementem de forma imprevisível;
- * Entender o texto poético como um guia de sensações e não um roteiro a ser seguido;
- * Acolher a natureza como parte do universo interior da personagem;
- * Permitir a livre existência da natureza e capturá-la como ela está;
- * Não atuar, viver o intenso agora;
- * Não deixar a personagem confortável, mantê-la em uma zona de desconforto cíclico;
- * Expor as fraturas. Ser fratura;
- * Fazer do súbito uma constância;
- * Praticar a liberdade e a errância;
- * Não apenas fazer um filme. Vivenciar sua experiência.

1.3. Diretrizes de fotografia

- Fornecer pontos de vista subjetivos subentendendo uma alteração da objetividade da percepção ocular. Deve-se priorizar o uso de lentes que não evidenciem um olhar “clínico”, demasiadamente fotorrealístico;
- A câmera tem uma autonomia própria. Ela não está interligada ao corpo físico da personagem, mas à atmosfera do momento em que capta a ação;
- A personagem não é objeto a ser filmado. Ela faz parte dos espaços e movimentos naturais que o filme suscita como um todo (“o todo é maior do que a soma de todas as partes”);
- Não há linearidade cronológica. Tudo é um tempo único, o agora é intensidade, experiência presente. O que importa é o que está sendo captado naquele instante, um plano independente, que se concentra na ação presente e deixa de lado qualquer preocupação com continuidade em termos de cor ou luz;
- O que é filmado deve ser tido como imagem final. Deste modo, é necessário evitar gravar pensando em pós-produção de imagem. Cada etapa de produção é totalmente independente e ligada ao seu próprio presente;

- Qualquer decupagem ou imagem pré-concebida deve estar sujeita a alterações sempre que possível. O que o espaço oferece no momento da rodagem deve ser prioridade absoluta. Personagem, espaço e atmosfera são movimento único. Ação absoluta;
- Não existe uma atmosfera, mas atmosferas que dialogam e interagem entre si;
- A atmosfera e a sensação passam inevitavelmente pelo corpo. A atmosfera é uma manifestação física, sensorial e pode apenas ser transmitida a partir do corpo, enquanto viés de expressão e de sensação. Deste modo, deve-se captar imagens com câmera na mão, diminuindo sempre que possível a distância entre corpo e imagem. A câmera, deve ser extensão orgânica do corpo, um meio de captar um ponto de vista;
- A imagem é um veículo, uma ponte que faz ligação entre personagem, espaço e espectador. Sua finalidade é a sinergia;
- Deve-se ter à disposição lentes que não necessariamente serão utilizadas na diária, mas que podem ser essenciais no caso de surgimento de imagens inesperadas.

2. Criando corpo: da pele ao coração

2.1. Setembro 2019

2.1.1. Segunda semana de setembro

Esta semana nasceu *O meu vento é o norte*. Nasceu da palavra poética, despertando atmosferas e sensações. Nasceu inspirando imagens mentais, tanto abstratas como concretas. Formas que pedem para ser cor, luz e sombra.

Meu trabalho começou quando Mariana Silveira me apresentou o texto poético do filme. Após tê-lo lido, fizemos uma reunião para conversarmos sobre nossas primeiras impressões, destacando as imagens e atmosferas suscitadas. Ficou claro que *O meu vento é o norte* era, antes de mais nada, um reflexo do universo interno da Personagem Sem Nome.

Durante esta primeira conversa, percebemos que diferente dos filmes *Uma parte de mim vive no útero (a outra fugiu de casa)* e *Antes agora o que há de vir*, *O meu vento é o norte* traz consigo um movimento cíclico, inerente à própria natureza. A personagem, paralelamente, não pertence a um lugar específico, mas atravessa espaços diversos.

Em seguida, Mariana me apresentou algumas imagens que tinha em mente:

- A Personagem caminha por um horizonte amplo, rodeada de mar;
- Uma performance catártica da Personagem;
- Uma cena noturna da Personagem com velas *sparkles* na floresta.

Em termos de produção, estabelecemos que o projeto será filmado em biomas diversos, no decorrer das quatro estações do ano. A partir destas primeiras indicações, mapeamos os biomas e pesquisamos algumas locações onde o filme poderá ser gravado.

Lista de biomas:

- Ambiente subaquático (cena sem personagem);
- Local com texturas rochosas e um horizonte amplo, de preferência no litoral;
- Praia que permita a interação da protagonista com areia e mar;
- Terreno montanhoso/arenoso;
- Grutas;
- Floresta;
- Planície com montanhas ao fundo;
- Praia;

Lista de locações:

- Carreira de Tiro acima do bairro de Santo Antônio em Covilhã - bioma “montanhoso/arenoso”;
- Grutas de Miras de Aire - bioma de “grutas”;
- Parque Natural da Serra da Estrela, Parque das Merendas da Serra da Estrela e Parque de Escutismo da Serra da Estrela - bioma “floresta”;
- Cabo Espichel - bioma “local com texturas rochosas e um horizonte amplo”;
- Praia do Ouro em Sesimbra - bioma da “praia”;
- Bosques de Pitões das Júnias (Gerês) - bioma “planície” e “floresta”.

As demais locações serão estabelecidas no decorrer do projeto.

2.1.2. Terceira semana de setembro

Descobertas sobre o filme:

O meu vento é o norte é cíclico e ancorado no momento presente. Ele traz consigo o movimento da natureza, mas mantém os pés na terra, incrustado no “intenso agora”. A Personagem Sem Nome vivencia cada ação e reação de maneira intensa e única. Ela absorve o presente, vive-o no decorrer das estações e espaços. O mundo externo e o interno se confundem sob um olhar subjetivo e que privilegia a sensação em detrimento do concreto e material. O filme necessita ser espelho das sensações e dos movimentos da personagem. Ambos respiram em conjunto.

O “intenso agora” deve, não apenas ser parte integrante da narrativa e da estética da obra, mas perdurar durante a produção. Desenvolvemos assim um manual de procedimentos para o filme³. Ao concebê-lo, senti a necessidade de determinar (ou dissolver) alguns pontos importantes que dizem respeito à fotografia do filme. Tais pontos estão presentes em *Diretrizes de fotografia*⁴.

Este primeiro mês foi necessário para fortalecermos nosso modo de produção, uma vez que se trata de uma obra onde as etapas ocorrem em simultâneo. Assim, poderemos vivenciar a produção usufruindo do “intenso agora”.

³ Pode-se consultar o *Modus operandi* na sessão 1.2 do capítulo 1 do presente relatório.

⁴ Pode-se consultar as *Diretrizes de fotografia* na sessão 1.3 do capítulo 1 do presente relatório.

2.2. Outubro 2019

2.2.1. Primeira semana de outubro

Com o texto em mente, organizamos um ensaio filmado da performance catártica da personagem no Parque das Merendas na Serra da Estrela. O ensaio é necessário, não apenas para encontrarmos o local apropriado para a filmagem, mas para refletirmos sobre as possibilidades de enquadramentos.

* * *

Nota: *O meu vento é o norte* é fluxo circular e constante, um morrer e renascer. Um movimento que vem de dentro e transborda até a ponta dos dedos; uma troca intensa entre mundos interior e exterior. Um estado de espírito travessia, constantemente entre fronteiras.

* * *

Ao chegarmos à locação, nos dividimos: enquanto Mariana ficou encarregada de encontrar o local adequado para a performance, captei planos das cascas de árvores.

Sobre os planos captados: os contrastes e as camadas moldadas pela luz trazem um certo mistério as cascas. Uma espécie de atmosfera do incerto, desconhecido. Ao mesmo tempo, percebi que as formas retilíneas causam uma impressão labiríntica. Para realçar este tom misterioso e opressor, capto planos “macro” com a lente Tamron SP 2.5/90mm Macro e planos de pormenor com variação focal. O resultado é uma imagem mutável, que se alterna entre o nítido e o etéreo de maneira vertiginosa.



Figuras 17 e 18: planos de pormenor de cascas de árvore.

Terminada a captação, fui ao encontro da realizadora e passamos à gravação do ensaio da performance catártica.



Figuras 19 e 20: ensaio da performance.

Nota: a performance precisa encarnar um atravessamento pela natureza, uma libertação de dentro para fora.

Antes de encerrarmos o dia, faço uma previsão sobre a posição do sol através do aplicativo *SunSurvey*, de modo a prevermos o melhor momento para iniciarmos a diária.

No dia seguinte, visionamos o ensaio da performance, conversamos sobre as possibilidades de planos e enquadramentos. Nossa principal referência para os planos são os videocliques das músicas *Leading Bird* e *Fortune Teller* de Marketa Irglova.

Em reunião, definimos as diretrizes para a performance catártica:

- A performance será gravada em plano sequência com câmera na mão. Os enquadramentos variam entre pormenores, primeiros planos e planos médios;
- O corpo não deve ocupar a totalidade da tela, de modo a libertar a personagem ao invés de enclausurá-la no quadro;
- Os movimentos de câmera devem evidenciar uma sinergia entre o corpo e o espaço;
- Optamos por não interromper a performance, repetindo as ações para cada enquadramento pretendido;
- No que diz respeito ao equipamento, utilizaremos apenas duas objetivas: MIR-1 2.8/37mm (campo de visão equivalente a 74mm) e a Yashica DS 1.4/50mm (campo de visão equivalente a 100mm). A objetiva 37mm permite captar planos médios sem que haja distorção da figura humana e possibilita desfocar o fundo de quadro de maneira peculiar. A objetiva de 50mm facilita a captação de planos pormenores e primeiros planos a uma distância que, ao mesmo tempo que não prejudica os movimentos da protagonista, permite que ambos sintam a intensidade da ação e dos movimentos.
- A exposição das imagens pode variar radicalmente entre os planos, rompendo a continuidade luminosa. Enquanto alguns takes devem beirar um fundo com uma luz

estourada, outro são escuros. É necessário que haja uma transformação do ambiente e do próprio tom da cena;

- Abraçaremos a possível distorção da noção de gravidade durante a performance. O corpo, em pleno movimento, deve tornar-se um fluxo único que não respeita o realismo do espaço físico terrestre. O movimento é vento que entra em contato com a terra e, assim, perde a linha do horizonte para encontrar uma nova perspectiva. Cria-se um equilíbrio nascido do que poderia se considerar desequilíbrio ou instabilidade. Deste modo, diluímos a linha do horizonte e a deixamos à mercê do fluxo dos movimentos.

Para uma melhor visualização dos planos, desenvolvi um esquema e uma planta baixa que evidenciam os enquadramentos e a relação entre a câmera, personagem e espaço. Este esquema se encontra disponível no Anexo III.

Além da performance no chão e em pé, é planejada uma sequência com mãos sujas de argila, onde serão valorizados planos de pormenor. Tais trechos não foram ensaiados e devem ser fruto da ação imediata e momentânea.

Estabelecemos o início da diária às 09:30, de modo a começarmos a rodar com uma luz relativamente suave, mas que, progressivamente, vai se tornar mais dura no decorrer do dia. A ordem da performance e dos planos vai se adequar ao fluir do trabalho.

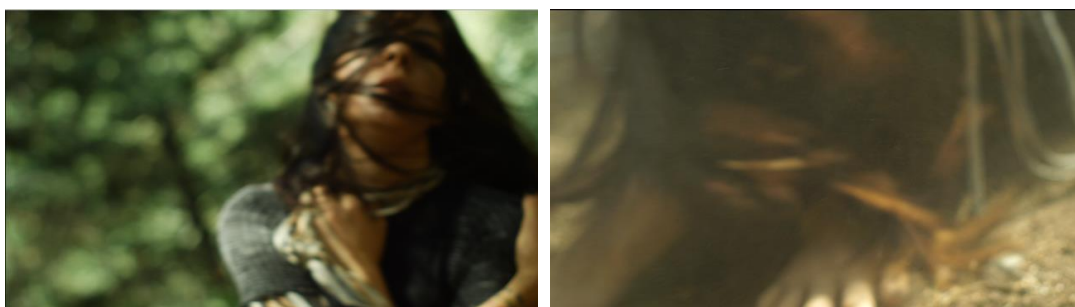
Nota sobre a estética da performance: não criar uma coesão ou uma atmosfera única que transporte o espectador, mas sim uma viagem por entre atmosferas. Deve haver uma certa instabilidade que coincida com o processo da personagem. Ao invés de mantermos distância para destacar os movimentos como um todo, valorizaremos as dobras, a pele (o figurino como uma segunda pele) e o corpo que transborda a intensidade do universo interior da protagonista.

Reflexão sobre a câmera e o corpo: filmar os movimentos da performance com câmera na mão é impreterível, uma vez que se trata de uma resposta orgânica ao movimento natural da natureza e da personagem. Tudo passa pelo corpo.

Diária 1 – performance catártica na floresta

De modo a tornar o processo mais imersivo, colocamos músicas para tocar durante a performance, isolando ainda mais o processo do mundo exterior. Inicialmente houve uma certa dificuldade em encontrar a energia da cena, tanto de minha parte quanto de Mariana, mas, aos poucos entramos em sintonia tanto com o espaço quanto com as ações da própria

personagem. Com câmera na mão, acompanho os movimentos com base nas sensações que a performance desperta, aberto ao “intenso agora”. Trocamos poucas palavras, guiados puramente pelos movimentos e sensações. Durante a rotação, os *flares* produzidos pela incidência da luz natural sobre a ótica criaram um efeito de cortina, anulando parcialmente o contraste de alguns planos. Este efeito, aliado a imagens com contrastes mais acentuados, coincidem com a efervescência da performance, fruto de uma personagem entre o concreto e o etéreo, o nítido e o borrado. Fugimos de uma representação fotorrealística para dar lugar às sensações que a performance suscita.



Figuras 21 e 22: personagem durante performance catártica.

Nota sobre imperfeições óticas: as consideradas imperfeições óticas (*flares, fringing, ghosting* etc...), são ferramentas cruciais na criação de uma visão para além da percepção física de um objeto. Não se busca uma representação integral e fotorrealística, mas uma visão diretamente ligada ao que se sente. O que vale é o que se sente.

Fechamos a semana com o visionamento do material gravado e com a pré-seleção dos planos, separando-os por enquadramentos, atmosfera e tom.

Notas reflexivas sobre a fotografia

Os movimentos de câmera trazem uma instabilidade que, longe de desorientarem o espectador, criam uma sintonia entre o fluxo da personagem e o espectador. A percepção espacial fica à mercê da subjetividade da personagem. Imagem e movimento unificados, sinérgicos. No mesmo sentido, não há linearidade cromática ou continuidade de luz no conjunto da obra: o ser humano é inconstante e um espaço, tal como uma ação, objeto ou memória, podem despertar múltiplas reações e sensações conforme o estado de espírito do sujeito.

A unidade é inimiga: não se procura uma homogeneidade estética, plástica ou fotorrealística, mas uma experiência que vai além da história contada. Em outras palavras, cria-se uma narrativa sensível, sensorial e não baseada em enredos e ações.

O meu vento é o norte traz um conjunto de contrastes que se alinham à percepção e às sensações da personagem. Uma obra que procura unir experiência sensitiva/sensorial, a subjetividade de uma personagem, tal como a sua jornada interior, lírica e não factual. Para tanto, tira-se proveito de dissonâncias e rimas, contrastes e uniões, convergências e divergências.

Breve reflexão sobre a narração em *O meu vento é o norte*

O meu vento é o norte possui um carácter ensaístico, não enquanto ensaio audiovisual ou filme ensaio, mas enquanto uma experimentação audiovisual. Trata-se de um filme à mercê de sua protagonista e cuja linguagem é seu reflexo. Deste modo, a narração serve, não como descrição ou ilustração, mas como ponte entre o autor e o espectador em meio às diversas imagens mais ou menos abstratas. Mas além de ser esta ponte entre autor–personagem–espectador, a narração também é questionamento sobre o lugar da subjetividade.

Ao fazer uso da palavra narrada, a autora cria um ponto de ligação entre a personagem e o espectador e, dessa maneira, faz-se um elo entre a sua subjetividade e a realidade para, em um segundo momento, se confundir com a subjetividade do próprio espectador. Em outras palavras, a autora se coloca ao lado do espectador e o visionamento se transforma em uma experiência conjunta e unificada. Assim, as sensações que as imagens despertam tornam-se sensações legítimas tanto da personagem quanto do espectador.

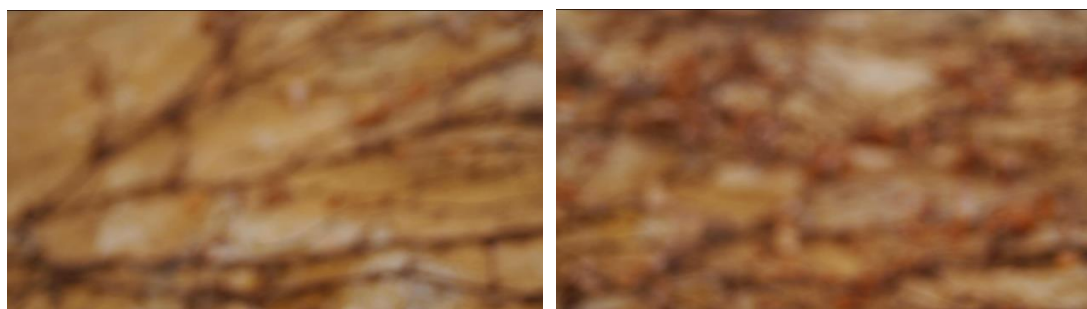
Graças a esta mescla de subjetividades, o filme abre mão de um propósito concreto narrativo para se tornar experiência fílmica. As sensações e as percepções superam os fatos e as próprias imagens enquanto reproduções de uma realidade ou plasticidade específica. *O meu vento é o norte* distorce a ideia de espectador e coloca-o no centro da ação, tal como um personagem que vive a trajetória junto a protagonista.

“(...) o ensaio fílmico aponta diretamente para o sujeito enunciador que literalmente habita o texto. Esse enunciador é personificado em um narrador, que (embora nunca de forma não problemática ou não reflexiva) está próximo do autor real, extratextual. A distância entre os dois é pequena, pois o enunciador representa a visão do autor, e o narrador é o seu porta-voz. (...) o ensaio é um campo em que o autor problematiza e questiona não só seu assunto, mas também sua autoria e subjetividade⁵.” (ALTER e CORRIGAN, 2017, p. 12).

⁵ Tradução livre do original: “(...) the filmic essay decidedly points to the enunciating subject, who literally inhabits in the text. This enunciator is embodied in a narrator, who (although never un-problematically or unreflexively) is close to the real, extra-textual author. The distance between the two is slight, as the enunciator represents the author’s views, and the narrator is her spokesperson. (...) the essay is a field in which the author problematises and questions not only her subject matter, but also her authorship and her subjectivity.”

2.2.2. Segunda semana de outubro

Tiramos proveito de uma viagem pessoal a Salamanca para captar imagens que nos chamassem atenção. Filmar, tal como observar, não deve ser um processo desvencilhado da vida. Durante a viagem nos deparamos com uma superfície de acrílico que transparecia diversas plantas e rochas. O reflexo do sol desvendava formas abstratas e envolventes que beiravam o etéreo, o suspenso. Captamos estas imagens com a câmara e objetiva que tínhamos à disposição (Olympus OM-D E-M10 e a Helios 44M-6).



Figuras 23 e 24: plantas e rochas desfocadas por detrás de superfície de acrílico.

2.2.3. Terceira semana de outubro

Organizamos as diárias de Cabo Espichel para a quarta semana de outubro. Em termos de produção, rodar em Cabo Espichel tornou possível incluímos na mesma viagem uma diária na Praia do Ouro em Sesimbra, outro bioma que queríamos explorar para o projeto.

Nota sobre Cabo Espichel: a onipresença do vento, da terra e do mar despertam os sentidos da protagonista que entra em sinergia com o espaço ao redor. Ela não é apenas uma figura na paisagem, mas confluência de forças e sensações inerentes à percepção do ser humano. Ademais, a ampla paisagem propicia uma conexão intensa entre espaço interior e exterior. Entre o solo e o infinito.

Nota sobre a praia: na divisa entre terra e mar, a personagem deixa-se abraçar pela água e vive seu encontro, entre o fluído e o concreto. Desta mescla, nasce a fronteira que pertence a todos e a nenhum lugar. Uma fronteira constantemente mutável.

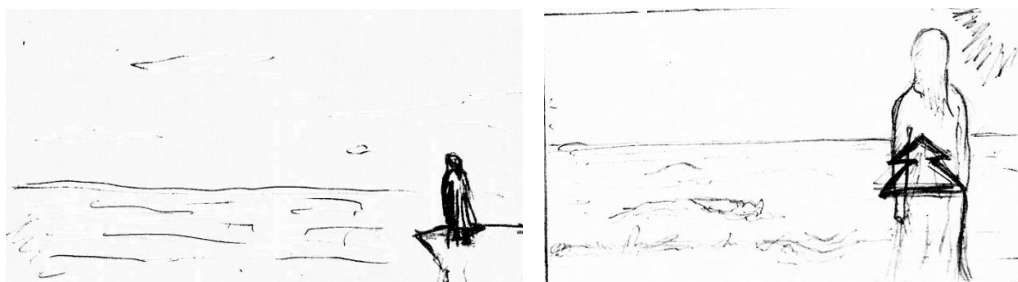
Passamos a organizar as diárias da viagem levando em consideração a previsão do tempo. Embora não haja uma necessidade empírica de gravar com o céu limpo, tentamos evitar qualquer possibilidade de chuva. Filmar sob a chuva não implica uma imensa dificuldade em

termos de produção, mas certamente influenciaria de maneira considerável o tom e o peso dramático da cena.

Breve nota sobre a chuva: a chuva tem o poder de unificar as texturas do ambiente e criar uma atmosfera intensa e única. Esta homogeneização da atmosfera dilui as texturas, cores e contrastes que pretendemos captar.

Considerando que se tratam de rodagens com um número limitado de diárias, optamos por fazer uma visita as locações no primeiro dia, de modo a avaliar a trajetória do sol e o próprio espaço, além de estabelecer uma decupagem prévia.

No que se refere aos enquadramentos que serão gravados com a personagem, priorizamos os planos médios e planos gerais de modo a valorizar a vastidão e a onipresença dos vários elementos da natureza. De modo a estar em sintonia com a realizadora no que se refere à altura dos enquadramentos gerais, elaborei esboços dos planos mais importantes das duas diárias.



Figuras 25 e 26: esboço de plano geral de Cabo Espichel (à esquerda) e de plano médio na praia (à direita).

Para destacarmos o vento, invisível em sua natureza, Mariana produziu um figurino com franjas pendentes que dão ainda mais movimento as ações.

Nota sobre o vento: o vento é uma manifestação invisível que flui constantemente. Quando em contato com o corpo, não passa por intermediários racionais e se faz sentir para além da visão e da audição. Seja através de uma brisa ou de uma ventania, o vento vem como uma lembrança da natureza e do mundo. O vento permite a personagem ir ao seu próprio encontro, como um corpo único que se reencontra em sua multiplicidade e pluralidade. Paralelamente, o vento é igualmente uma manifestação indireta do tempo através do movimento. Seu próprio movimento, visualmente, é uma aparição do tempo vivo que pulsa e existe, e não de um tempo estático, morto. Um realizador que destacou a presença do vento enquanto manifestação do tempo foi Eduardo Nunes no longa-metragem *Sudoeste* (2011). Embora a obra do realizador brasileiro seja governada por silêncios e planos no tripé, percebe-se a passagem constante do tempo de maneira visual graças à presença invisível do

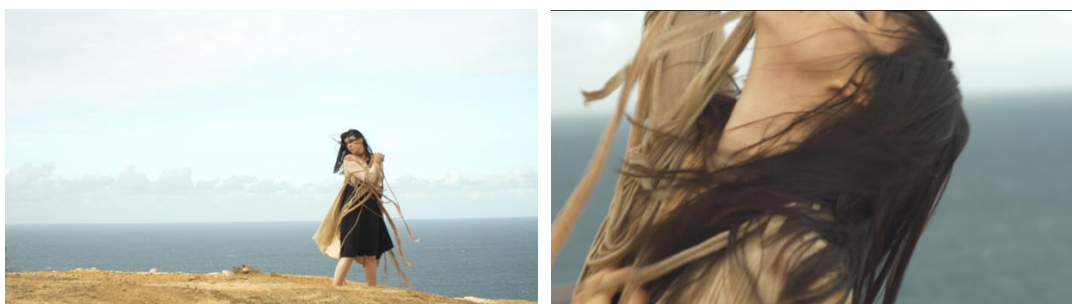
vento e, sobretudo, de seu efeito sobre a paisagem. Em *O meu vento é o norte*, a personagem deve ser, não apenas afetada visualmente pelo vento, como deve mover-se com ele. Ambos se configuram como um único movimento ininterrupto dentro de um tempo eterno.

2.2.4. Quarta semana de outubro

Ao chegar em Sesimbra, fizemos uma visita a Cabo Espichel e a Praia do Ouro, para reconhecermos o espaço, analisarmos a trajetória do sol e estabelecermos as ordens do dia. Optamos por dividir as diárias da seguinte maneira: duas manhãs em Cabo Espichel, dois finais de tarde na Praia do Ouro e uma meia diária, na parte da manhã, para captação de natureza na praia de Sesimbra. A trajetória do sol foi avaliada através do aplicativo *SunSurvey*. Ao fim do dia, opto por produzir um storyboard para os planos gerais na Praia do Ouro de modo a, novamente, estar em sintonia com a realizadora⁶.

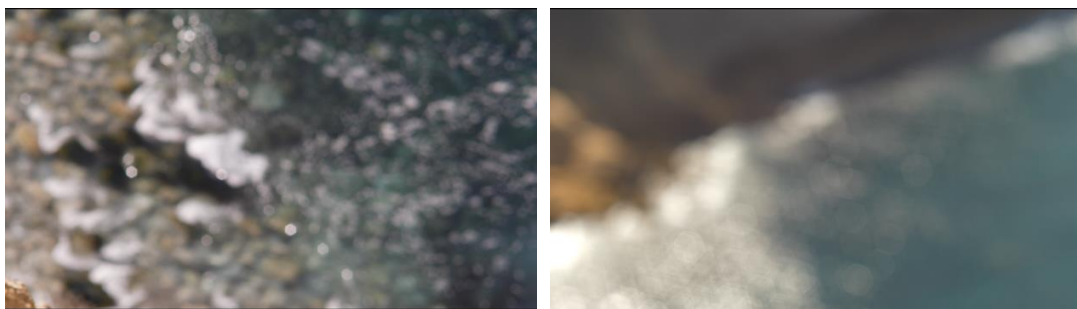
Diária 2: Cabo Espichel e Praia do Ouro

Durante a diária, o sol entre nuvens em conjunto com a intensa ventania, ajudaram a enfatizar a conexão da protagonista com os diferentes movimentos da natureza e suas manifestações. Uma personagem cíclica que não pertence a um único ambiente e circula entre sensações e biomas, vento e terra, água e fogo. Tal como previsto, as franjas no figurino intensificaram a presença do vento e uniram seus movimentos aos da natureza. No final da manhã, a ventania acabou por se tornar demasiadamente intensa, resultando na impossibilidade de executarmos alguns planos previstos, mas nos permitindo testar novas possibilidades de interação da personagem *in loco*. Finalizamos a diária em Cabo Espichel captando planos do mar revolto fora de foco.



Figuras 27 e 28: personagem em performance livre em Cabo Espichel durante a diária 2.

⁶ No decorrer das diárias do filme, a necessidade de *storyboards* e decupagens diluiu-se progressivamente.



Figuras 29 e 30: mar revolto fora de foco.

À tarde, demos continuidade à diária e rodamos na Praia do Ouro com planos da personagem andando de encontro ao mar. No final do dia, descarregamos o material gravado e acrescentamos novas ideias para a diária seguinte.



Figura 31: personagem vai ao encontro do mar.

Diária 3: Cabo Espichel e Praia do Ouro

Contrariamente à diária anterior, tivemos um céu limpo durante todo o dia. Essa mudança meteorológica permitiu uma variação, não apenas no tom da cena, como nas ações da personagem. Ademais, a ausência de ventanias possibilitou a rodagem dos planos previstos para a diária anterior, como por exemplo o plano em que a personagem levanta do chão.

Nota: ao se erguer, a personagem não apenas evidencia um movimento, como o fato de guardar consigo a própria essência da terra através das franjas que, graças à sua coloração, se unem ao solo.

Durante a diária, foram também gravados planos gerais da personagem frente ao abismo, uma performance improvisada, entre outros.



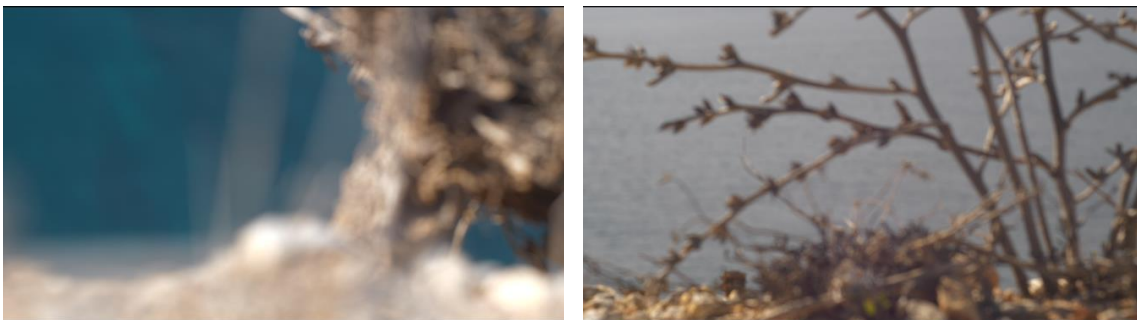
Figuras 32, 33, 34 e 35: personagem em Cabo Espichel durante a diária 3.

A certa altura, sugeri a Mariana que fizéssemos um plano geral da personagem em foco e o resto do quadro fora de foco. Para tal, escolhi utilizar a Fujian 1.4/25mm, uma lente concebida para câmeras de 16mm e que é capaz unicamente de focar, ora no centro, ora nas bordas do quadro, distorcendo o que não é colocado em destaque.



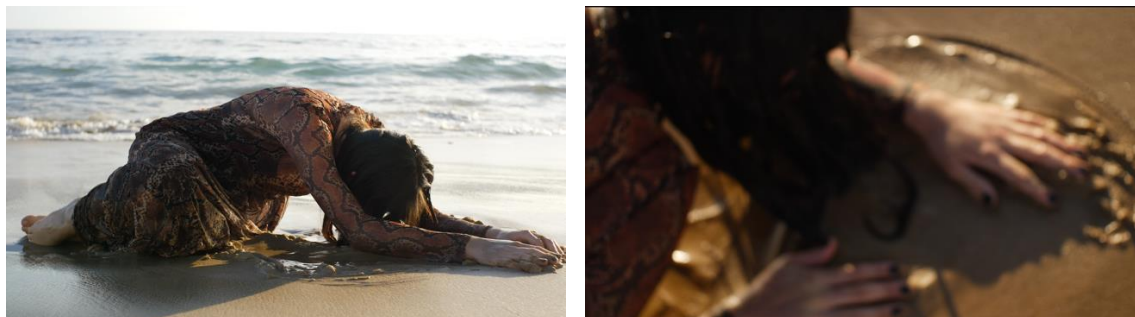
Figura 36: exemplo de plano de personagem com a lente Fujian 1.4/25mm.

Após gravarmos os planos com a personagem, tiramos proveito de texturas presentes no terreno e da vegetação local. Neste momento dividimos a operação de câmara.



Figuras 37 e 38: exemplos de planos de pormenor captados durante a diária 3.

Durante a tarde filmamos na praia do Ouro. Rodamos planos de pormenor e planos médios da personagem de encontro ao mar e à areia. A água se move contra o corpo e se funde a ele. Neste choque surge o imprevisto, tanto na performance quanto no que se refere à operação de câmera. Areia, terra, corpo e água tornam-se confluência, sinergia, ciclo. A personagem sem nome renasce e se apropria da sua essência.



Figuras 39 e 40: personagem imersa na areia em dois frames de planos captados.

Em certo momento, passei por dificuldades em visualizar o que estava sendo captado pela tela LCD da câmera. O fato de não utilizar um monitor externo com uma claridade e nitidez superior à tela LCD da GH5 fez com que eu não conseguisse sempre discernir a imagem captada, uma vez que, para a concepção de alguns enquadramentos baixos ou movimentos de câmera, me era impossível utilizar o visor eletrônico. Tive então que expor a imagem antes de captá-la, sem utilizar qualquer referência senão a distância focal da objetiva e as marcas visíveis no anel de foco. Para estes planos, foi utilizada a HELIOS 44M-6 com uma abertura em f/5.6. (Aumentei a densidade do filtro ND variável e marquei o foco em uma distância aproximada entre a câmera e a personagem).

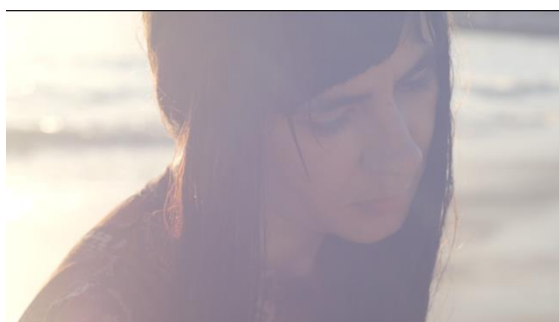
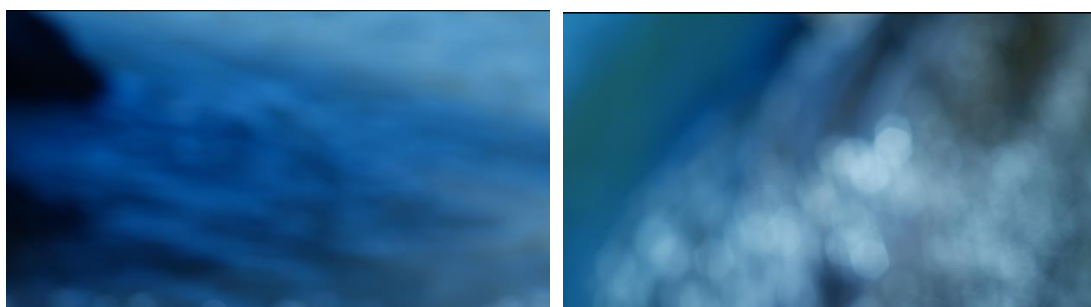


Figura 41: primeiro plano de personagem na praia.

Ao descarregar as imagens no final do dia, percebi com satisfação que os planos em que tive dificuldade em monitorar foram bem sucedidos.

Diária 4: Praia do Ouro

Fui à praia do Ouro no intuito de captar planos de pormenor da natureza local. Os reflexos do sol, o impacto de ondas, a dispersão de espumas criadas pelo mar e os relevos irregulares da areia desenham formas e texturas diversas que causam uma sensação imersiva que traz o etéreo e flutuante. A água é fluxo, corrente que se manifesta na calmaria e violência, rapidez e lentidão. O mar respira e acaricia pedra e areia, modificando suas formas constantemente.



Figuras 42 e 43: planos de mar fora de foco.

A partir do visionamento do que foi gravado e das dificuldades que passei durante a segunda diária na Praia do Ouro, optei por investir em um monitor externo de modo a medir melhor a exposição dos planos em dias ensolarados.

Entre o dia 15 de outubro e 1º de Novembro, concebemos um dossiê de apresentação do projeto *O meu vento é o norte* destinado a uma banca avaliadora. Esta banca é responsável por avaliar e conceder o montante de apoio oferecido pelo ICA (Instituto do Cinema e do Audiovisual) para o restante da produção do filme. Neste dossiê, evidenciamos nossas intenções, influências, apresentamos frames já gravados do filme e outras informações referentes à produção.

2.3. Novembro 2019

2.3.1. Primeira semana de novembro

Diária 5: experimento em interna

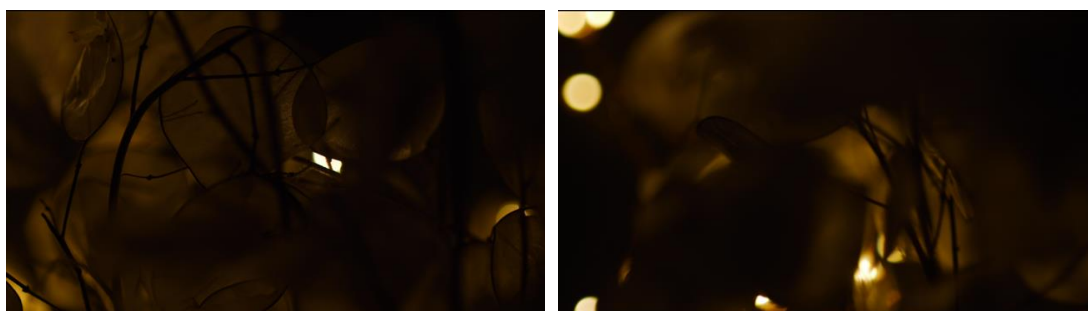
Passamos à pré-produção e produção de uma diária interna com folhas secas, uma guirlanda de luzes de LED com fios de cobre e faíscas provenientes de uma vela *sparkle*. A rotação teve um caráter experimental, uma vez que não sabíamos ao certo quais imagens resultariam. Optamos por planos de pormenor com pouca profundidade de campo sem qualquer luz que não fosse a proveniente dos objetos filmados. Assim, as imagens ganharam um tom irreal e misterioso, afastando-se da verossimilhança. Imagens entre-mundos, entre percepção e

sensação. Em um primeiro momento, gravamos planos de uma pequena guirlanda de LEDs com fios de cobre e seu reflexo sobre a parede com azulejos. A escuridão, em conjunto com a ausência de luz natural foi responsável por isolar totalmente a guirlanda, criando formas luminosas errantes, suspensas, como estrelas no céu.



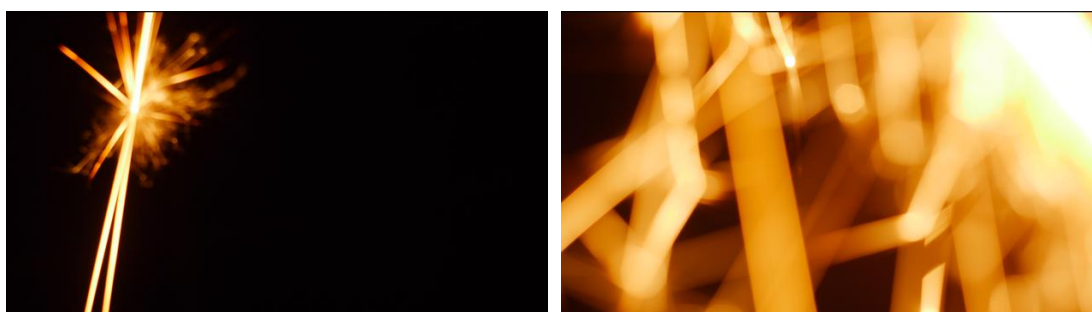
Figura 44: reflexo de luzes de LED sobre azulejo.

Em seguida, com o uso das flores secas, demos profundidade às luzes, imersas em uma floresta semitransparente. Criou-se uma atmosfera ligeiramente sombria e uma natureza que surge de modo discreto, silencioso.



Figuras 45 e 46: planos de pormenor de folhas secas e luzes de LED.

Os planos das *sparkles* não resultaram como esperado. A frequência com que as faíscas queimavam tornou impossível não assimilar a imagem do objeto. Assim, considerei aumentar o tempo de abertura do obturador da câmera, de modo a distorcer a percepção temporal da ação. O resultado foi uma imagem feroz, onde as faíscas se tornam centelhas violentas e errantes.



Figuras 47 e 48: centelha de *sparkle* em plano aberto (à esquerda) e centelha de *sparkle* em plano fechado (à direita).

Notas sobre os cineastas Stan Brakhage, Maya Deren, Carole Schneeman e Bérangère Goossens

A manifestação do não racional, ou do reino do não objetivo, precisa ser feita através de uma ferramenta brutalmente objetiva, tal como a máquina fotográfica ou a câmera cinematográfica. Os enquadramentos na fotografia ou no cinema são recortes do mundo objetivo e não passam por qualquer intermediário racional, propiciando um viés direto para a criação de imagens subjetivas ou imagens-sensações.

“Cine-Olho”: possibilidade de tornar visível o invisível, de iluminar a escuridão, de desmascarar o que está mascarado, de transformar o que é encenado em não encenado, de fazer da mentira a verdade.” (VERTOV, 2018. p. 212)

Notas sobre Stan Brakhage



Figura 49: frame de *Dog Star Man* (1964).

“O “absoluto realismo” da imagem cinematográfica é uma ilusão do século XX, essencialmente ocidental.” (BRAKHAGE, 2018, p. 280)

“O “absoluto realismo” da imagem cinematográfica é uma invenção humana. O que vem à tela são sombras.” (BRAKHAGE, 2018, p. 279)

Sobre o cinema e suas possibilidades: “Deixe estar o cinema. Ele é algo...que vem a ser. (o exposto, tanto para o criador quanto para o espectador envolvidos na mesma busca, é um ideal de religião anárquica onde todos os sacerdotes, dando e recebendo; ou melhor, curandeiros, bruxos, ou...o, para o inominável.) E aqui, em algum lugar, temos um olho (falo por mim mesmo) capaz de qualquer ato de imaginação (a única realidade). E exatamente ali, temos a câmera-olho (a limitação, o mentiroso, o original); mas a lira canta para o espírito de modo tão imediato (a seletividade exaltada que se quer esquecer) que suas cordas podem facilmente manipular a motivação humana como um fantoche (pela forma como finalidade), dependendo dos acordes, daquilo que se aproxima (a morte definitiva) ou se afasta (o nascimento), ou da

vida de saída (transformação). Não falo daquele pássaro em fogo (não penso em círculos), nem falo de Spangler (nada de linhas retas), formação lógica (níveis já mapeados); ou formação ideológica (marcada com pontos de interesse paisagístico); falo, isto sim, das possibilidades (eu mesmo), possibilidades infinitas (preferindo o caos).” (BRAKHAGE, 2018, p. 276)

Stan Brakhage busca uma desconstrução da visão a favor da transfiguração da imagem. Remoldar as formas e conferir-lhes um caráter imersivo e sensorial.

Notas sobre Maya Deren



Figura 50: frame de *At Land* (1944).

O cinema de Maya Deren traz consigo uma reflexão do corpo feminino e sua relação com a natureza. Para a realizadora o cinema de poesia é, antes de mais nada, a transformação do sentimento em algo visível e audível: “É uma “investigação vertical” de uma situação, na medida em que investiga as ramificações do momento, e é dedicada nas suas qualidades e na sua profundidade, de modo que a poesia seja alvo de interesse, no sentido, não do que ocorre, mas do que se sente e no que ela quer dizer. Um poema, para mim, cria formas audíveis e visíveis para algo invisível, que é o sentimento, a emoção ou o conteúdo metafísico do movimento.” (DEREN, 1970, p. 108, apud ADAMS, 2015, p. 108).

Notas sobre *Fuses* de Carole Schneemann



Figura 51 : frame de *Fuses* (1967).

Em *Fuses*, Carole Schneemann segue o fluxo de sensações das imagens e desenvolve-as através do tato presente no ato sexual, criando uma atmosfera com caráter imersivo que transporta o espectador para o mundo dos sentidos de maneira intensa e extravisual.

Sobre *Ooit* de Bérangère Goossens



Figura 52: frame do filme *Ooit* (2019).

Ao fazer uso de uma narração autobiográfica em conjunto com a performance da autora-realizadora, Bérangère Goossens revela uma dimensão puramente sensível e pessoal. A presença da infância no som não diegético e dos planos fora de foco que escapam à uma representação literal do espaço, criam uma atmosfera particularmente íntima. O espectador vivencia as lembranças da personagem, graças ao diálogo silencioso entre passado e presente.

Sobre o trabalho fotográfico de Tuane Eggers e Angelo Bonini:

O trabalho fotográfico de Tuane Eggers cria um elo entre ser humano e natureza de maneira imersiva, apresentando uma dimensão que beira o lúdico e místico. Para tal, a fotógrafa faz uso de películas de 35mm (muitas vezes expiradas) e da múltipla exposição de modo a transformar imagem em sensação, toque, sonho. Fotografias que evidenciam a natureza e o ser humano como um corpo único. Corações que pulsam como um só. Sinergia.



Figuras 53 e 54: fotografias de Tuane Eggers [S.I.].

No que se refere a Angelo Bonini, seus retratos trabalham a relação do corpo feminino com a natureza de modo a criar uma harmonia entre os dois. Paralelamente, as fotografias de copas de árvores em contraluz evidenciam os galhos enquanto formas em movimento livre e cíclico.

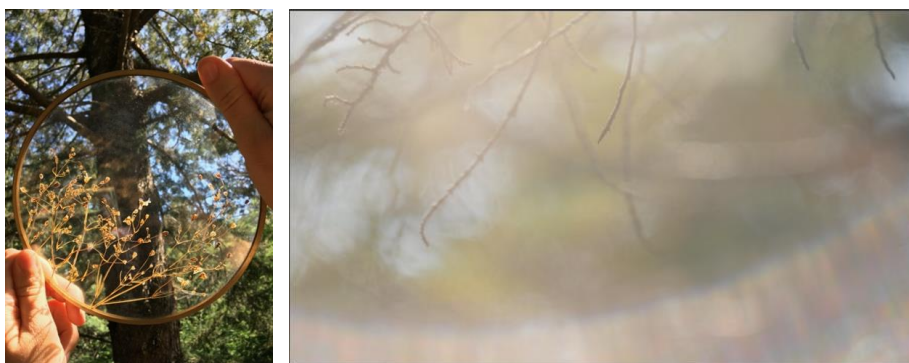


Figuras 55 e 56: fotografias de Angelo Bonini [S.I.].

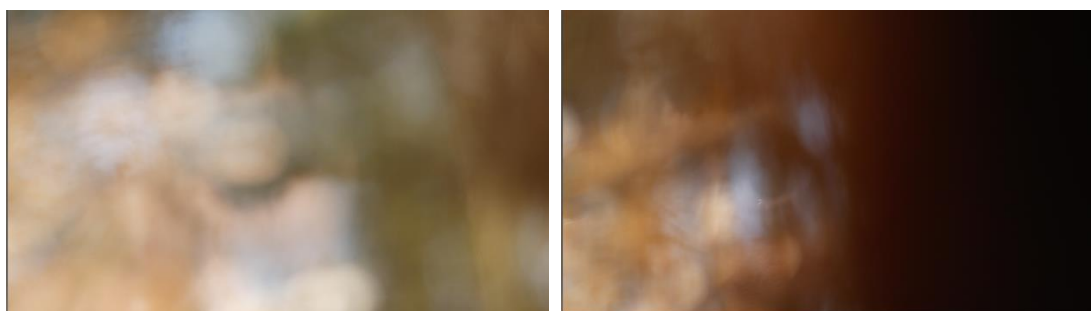
2.3.2. Segunda semana de novembro

Diária 6: natureza através de filtro translúcido

A diária consistiu em planos de natureza e da. Ao inserir um filtro de vidro – com folhas secas no seu interior – entre a câmera e o objeto filmado, obtivemos planos que alteram a percepção espacial criando uma unificação do espaço. Perde-se assim a noção de distanciamento entre espaço e a personagem/natureza.



Figuras 57 e 58: filtro de vidro utilizado (à esquerda) e galhos de árvore por detrás do filtro de vidro (à direita).



Figuras 59 e 60: planos de pormenor do rosto da personagem através do filtro de vidro.

Nota sobre a concepção de imagens: para além de representação (ou desconstrução) de um ponto de vista ou de uma ideia, a imagem precisa ser subjetividade direta. Não buscamos uma imagem que passe por intermediários racionais, históricos ou culturais. Conceber imagens (ou pontos de vista) não é reinterpretar o mundo, mas moldá-lo e transformar tanto o que é visto como o olho que o vê.

“Quando eu falo de poesia, não estou pensando em um gênero. Poesia é um estado de alerta do mundo, um modo particular de se relacionar com o mundo.” (TARKOVSKY, 1986, p. 20).

O meu vento é o norte incorpora, em sua essência, o mesmo estado de alerta citado por Tarkovsky. Seu modo de produção é parte integrante de nossa vida cotidiana. Uma autodescoberta a partir da relação que se estabelece entre o espaço e o presente. Reconhecer o invisível no visível e enxergar o que há além da matéria física. Assim, o filme integra à nossa vida de maneira imponente e silenciosa.

Ao mesmo tempo em que prepararmos o *pitching* de defesa do projeto para a banca de avaliação do ICA, fizemos um vídeo de referência com o que já foi gravado. Durante a montagem do vídeo, tivemos novas ideias de planos. Estes são: planos de elementos da natureza através de uma camada de fumo, reflexo de árvores sobre um espelho e planos de árvores iluminadas por luzes artificiais à noite.

No final da corrente semana, defendemos o projeto mediante a banca avaliadora.

2.3.3. Terceira e quarta semana de novembro

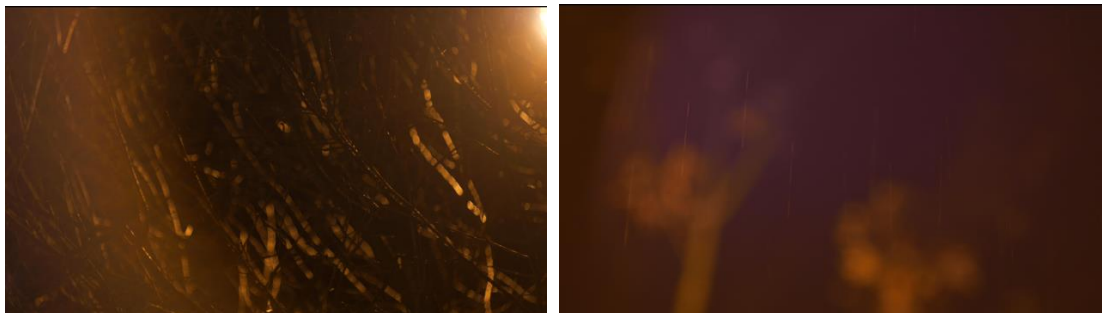
Em uma viagem ao Porto destinada à exibição do filme *Uma parte de mim vive no útero (a outra fugiu de casa)* durante o 6º Porto/Post/Doc, Mariana e eu aproveitamos para captar, de forma improvisada, planos que mesclam natureza e ambientes urbanos.

Ao chegarmos à cidade do Porto, descobrimos o resultado da banca avaliadora que nos garantiu uma soma de €400,00 de apoio para a produção do filme.

Diária 7 - noturna no Porto

Durante a diária, tiramos proveito da mescla entre cidade e natureza, captando planos de árvores secas através de luzes artificiais direcionais quentes (criadas pelos spots espalhados pela rua). O resultado são teias com diversas camadas que confluem em um epicentro luminoso e imersivo. Estes planos se assemelham às *Hybrids Webs* de Tomas Saraceno. No

meio da diária, começou a chover e o efeito da luz dos spots em conjunto com as gotas de chuva criou uma sensação de fluxo e ciclicidade, despertar e movimento em meio à escuridão. Não alteramos qualquer cor durante a captação propositalmente, deixando as árvores particularmente quentes.

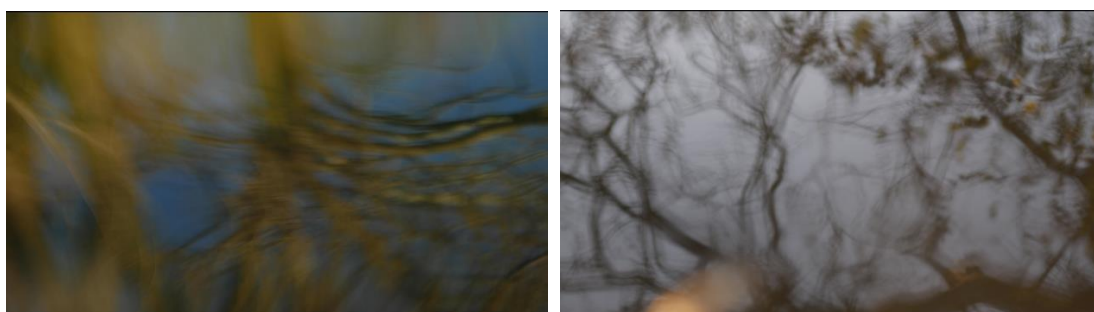


Figuras 61 e 62: galhos iluminados por luz artificial (à esquerda) e frame de árvore desfocada pela chuva (à direita).
Nota: qualquer efeito causado pela imagem, seja reflexivo, interpretativo ou que se refira à sua similaridade fotorrealística é secundário e dispensável desde que se atinja uma dimensão que não seja prioritariamente racional.

Diária 8: diurna no Porto

A chuva da véspera resultou em poças d'água sob as árvores que foram rapidamente observadas pela realizadora. Uniram-se reflexos de galhos, um chão terroso submerso e texturas produzidas pela água. Este conjunto criou um espaço sensorial, composto por camadas concretas e etéreas. Ademais, o movimento da água, causado pelo vento, desperta certa organicidade.

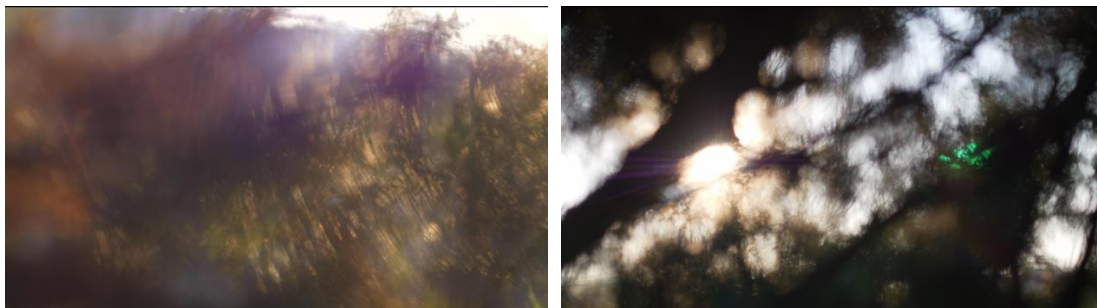
Sobre o uso do filtro ND variável: diferente do filtro de Densidade Neutra (ND) fixo, o ND variável é composto por dois filtros polarizadores. Seu uso foi particularmente eficiente de modo a impedir que o reflexo da luz do sol fosse prejudicial para a obtenção da imagem. Deste modo, foi tirado proveito tanto das características de um filtro de densidade neutra (diminuir a quantidade de luz que adentra a objetiva), quanto de um filtro polarizador (diminuir reflexos e realçar contrastes).



Figuras 63 e 64: árvores refletidas em poça de água.

Diária 9: diurna no Jardim do Palácio de Cristal do Porto

Captamos planos de pormenor de troncos, galhos e poços, além do efeito da luz do fim do dia sobre a vegetação local. Graças à incidência da luz natural do entardecer, alguns planos captados ganharam uma camada onírica e hipnotizante.



Figuras 65 e 66: incidência luminosa do fim do dia sobre folhas e galhos.

2.4. Dezembro 2019

2.4.1. Primeira semana de dezembro

Revi os filmes *Oriental Elegy* de Alexander Sukorov e *Landscape (for Manon)* de Peter Hudson.

Breve nota sobre o filme *Landscape (for Manon)*: o tempo de duração de uma imagem a transforma constantemente graças à subjetividade do espectador.

Breve nota sobre o filme *Oriental Elegy*: não abraçar nem abstrato nem concreto. Transitar entre ambos. Criar uma brecha, um interlúdio entre o naturalismo e o abstracionismo.

Na mesma ocasião, fiz a descoberta do fotógrafo Wynn Bullock e a realizadora me apresentou ao trabalho da fotógrafa Sally Mann (exemplos de suas obras no Anexo XIV).

Em meio a pesquisas sobre o fotógrafo Edward Steichen e suas influências, me deparei com o Hudson River School, movimento artístico norte-americano do século XIX que trabalha a paisagem de maneira a enfatizar a atmosfera que esta cria, em detrimento de seu caráter representativo e de simulacro.

Como o artista atravessa os limites da representação sem desconstruí-los por completo? Ou, inversamente, como a imagem deixa de lado seu elo com a realidade concreta para dar lugar à um terreno sensível e imersivo sem, entretanto, tornar-se totalmente abstrata?

James Whistler (*Nocturne in Black and Gold: The Falling Rocket*)

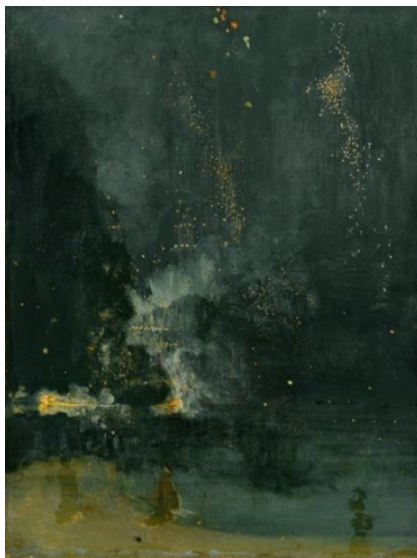


Figura 67: *Nocturne in Black and Gold: The Falling Rocket* (1877).

Nota: contrastes de luz e de cor sob o céu noturno. A espectralidade dos personagens desperta um ar etéreo. Um ambiente desconhecido em que o tempo cria outras dimensões e as formas deixam de ser concretas, diluindo-se no espaço. O material não importa, apenas pulsam sensações e movimentos etéreos.

Ralph Albert Blakelock (*Moonlight*)



Figura 68: *Moonlight* (1885).

Nota: paisagem desconstruída – formas sombrias e não realistas. Criação de uma atmosfera a partir da luz da lua. Não se busca profundidade tridimensional, mas uma dimensão que se situa entre o tridimensional e o bidimensional. Sente-se a partir do pouco que se vê. Observador/espectador enquanto elemento inseparável da obra.

George Inness (*Sunrise*)



Figura 69: *Sunrise* (1887).

Nota: o quadro é onirismo incontestável. A imensidão da paisagem, em conjunto com o vulto do indivíduo causa uma suspensão espaço-temporal. Um universo interno, subjetivo que domina a cena como um todo. Não é a localização ou o estado de espírito de uma figura, mas sua imersão atmosférica. A paisagem se distorce e o realismo dá lugar a uma atmosfera etérea. Criar atmosferas não pelo que se vê, mas pelo que deixou de ser visto/ deixou de ser. Encontro entre passado-presente-futuro constante, como se todos os tempos fossem um só.

Albert Pinkerton Ryder (*Landscape with Trees and Cattle*)



Figura 70: *Landscape with Trees and Cattle* (1895).

Nota: a obra de Ryder é fruto do contraste entre uma paisagem pacífica e estável – no centro de quadro – e as formas circulares, distorcidas e violentas que se manifestam nas bordas. A composição em conjunto com a paleta de cores coloca o espectador em uma situação entorpecente e imersiva. As formas circulares também produzem uma espécie de portal.

Habita-se um entre-fronteiras, uma dimensão em suspenso, em contato com uma atmosfera hipnotizante. Para além do furacão, a calmaria. Entre mundos. Céu e terra.

Nota técnica: este tipo de “vinheta” produzida através da distorção das bordas do quadro é reproduzível fotográfica e cinematograficamente com o uso de algumas objetivas em dadas situações, como a Helios 44M-6 em conjunto com um redutor de focal e a FUJIAN 1.4/25mm. Para que tal efeito possa ser produzido, é necessário que haja vários elementos com pequenos contrastes de luz próximos às bordas do quadro, ao mesmo tempo que se foca em um objeto nítido no centro de quadro.

Edward Steichen (*Flatiron Building*)



Figura 71: *Flatiron Building* (1904).

Nota: os galhos da árvore se espalham como teias. Do reflexo da água, um duplicado distorcido do concreto; etéreo ao alcance do olho nu. Os diferentes tons de azul dão ares de mistério ao mesmo tempo em que chamam o espectador para dentro da obra, para que façam parte do quadro. As linhas de fuga, a profundidade de campo, a presença do nevoeiro, dos (vultos dos) indivíduos de costas e o ponto de vista do fotógrafo colocam o espectador dentro de uma barca, a caminho de um universo desconhecido. Os galhos de árvore em primeiro plano determinam uma espécie de cortina/fronteira/janela. O observador, à deriva e hipnotizado, é transportado para dentro de uma atmosfera densa e misteriosa.

Nota: embora existam três versões da obra em questão, decidi estudar apenas a original, que me pareceu possuir um caráter mais imersivo.

2.4.2. Segunda semana de dezembro

Ao abrir a janela do quarto pela manhã, me deparei com uma neblina densa que se espalhava pelo morro à frente. Aproveitei a situação para, junto a realizadora, captar a imagem em questão. Utilizamos a lente JUPITER-11 4/135mm e a Panasonic Lumix GH5.



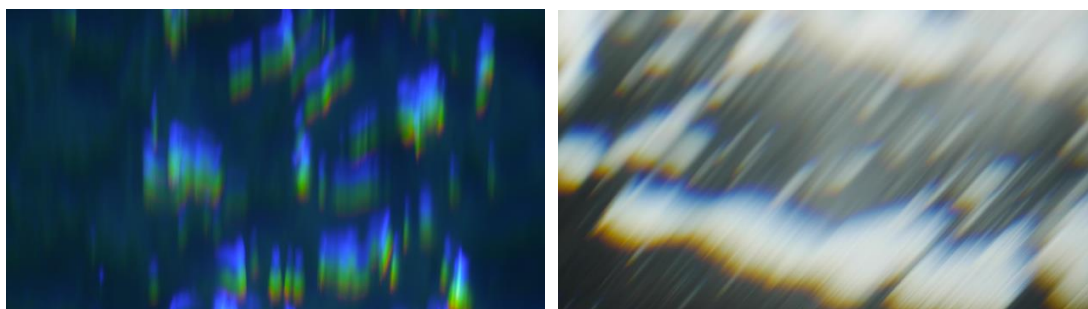
Figura 72: frame do morro coberto por neblina.

Escolhemos gravar os planos em ambiente subaquático no Oceanário de Lisboa. Por questões de produção, ficou estabelecido que a diária será rodada na semana seguinte, mais precisamente no dia 24 de dezembro.

2.4.3. Quarta semana de dezembro

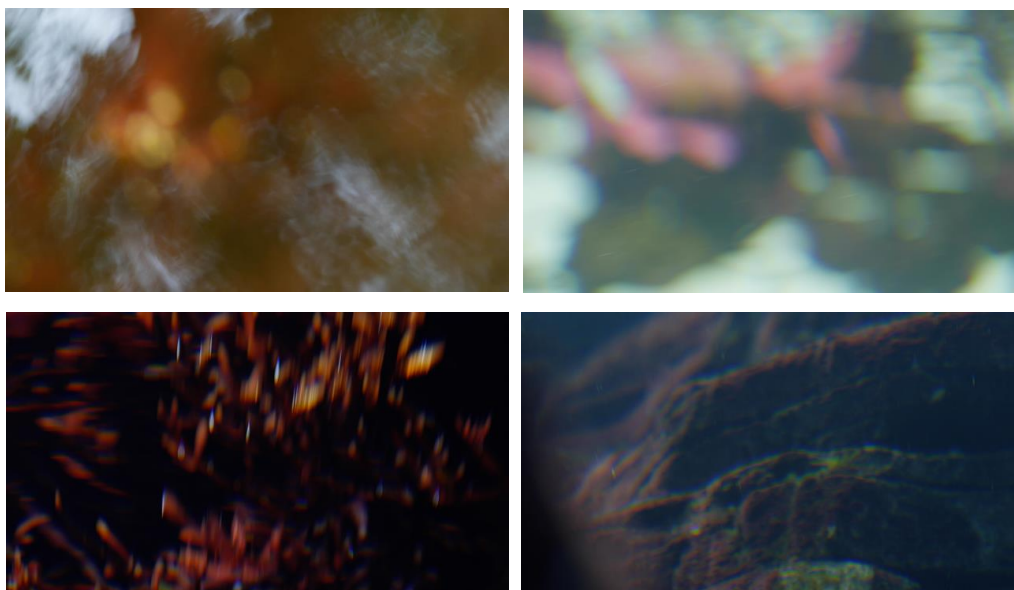
Diária 10: Oceanário de Lisboa

Uma vez que tínhamos como propósito captar planos pormenores que traduzissem uma sensação de fluxo e suspensão, levamos apenas a GH5 e três objetivas: Helios 44M-6 2/58mm, Jupiter-11 4/135mm e Tamron SP 2.5/90mm Macro. Nosso objetivo é captar, não apenas as diferentes texturas e formas do ambiente subaquático, como o efeito da luz sobre rochas ou plantas submersas. Não tardamos a perceber que, ao captarmos planos através de um aquário – uma superfície transparente e curva – novas distorções óticas surgiram, intensificando as aberrações cromáticas e curvaturas na imagem. A diária durou até o momento em que se esgotaram todos os cartões de memória. Os planos obtidos desta experiência nos surpreenderam, tanto em termos de variedade quanto a nível estético.



Figuras 73 e 74: exemplos do efeito das distorções plásticas causadas pelo aquário.

Nota: Algumas distorções plásticas das imagens captadas lembram as distorções físicas dos seres e dos espaços em *Elegia Oriental* de Alexander Sokurov, filme em que os planos parecem borrados e esticados sobre uma superfície bidimensional.



Figuras 75, 76, 77 e 78: plantas e rochas subaquáticas.

2.5. Janeiro 2020

2.5.1. Primeira semana de janeiro

Breve reflexão sobre as árvores: em meados de janeiro, o inverno (re)molda paisagens e traz consigo uma atmosfera contemplativa e fria. O inverno revela galhos enrugados e desnorteados; as árvores, como um todo, tornam-se formas grandiosas e onipresentes: dominam a terra com suas raízes sobressalientes e o céu com seus galhos livres. São sinergia do espaço, síntese de tudo que é cíclico. Despídos, os seres revelam seu cerne.

Diária 11: árvores inverniais

Diante da necessidade de destacarmos os movimentos da natureza e a mudança das estações, rodamos uma diária no Parque de Escutismo no intuito de encontrar o inverno através de suas árvores secas. No decorrer da diária, as diversas incidências luminosas e os artifícios óticos (como “flares” e “ghostings”) contrastaram com os galhos secos e suas últimas folhas. São utilizadas as objetivas JUPITER-11 4/135mm e a HELIOS 44M-6 2/58mm.

Nota sobre árvores e inverno: Os galhos perdem as folhas e evidenciam formas que sempre lá estiveram, mas que, tal como uma estrutura óssea, se mantiveram omissas até então.



Figuras 79, 80 e 81: árvores e galhos secos pelo inverno.

Ao fim da semana, visionamos o material gravado. Fizemos em seguida uma pré-seleção de planos das diárias subaquática do Oceanário de Lisboa e do Parque de Escutismo.

2.5.2. Segunda semana de janeiro

Diária 12: Parque das Merendas da Serra da Estrela

A esta altura, rodamos planos com a personagem imersa no espaço e suas sensações. Para a nossa surpresa, o parque não apresentava a vegetação seca e a estética de inverno do Parque de Escutismo, mantendo-se vivo tal como no início do outono. Capturamos planos da personagem em meio a floresta, enquanto parte inerente à sua essência.

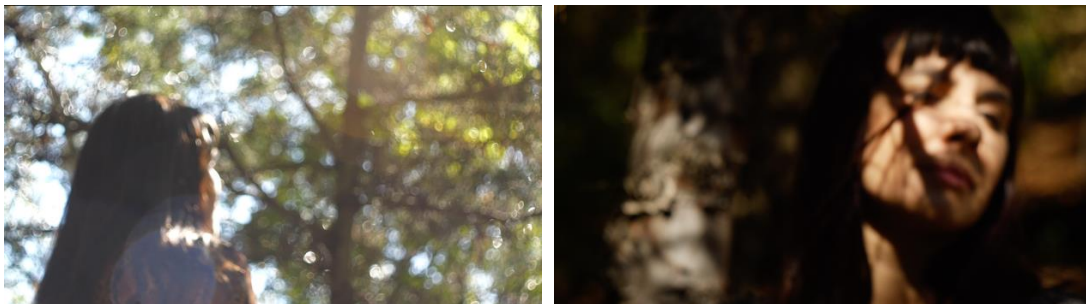


Figura 82: personagem observa árvore (à esquerda) e sente a luz do sol sobre sua pele (à direita).

A realizadora sugeriu uma cena em que a personagem sem nome interage com um coração anatômico de porcelana. Anotamos algumas possíveis ações e movimentos.

2.5.3. Terceira e quarta semana de janeiro

Durante uma viagem pessoal à Espanha e França, fiz um estudo fotográfico sobre as formas das árvores com o uso de diversos filtros digitais com a câmera Olympus OM-D E-m10 Mark III e as lentes HELIOS 44M-6 2/58mm e MIR-11 2/12mm. O estudo se encontra no Anexo V.

2.6. Fevereiro 2020

2.6.1. Primeira semana de fevereiro

Durante a primeira semana de fevereiro, fizemos duas visitas de locação na Serra da Estrela de modo a encontrar novas paisagens e biomas para a personagem. Aproveitamos a visita para revezarmos a operação de câmera e captarmos planos de natureza.



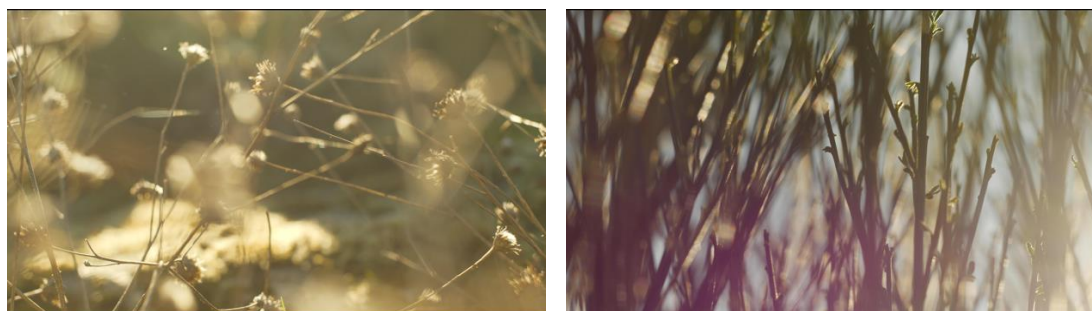
Figuras 83 e 84: raiz sobre rocha (à esquerda) e plano de floresta fora de foco (à direita).

Na mesma semana, também elaboramos uma lista de elementos de arte que usaremos posteriormente. São eles: um espelho, tecidos diversos, linhas, pequenas pontas de quatzó cristal e um difusor de ambiente.

2.6.2. Segunda semana de fevereiro

Diária 13: natureza seca

A vegetação local, anteriormente abundante e rica em cores, foi tocada pelo inverno e as múltiplas colorações deram lugar a nuances cor areia e dourado. Nesta diária captamos planos de árvores queimadas e da vegetação seca tingida pela luz de final de inverno.



Figuras 85 e 86: frames de planos captados de vegetação seca sob luz dourada.

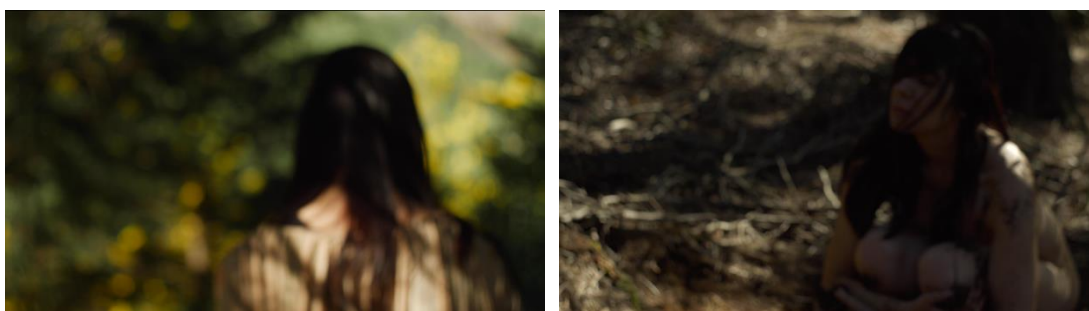
No final da semana, começamos a planejar uma cena em que a personagem fique isolada, sem qualquer referência externa. Optamos por desenvolver uma “blackbox”, onde a protagonista se encontrará dentro de uma caixa preta, cercada de lâmpadas pendentes de diversas cores. Estas lâmpadas serão a única fonte de iluminação, permitindo uma fragmentação de partes do corpo. Serão utilizadas objetivas com grande abertura de modo a limitar ao máximo a profundidade de campo, mantendo as lâmpadas desfocadas e a personagem em foco. Decidimos também incluir uma camada fina de fumo, para realçar a luz das lâmpadas pendentes e conferir um tom mais onírico à cena.

2.6.3. Terceira semana de fevereiro

Diária 14: improviso e espelho na floresta

Diária experimental para captação de planos de elementos da natureza refletidos em um espelho colocado sobre o solo e preenchido de folhas secas, além de planos de pormenor de plantas e árvores por detrás de uma camada de fumo. Na véspera da diária, Mariana propôs que acrescentássemos um tempo de improviso livre da personagem, sem qualquer direcionamento ou intenção pré-estabelecida. Assim, a diária consistiu em três partes:

- Captação da personagem de “improviso” sem qualquer ideia de roteiro, decupagem, trajeto ou motivação inicial. Uma personagem à mercê da natureza, em total liberdade. A personagem passa a interagir e reagir com o espaço ao redor e ambos tornam-se um. Em meio à luz e à sombra, ela se funde e une pele e terra, entregue à natureza e a si mesma. De minha parte, segui o fluxo das ações e acompanhei os movimentos da personagem. A realizadora e eu entramos progressivamente em uma sincronia e adentramos na atmosfera do filme de modo imersivo. Para o improviso, fiz uso do redutor de focal Viltrox EF-M2 que permitiu minha aproximação da personagem sem que houvesse necessidade de fechar o quadro ou trocar de lente, além de dar um maior destaque à zona desfocada, uma vez que o ângulo de visão é ampliado.



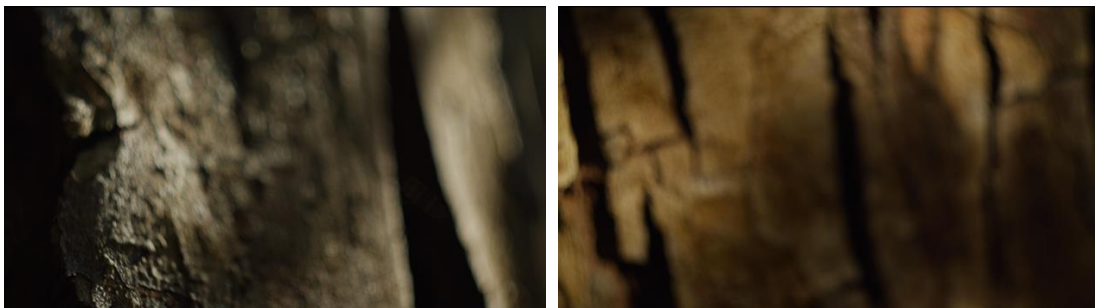
Figuras 87 e 88: interações improvisadas da personagem na floresta.

- Captação dos reflexos de natureza sobre superfície espelhada com e sem ações da personagem. Observações sobre o espelho: O espelho não é um elemento cênico, mas um ampliador do espaço. Ele é responsável por criar uma camada extra no ambiente, dando uma dimensão múltipla para a paisagem. Ao invés de duplicar o ambiente existente, o espelho criou uma janela, uma fronteira que demarca dois espaços distintos. Durante esta etapa da diária, revezamos a operação de câmera.



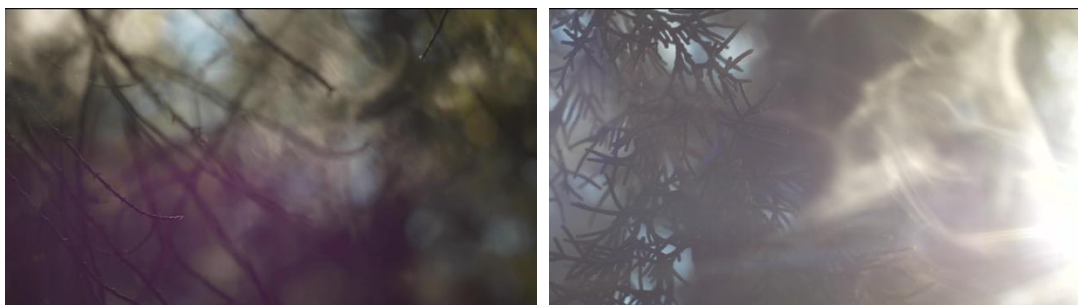
Figura 89: reflexos de natureza sobre o espelho.

Antes de passarmos para a captação dos planos da natureza com fumo, Mariana propôs a captação de planos pormenores de uma árvore com cascas sobressalientes, que revelam formas de rachaduras.



Figuras 90 e 91: planos de pormenor de cascas de árvore.

- Com o sol mais baixo e a luz difusa, passamos à última etapa de rodagem da diária: planos de pormenor de plantas e folhas com camada de fumo em primeiro plano. Os efeitos de *flares* em conjunto com a fumaça do difusor resultaram na criação de imagens lúdicas, etéreas.



Figuras 92 e 93: galhos de árvore com fumo.

Nota: Espaço se torna lugar-atmosfera/lugar-sensação.

Ao final da rodagem, recolhemos folhas secas para utilizá-las em uma próxima diária interna com a personagem coberta de argila.

2.6.4. Quarta semana de fevereiro

No intuito de captarmos planos de pormenor táteis da pele da personagem coberta de argila, preparamos uma diária em que seu corpo é revelado nu em meio a folhas secas. Escolhemos gravar entre 12h e 14h, momento em que a luz emana mais imponente pela janela. Com a ajuda de um filtro difusor, optei por tornar tal luz difusa, de modo a preencher a cena como um todo. Ao mesmo tempo, fiz uso de um painel de LED como uma espécie de “backlight”, que não só destacou as formas do corpo, como criou *flares*.

Diária 15: interna de personagem com argila e folhas secas

Por volta das 11:30h começamos a montar o cenário, isolamos todos os objetos presentes nas proximidades e prendemos um pano preto no chão que serviu de base para o tapete de folhas secas. No que diz respeito à decupagem, ficou estabelecido que a câmera deve acompanhar os movimentos da personagem, revelando-a e perdendo-a repetidamente. Dado início a gravação, desbravo as dobras e os poros do corpo. Os planos de pormenor desnorteiam o espectador em meio aos movimentos orgânicos, realçando a intensidade da cena, ao mesmo tempo que os *flares* resultantes do painel de LED o projetam para a subjetividade da personagem. A organicidade da cena ganha um tom onírico, etéreo. Com planos médios picados, desvendo a protagonista imersa em seu interior, isolada do espaço.

Embora tenhamos obtido uma série de planos interessantes, não tardamos a perceber que a dinâmica de rodagem em interna não flui como deveria. A relação estabelecida entre a protagonista o espaço se dilui, tornando os movimentos inorgânicos.



Figuras 94 e 95: personagem suja de argila sobre folhas secas.

Acredito que “ação” e “reação” definem melhor do que “cena” alguns dos momentos em que captamos a personagem. Não se trata da reprodução de um texto escrito que passa a ser “encenado”, mas de uma vivência explícita: uma ação e reação momentânea da personagem e do espaço em um momento preciso.

Contração e descontração. Movimento natural de libertação interna.

“*Cine-Olho*: possibilidade de tornar visível o invisível, de iluminar a escuridão, de desmascarar o que está mascarado, de transformar o que é encenado em não encenado, de fazer da mentira a verdade.” (VERTOV, 2018, p. 212).

Breve nota sobre a câmera cinematográfica: janela capaz de atravessar as limitações físicas do olho humano; tornar possível ver e transfigurar o que conhecemos. Transformar um objeto em espaço-atmosfera.

Em sua obra *Metaphors on Vision* (1960), Stan Brakhage destaca a importância da intervenção humana sobre as ferramentas utilizadas para a concepção de seus filmes no intuito de alcançar um estado da imagem que se aproxima dos primeiros estágios do impressionismo na pintura:

“Ao cuspir deliberadamente sobre a lente ou destruindo sua intenção focal, pode-se alcançar o estágio inicial do impressionismo” (BRAKHAGE, 2017, p.26).

No mesmo intuito de desconstruir o olhar humano e buscar outras impressões e reproduções óticas, fiz pequenas intervenções em uma objetiva fotográfica. Por intervenções me refiro tanto ao ato de danificar propositalmente os elementos óticos, como a produção voluntária de fumo e fungos nos elementos internos da objetiva. Uma modificação do viés, do olho mecânico da criação fílmica.

Intervenção na lente Tamron 70-210mm

Em um primeiro momento, optei por produzir fumo propositalmente dentro dos elementos óticos. O fumo modificou as imagens produzindo um foco suave, responsável por criar um

⁷ Tradução livre do original: “By deliberately spitting on the lens or wrecking its focal intention, one can achieve the early stage of impressionism.”

tom lúdico e irrealista. Para alcançar o resultado, sujeitei a lente a um choque térmico: a coloquei por dois minutos no congelador e, em seguida, sob o sol intenso. Com os elementos óticos internos tomados de fumo, retirei o elemento frontal da lente, encaixando-a ao contrário. Esta inversão intensificou as distorções óticas, criando uma vinheta e desfocando tudo que não se encontra no centro do quadro.



Figura 96: lente Tamron 70-210mm, antes de sofrer alterações.



Figuras 97 e 98: à esquerda lente após intervenções e à direita imagem de teste com a lente modificada.

2.7. Março de 2020

2.7.1. Primeira semana de março

Produzo uma breve reflexão (Anexo VI) sobre a questão do etéreo e do concreto, do identificável e o desconhecido através do visionamento do filme *L'Étoile de Mer* (1928) de Man Ray e do artigo *L'Étoile de Mer, de Man Ray* de Guilherme Bueno.

Diária 16: espelhos submersos em água

Captamos o reflexo de copas de árvore através de pequenos espelhos retangulares submersos em uma bacia de água.

A partir do experimento em questão, pretendemos criar quatro camadas na imagem:

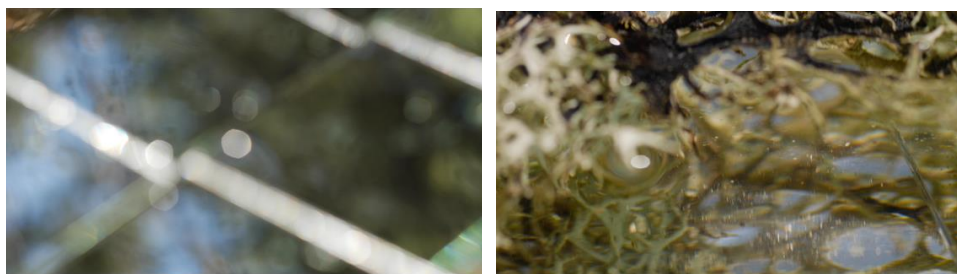
- Primeira camada: *flare* produzido pelo reflexo da luz do sol sobre a água e o espelho;
- Segunda camada: filtro aquoso e mutável, produzido pelo movimento da água e sua forma constantemente volúvel e transparente;
- Terceira camada: espelhos submersos, como janelas;
- Quarta camada: imagem de copas de árvores refletidas pelos espelhos submersos.

Tal como o artista visual Man Ray distorce as formas de seus personagens no filme poema *L'Etoile de Mer* com uma placa de vidro coberta por gelatina em frente à objetiva⁸, o uso da água enquanto filtro entre objeto e objetiva é propício a distorcer as formas captadas, criando uma imagem multiforme.



Figuras 99 e 100: frames do filme *L'Etoile de Mer* de Man Ray.

Ao ser refletida pelas bordas dos espelhos, a luz do sol destaca formas retilíneas geométricas e duras. Ao mesmo tempo, o excesso de luz acabou por apagar as imagens visíveis através dos espelhos. Não tardamos a perceber que a imagem se torna uma confusão bidimensional, sem qualquer profundidade. Após este experimento, submergimos uma planta na bacia de água, suas formas remetem a um movimento circular e fluído.



Figuras 101 e 102: plano de espelhos submersos (à esquerda) e de frame de planos captado com as plantas (à direita).

⁸ Informação extraída do artigo *L'Etoile de Mer, de Man Ray*, de Guilherme Bueno, In: Nogueira, Persice L. (org), *Literaturas Francófona II: debates interdisciplinares e comparatistas*, Dialogarts, Rio de Janeiro, 2018.

2.7.2. Segunda semana de março

As notícias referentes à pandemia mundial do Covid-19 estão se mostrando cada vez mais preocupantes. Suspendemos temporariamente as rodagens até que saibamos que medidas serão tomadas pelo governo.

Embora *O meu vento é o norte* seja um projeto intrinsecamente ligado à terra e aos elementos da esfera terrestre, ele é, antes de mais nada, um espelho do universo interno da personagem. Com este pensamento em mente, Mariana propôs a inclusão de uma cena com o céu noturno repleto de estrelas. Neste momento, iniciamos uma pesquisa sobre astrofotografia com câmeras digitais e nos deparamos com o curso online de Jheison Huerta, astrofotógrafo reconhecido por suas obras que incluem a figura humana em conjunto ao céu estrelado.



Figura 103: fotografia de Jheison Huerta.

2.7.3. Terceira semana de março

O governo português decretou estado de emergência e recomendou vivamente o confinamento da população. Por esta razão, suspendemos as gravações do filme até nova ordem. Aproveitaremos os próximos dias para realizar pesquisas de referências estéticas e refletir sobre o filme, tanto no que se refere ao que já foi feito como o que resta a ser gravado.

Sobre o filme *Um bilhete para longe daqui* (2017) de Dominic Savage: o fora de foco dos planos, além de limitar (ou anular) a profundidade de campo, distorce as formas em sintonia com a ação da cena. Transparecem as sensações de uma personagem perdida, imersa dentro de um turbilhão interno.

Breve nota sobre a memória: a memória em *O meu vento é o norte* não vem como fruto de uma cultura coletiva, mas como essência de uma subjetividade individual.

“Toda percepção já é memória. Na prática, nós só percebemos o passado; o presente puro é um incompreendido progresso do passado atormentando o futuro.” (BERGSON, 1939, p. 167).

A percepção das imagens ultrapassa a esfera cultural e histórica a partir do momento em que o espectador/observador é absorvido por uma subjetividade e acolhe um ponto de vista de outro sujeito enquanto seu.

Sobre a percepção das imagens e a subjetividade:

A percepção das imagens ultrapassa a esfera cultural e histórica a partir do momento em que o espectador não apenas se identifica com a personagem, mas acaba por ser absorvido pela sua subjetividade, se apropriando assim das imagens e sensações como se fossem fruto seu. A partir deste momento, a fronteira entre personagem e o espectador se esvai, e os tempos narrativo e do espectador se tornam um.

Em seu artigo *Da memória ao cinema*, Cristiane Freitas destaca a relação das imagens com o espectador a partir de uma visão bergsoniana: “Ao aplicar as análises de Bergson para entender o encontro do público com o filme, notamos que a atividade psíquica do espectador é determinada pela interação entre as variantes de reconhecimento bergsonianas, provocadas pela confrontação entre a instantaneidade da imagem atual absorvida pelo espírito e a atenção às diferenças de tempo e pelo encontro da imagem atual com a lembrança e com a imagem apresentada na tela.”⁹

No artigo, a autora destaca a importância da relação das imagens com a própria memória do espectador, evidenciando o papel ativo do mesmo que acaba por relacionar, constantemente, a imagem com suas lembranças.

Ao submeter o espectador à subjetividade de uma personagem através de imagens “semiabstratas” ou inverossímeis, *O meu vento é o norte* procura oferecer uma “experiência sensorial”, onde o que é mostrado importa menos do que a sensação provocada. A partir disso, é instaurada uma espécie de “subjetividade universal”, que não remete a memórias, feitos e

⁹ FREITAS, C., 1997, p.2. **Da memória ao cinema**. LOGOS: Comunicação e Universidade, Rio de Janeiro, v.4, n. 2.

experiências reflexivas e concretas, mas à sensação pura. Esta relação entre espectador e obra se estabelece em duas etapas:

1 – Evocação oral de elementos que remetem a imagens concretas, frutos de uma cultura e memória coletiva (e, em um segundo momento, individual: um vaso para mim não é o mesmo vaso para o outro), que não são ilustradas de modo literal na tela. Tal abordagem, rompe a expectativa racional do espectador e intensifica a essência da palavra.

2 – Criação de uma sinergia entre imagens que beiram o abstrato (ou abraçam-no como um todo), uma personagem em um dado espaço imprevisível, os movimentos da câmera errantes e a narração. O texto perde sentido e torna-se um fluxo de sensações.

Frente a imagens, palavras e sons que não remetem à uma percepção naturalista do mundo, o espectador se depara com o “intenso agora”; com a experiência hipnótica do momento presente. Deste modo, a fotografia de *O meu vento é o norte* procura não trazer à tona a subjetividade da personagem, narradora ou sequer da realizadora, mas ser acesso livre. Um terreno de encontro entre as sensações do espectador, autor e personagem. Em seu artigo *Fotografia e Fotografia artística*, Marius de Zayas (2013, p. 143) destaca o potencial que a fotografia possui em adentrar a subjetividade do observador, fazendo com que este se depare com suas próprias emoções: “A arte ensinou-nos a sentir emoções na presença de uma obra que representa as emoções sentidas pelo artista. A fotografia ensina-nos a tomar consciência das nossas próprias emoções e senti-las”.

A imagem fotográfica tem, assim, o mérito de colocar o espectador frente à suas próprias sensações. A partir da leitura do artigo, Zayas fez-me perceber que as imagens capturadas para *O meu vento é o norte* procuram criar uma ponte entre as emoções do espectador e a subjetividade do próprio artista. Um elo entre fotografia e *fotografia artística*: “A diferença entre fotografia e fotografia artística é que na primeira, o homem tenta atingir a objetividade da Forma que gera diversas concepções que o homem tem de Forma, enquanto a segunda utiliza a objetividade da Forma para exprimir uma ideia preconcebida, a fim de transmitir uma emoção. (...) A primeira é um processo de indigitação, a segunda, um meio de expressão. Na primeira, o homem tenta representar alguma coisa que está fora de si próprio, na segunda tenta representar algo que está dentro (...). Na sua obra, o fotógrafo artista envolve a objetividade com uma ideia, oculta o objeto com o sujeito si.” (Zayas, 2013, p.144)

Cria-se uma espécie de cruzamento de subjetividades. Ao se contemplar a imagem fotográfica, o observador/espectador se depara com suas emoções ao mesmo tempo em que é envolvido

com as do fotógrafo. Subjetividades se confundem e tornam-se uma; desta “unificação”, surge o que chamamos de “experiência sensorial”.

Nota sobre a memória: “Toda percepção já é memória. Na prática, nós só percebemos o passado; o presente puro é um incompreendido progresso do passado atormentando o futuro.” (BERGSON, 1939. p.167)

Entre os dias 19/03 e dia 01/04, afastei-me da escrita do relatório e da produção do projeto. Fez-se necessário um tempo para refletir e reorganizar as ideias referentes ao filme.

2.8. Abril 2020

2.8.1. Primeira semana de abril

Sobre o potencial da câmera fotográfica/cinematográfica:

Se encararmos a objetividade (ou não subjetividade) da câmera fotográfica/cinematográfica enquanto uma tentativa de alcançar um realismo absoluto, é necessário aceitar também que a fotografia/o filme, ao mesmo tempo que tenta se aproximar do “real”, afasta-se do mesmo graças ao seu potencial plástico e sua capacidade de despertar sensações e emoções.

Neste sentido, é importante lembrar de Brakhage quando o artista visual fala que “o absoluto realismo é uma não realizada, logo potencial, magia” (BRAKHAGE, 2018, p. 283). Nesta fala, “magia” se refere às infinitas possibilidades da imagem cinematográfica, fruto do olho humano e da câmera: “E aqui, em algum lugar, temos um olho (falo por mim mesmo) capaz de qualquer ato de imaginação (a única realidade). E exatamente ali, temos a câmera-olho (a limitação, o mentiroso, o original); mas a lira canta para o espírito de modo tão imediato (a seletividade exaltada que se quer esquecer) que suas cordas podem facilmente manipular a motivação humana como um fantoche (pela forma como finalidade), dependendo dos acordes, daquilo que se aproxima (a morte definitiva) ou se afasta (o nascimento), ou da vida de saída (transformação).” (BRAKHAGE, 2018, p.276).

A imagem que nasce do encontro do olho “capaz de qualquer ato de imaginação” e da “câmera-olho” tem uma potência lírica que distorce nossa percepção objetiva da realidade. Mas esta mesma potência, tal como Stan Brakhage deixa claro, requer a atividade constante entre o olho “imaginativo” e o olho “mecânico”. Não basta apenas estar em estado de alerta, atento para encontrar novas imagens no mundo, deve-se igualmente flexibilizar os meios de

captação, modificando elementos óticos, encontrando novos materiais ou danificando a película (no caso do analógico).

Durante o curso de astrofotografia de Jheison Huerta, fiz a descoberta das técnicas de longa exposição para o registro das estrelas e outros elementos pouco ou totalmente invisíveis a olho nu (tal como a via láctea).

Breve nota sobre a longa exposição: a necessidade da longa exposição fez-me repensar sobre a questão da percepção do movimento. Ao tirar fotografias de longa exposição, fragmenta-se o movimento; objeto e ação se tornam rastros, fragmentos independentes, sem rumo ou objetivo. Imagens livres, marcadas e deformadas por um borrão.

Para fotografar estrelas no céu é necessário aplicar a regra de 500, que consiste em dividir o número 500 pela distância focal da objetiva. O resultado é o tempo de exposição máximo de uma fotografia sem que a rotação da terra resulte em estrelas borradas. Outras características, como o ISO ou a abertura, se definem dependendo da lente e da situação específica.

A fim de captar o céu estrelado sem que a rotação da terra intervenha na criação da imagem, será preciso uma lente mais aberta do que às que possuímos à nossa disposição. Por esta razão, decidi encomendar a lente 7artisans Fisheye 2.8/7,5mm, uma objetiva olho-de-peixe com um ângulo de visão de 170°.

Breve nota técnica: embora o instrutor sugira a captação das imagens em RAW, para que se possa haver um melhor controle e afinamento da imagem final captada, descartei esta possibilidade. Em *O meu vento é o norte*, o intervalo entre a captação da imagem e a imagem em si deve ser mínimo. Deste modo, não apenas as imagens do céu estrelado serão capturadas em JPEG, como o clipe será feito na própria câmera.

Dada à atual situação nacional referente ao estado de emergência, cancelamos as diárias em Minas de Aire e nos Bosques dos Pitões das Júnias, realocando-as para a Serra da Estrela.

2.8.2. Segunda semana de abril

Diária 17: pormenores de folhas

Após uma ida à floresta, Mariana propôs a captação de planos macro de folhas de árvore, dando destaque para a semelhança das folhas com as veias do corpo. Para evitar

deslocamentos desnecessários, a realizadora trouxe as folhas para uma rodagem interna. Para o experimento utilizamos inicialmente a Tamron SP 2.5/90mm MACRO.

Ao obtermos alguns destes planos, percebemos que era preciso uma profundidade de campo ainda menor, semelhante à algumas fotografias de Tuane Eggers. Deste modo, passei a utilizar a lente Pentacon 1.8/50mm invertida, fazendo uso do elemento ótico traseiro da lente enquanto elemento frontal. Esta técnica permitiu que a distância focal e a profundidade de campo diminuíssem radicalmente.



Figuras 104 e 105: frame de folha captada com lente invertida (à esquerda) e fotografia de Tuane Eggers (à direita).

2.8.3. Terceira semana de abril

Em meio a pesquisas de referências fotográficas, fiz a descoberta do fotógrafo Robert Demachy e revisei a obra de Anne Brigman. Robert Demachy confere às suas fotografias uma textura semelhante a produzida pelo carvão, os contrastes e os desfocados sombrios modificam as próprias características da reprodução fotográfica. Deste modo, a imagem deixa de ser foto representação para se tornar criação artística independente e íntegra, que transita entre o real e o imaginário, entre o objetivo e o subjetivo.



Figura 106: *Struggle* (1904) de Robert Demachy.

No que diz respeito à Anne Brigman, interessei-me pelo seu trabalho com a forma humana em paisagens naturais. Ao trazer o corpo feminino para a natureza, a fotógrafa se aproxima do filme *At Land* de Maya Deren. O que diverge, porém, é a violência evidente graças aos contrastes e borrados da imagem.



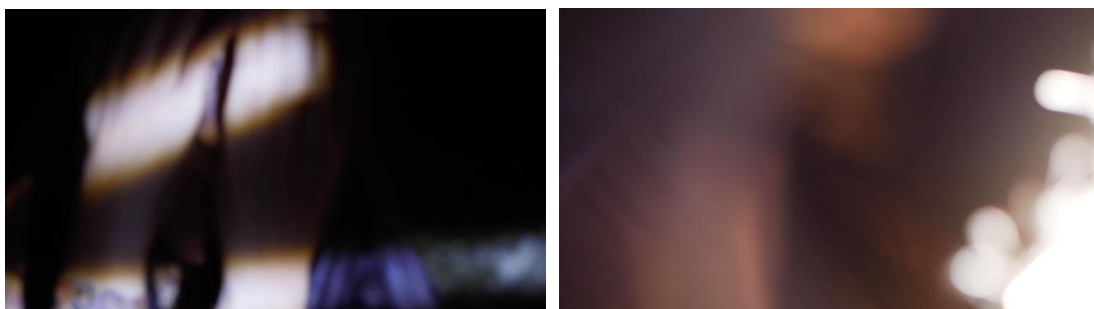
Figuras 107 e 108: *Storm tree* (1911) de Anne Brigman (à esquerda) e frame do filme *At Land* (1944) de Maya Deren (à direita).

A realizadora propôs uma diária externa em uma rua de Covilhã, de modo a aproveitarmos as texturas rochosas presentes no local. Dividimos a diária em duas partes: captação da personagem parcialmente iluminada por feixes frenéticos de luz emitidos por uma lanterna (ocultar parcialmente os movimentos e as formas da personagem, permite que se tenha outra percepção do mesmo movimento. O que era impressão de movimento torna-se feixe, fluxo) e captação de personagem em movimento com velas *sparkles* (inclui planos com o uso de uma velocidade de obturação inferior ao número de frames por segundo, de modo a evidenciar os rastros das faíscas produzidos pelas *sparkles*. Ademais, tal subterfúgio, intensifica os movimentos da personagem e acaba por fragmentar espaço e movimento. Personagem e fogo se tornam rastros). Para a primeira parte da diária, decidimos gravar com a câmera no tripé para que eu tenha mobilidade de mover a lanterna em direção a personagem.

Diária 18: noturna com lanterna e *sparkles*

Ao chegarmos à locação, percebemos rapidamente que os planos decorrentes da primeira parte da diária perderiam sua intensidade com uma câmera fixa. Foi então que decidi direcionar os feixes de luz com uma mão e segurar a câmera com a outra. A experiência resultou em planos de uma personagem fragmentada. Seus movimentos decompostos entraram em sincronia com a luz e ela passou a existir a partir da alternância entre luz e sombra, entre a presença e a ausência. Gravamos os planos com a lanterna utilizando uma velocidade de obturação de 1/10 e 1/6 de segundo. Esta mudança na percepção do movimento permitiu uma unificação entre a personagem e a parede rochosa ao fundo. Prosseguimos a

rodagem com os planos da personagem segurando *sparkles*. Captamos com uma velocidade de obturação de 1/10 de segundo para intensificar o rastro causado pela centelha da *sparkle*.



Figuras 109 e 110: personagem iluminada por lanterna (à esquerda) e em pleno movimento com *sparkle* (à direita).

2.8.4. Quarta semana de abril

Sobre a relação entre a obra de Nathaniel Dorsky e *O meu vento é o norte*:

Em entrevista para o NYFF Live¹⁰, Nathaniel Dorsky diz se basear na construção dos poemas japoneses *Haiku* para conceber seus filmes chamados *polivalentes*. Dorsky propõe, a partir das obras, apresentar um mundo independente em cada plano e, através do corte, conceber uma percepção não racionalizável/verbalizável. Desta maneira, cria-se uma dimensão puramente sensível, revelada através da relação entre duas imagens. Trata-se do filme polivalente (ADAMS, 2015).

O filme polivalente¹¹ possui um potencial de renovação constante, sem cair no simbólico ou no puramente metafórico. O tempo de duração de cada plano, em conjunto com o corte seco transformam o visionamento em experiência sensorial, onde o espectador entra em contato com um universo impalpável, intensificado pelo corte seco entre dois planos simultaneamente contrastantes e interdependentes.

Este modo de lidar com o caráter imersivo das imagens em movimento fez-me refletir sobre o potencial, não apenas do plano como um todo, mas do próprio corte seco e sua capacidade de criar uma dimensão sensível que ultrapassa ideologias e simbolismos. Uma dimensão situada precisamente na fissura.

¹⁰ NYFF Live | Nathaniel Dorsky & Jerome Hiler | *NYFF 53*, disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=WW877T_vcvM>. Acessado em: 26/04/2020

¹¹ ADAMS, Sitney. **Nathaniel Dorsky, Jerome Hiler, and the polyvalent Cinema**. In: *Cinema of Poetry*. Oxford University Press, New York, 2015.

Na apresentação do livro *Devotional Cinema*, Dorsky fala daquilo que o intriga no cinema: “Eu não me interessava por filmes “safados” ou extremistas. Eu me interessava pelos filmes que estabeleciam um início de união entre a essência do cinema e sua habilidade de expressar algo com esta mesma essência sem se basear no teatro, na pintura ou na poesia por assim dizer.”¹²

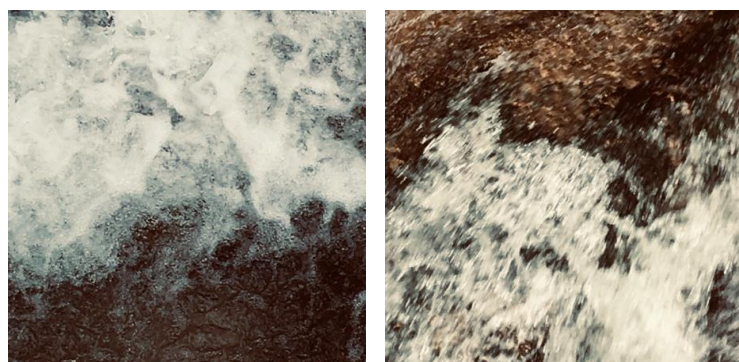
Portanto, ao realizador interessa uma manipulação entre a essência do cinema e sua habilidade de comunicação. Tal afirmação, porém, difere da exclusão total das outras artes, tal como o pretende Vertov em seu manifesto *NÓS*. Para Dorsky, o cinema não deve se apoiar em outras artes para um propósito estético ou narrativo; o diálogo deve nascer de forma sinérgica para que o primeiro possa despertar todo seu potencial sensorial e sensitivo. Mostrar além da visão, ouvir além da audição e vivenciar além de um estado físico e material.

Assim, tal como um quadro surrealista toma um novo significado e ultrapassa o universo limitante da moldura através de um título, *O meu vento é o norte* faz uso da palavra poética, não como guião de referência, mas como elemento intrínseco da linguagem fílmica. O texto não é finalidade em si, mas parte de um mecanismo composto por imagem-som-palavra com o intuito de criar uma dimensão sensível. Os três elementos se articulam de maneira sinérgica através dos cortes bruscos, dos contrastes e de ligações não racionais.

2.9. Maio 2020

2.9.1. Primeira semana de maio

A partir de um estudo fotográfico do fluxo da água feito por Mariana, planejei uma diária de captação no Jardim da Goldra (Covilhã).



Figuras 111 e 112: fotografias de parte do estudo fotográfico realizado pela realizadora.

¹² Tradução livre do original: “I wasn’t so interested in the “naughty” films or the extremist films. I was interested in ones that actually began to find some union between the essence of cinema and the ability to express something with that essence that wasn’t based on theater, painting or poetry as such.”. Disponível em: <<https://nathanieldorsky.net/dv>>. Acessado em: 26/04/2020.

Diária 19: Jardim da Goldra

Não havendo a necessidade de estarmos os dois presentes, realizei a diária sozinho. Embora a quantidade de água que desce rio abaixo tenha diminuído drasticamente desde que Mariana fez seu estudo fotográfico, consegui captar planos com a mesma atmosfera das referências.

Nota: Transformar imagem fixa em imagem em movimento não é reproduzir o que está parado e, de repente, ganha movimento, mas transferir a intensidade do instante em que a imagem é concebida, trazer a energia e a potência original sob outra forma. Imagem fixa e imagem em movimento são manifestações distintas, embora similares.



Figuras 113 e 114: fluxos de água.

Nota: Violência encontra harmonia. Fluxo e ímpeto.

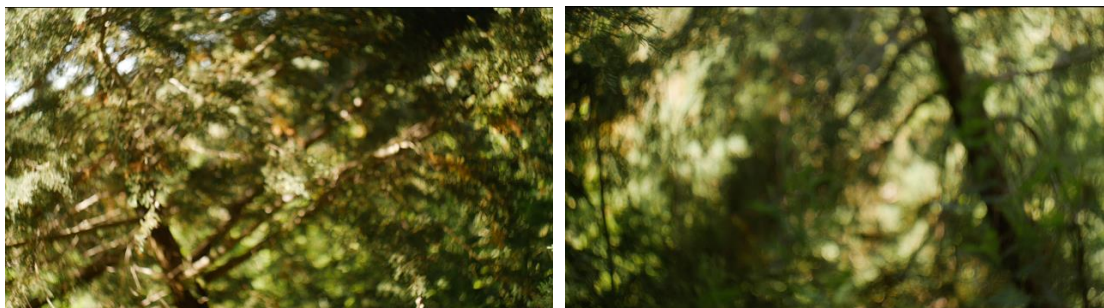
No final da semana, começamos a planejar uma diária noturna no Parque das Merendas da Serra da Estrela onde a personagem desvendará o espaço, iluminada por velas *sparkle*. Optamos por privilegiar planos de partes do corpo da personagem em conjunto com elementos da natureza, que surgirão como flashes através das faíscas produzidas pelas velas.

2.9.2. Segunda semana de maio

Diária 20: paisagens na floresta

Na segunda semana de maio, percebemos que nos faltavam planos gerais com paisagens fora de foco. O uso do fora de foco confere um caráter sensorial e nostálgico às paisagens, induzindo o espectador à reconstrução/reinvenção da mesma. Esta reconstrução transforma o espaço físico e concreto em espaço livre e mutável, sujeito à subjetividade do observador. Deste modo, organizamos uma diária no Parque das Merendas da Serra da Estrela para captação de planos de natureza e de paisagens desfocadas. Não havendo a necessidade dos dois estarem presentes, fico responsável pela rodagem.

Além dos planos de paisagens desfocadas, captei planos em contrapicado de galhos de árvores entrecruzados, em uma troca sinérgica de energias que evidencia um diálogo constante e silencioso¹³. As árvores são permanência e movimento, coexistem e se retroalimentam como um metabolismo único.



Figuras 116 e 117: frames de planos de floresta fora de foco.

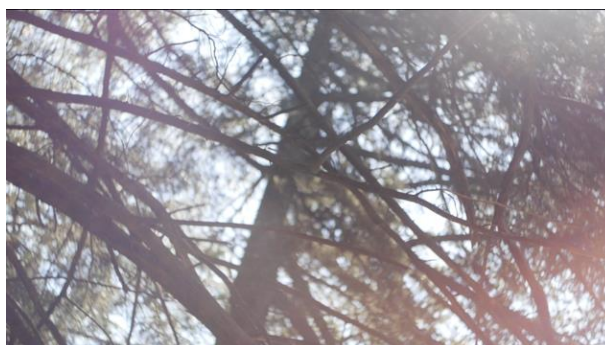


Figura 115: galhos e folhas de árvore.

Sobre o efeito do observador no objeto observado:

“Além de “observar”, ou detectar, o detector não afetou a corrente. Porém, os cientistas descobriram que a presença do detector - “observador” próximo a uma das aberturas causou mudanças no padrão de interferência das ondas de elétrons que passavam pelas aberturas da barreira. Na verdade, esse efeito era dependente da "quantidade" da observação: quando a capacidade do "observador" de detectar elétrons aumentava, ou seja, quando o nível da observação aumentava, a interferência enfraquecia; em contraste, quando sua capacidade de detectar elétrons reduzia, ou seja, quando a observação diminuía, a interferência aumentava”¹⁴.

¹³ Esta relação solidária estabelecida entre as árvores remonta a obra literária *A vida secreta das árvores*, onde o autor Peter Wohlleben, partindo da pura observação, destaca de maneira sensível como árvores interagem entre si e com a natureza ao seu redor.

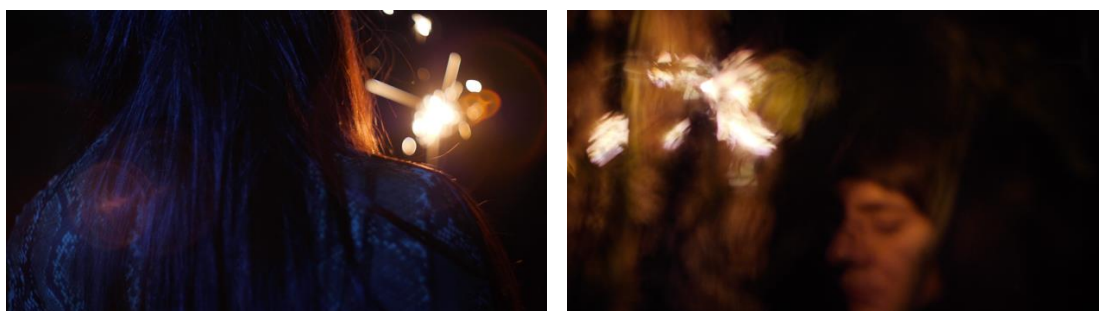
¹⁴ Weizmann Institute Of Science. "Quantum Theory Demonstrated: Observation Affects Reality". ScienceDaily, 27 February 1998. Tradução livre do original: “Apart from "observing," or detecting, the electrons, the detector had no effect on the current. Yet the scientists found that the very presence of the detector-"observer" near one of the openings caused changes in the interference pattern of the electron waves passing through the openings of the barrier. In fact, this effect was dependent on the "amount" of the observation: when the "observer's" capacity to detect electrons increased, in other words, when the level of the observation went up, the interference weakened; in contrast, when its capacity to detect electrons was reduced, in other words, when the observation slackened, the interference increased.”

2.9.3. Terceira semana de maio

Pré-produção: de modo a obtermos planos da personagem iluminada por uma *sparkle* à noite no meio da floresta, organizamos uma diária no Parque das Merendas da Serra da Estrela. Os planos que estabelecemos são planos gerais da personagem parcialmente iluminada pelas *sparkles*, primeiros planos da personagem desvendando o espaço e, por fim, planos de pormenor da natureza iluminada pelas *sparkles*. Optei por acrescentar um painel de LED com um filtro azul como fonte de luz secundária na cena, criando alguma profundidade e contraste de cores. O filtro azul será responsável por permitir um contraponto à luz quente das *sparkles*, além de propiciar uma atmosfera de mistério e isolamento. As duas fontes luminosas devem moldar a personagem sob contrastes: enquanto a luz do painel de LED é constante e fria, a luz quente da *sparkle* é quente e frenética. Ao final da diária faremos igualmente um teste de fotografia do céu estrelado com a lente 7artisans 2.8/7,5mm, recém adquirida.

Diária 21: personagem e *sparkles* na floresta

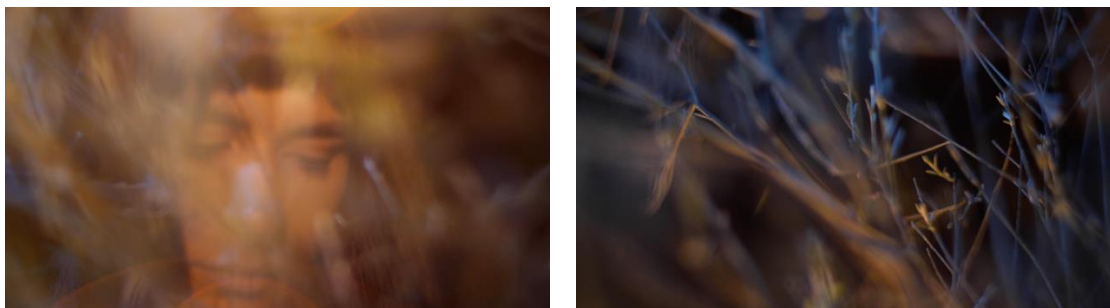
Ao estabelecer a locação, percebi que não seria possível posicionar o painel de LED a uma altura que permitisse que a totalidade do espaço cênico fosse iluminado. As árvores do local, demasiadamente baixas, impediriam a passagem da luz. Apesar deste inconveniente, escolhemos manter a locação uma vez que neste espaço a personagem tem liberdade de movimento. Começamos pelos planos gerais que foram rapidamente dispensados. Mariana e eu notamos que a cena exigia planos mais fechados, que localizassem menos o espectador e trouxessem-no para perto da personagem. Passamos então aos planos de pormenor e primeiros planos. Conectada à imensidão da noite, a personagem sentia a atmosfera enquanto eu captava seus movimentos com e sem *sparkles*.



Figuras 118 e 119: personagem segura velas *sparkles* à noite.

A seguir, rodamos os planos de pormenor de elementos da natureza iluminados com velas *sparkles* e com o painel de LED com o filtro azul. A mescla das duas temperaturas de cor

conferiu às imagens um tom irreal, entre a contemplação e a tensão, pausa e movimento. Incluímos a personagem ao fundo em alguns momentos.



Figuras 120 e 121: personagem por detrás de plantas (à esquerda) e plantas iluminadas com LED azul e *sparkle* (à direita).

Antes de darmos a diária como terminada, aproveitei para fazer um teste de fotografia do céu estrelado com a 7artisans 2.8/7,5mm em f2.8 em uma exposição de 30 segundos. Enquanto o diafragma se manteve aberto, utilizei o painel de LED com filtro azul para iluminar a cena rapidamente, de modo a tingir as árvores em quadro com uma luz azul. Levando em conta o quão próximos estávamos das luzes da cidade de Covilhã, o resultado acabou por ser melhor do que esperávamos. Decidimos fazer um teste de vídeo com um enquadramento similar no dia seguinte.



Figura 122: céu noturno com estrelas.

Diária 22: noturna do céu estrelado

Pré-produção: se levarmos em conta que a lente que será utilizada possui uma distância focal de 7,5mm e que a câmera em questão possui um sensor micro quatro terços, cada fotografia deve ter um tempo de exposição de até 33 segundos ($500 / (7,5 \times 2) = 33,33$). Assim, se para um vídeo de 7 segundos, são necessárias 168 fotografias (24×7) e a câmera precisa de 30 segundos para executar a redução de ruído, o tempo necessário para o experimento é de 168 minutos, um pouco menos de três horas.

Assim que encontramos um enquadramento que nos satisfizesse, montei a câmera no tripé e comecei imediatamente a tirar as fotografias do céu noturno com estrelas, estabelecendo um intervalo de 1 minuto entre cada abertura de diafragma (30 segundos de exposição e 30 segundos de redução de ruído da câmera). Terminada esta série de fotografias, executamos um segundo teste que consistiu em fazer um vídeo apenas das estrelas, sem qualquer referência da floresta. Para tal, escolhi a Yashica-DS 1.4/50mm em conjunto com o Viltrox EF-M2 II. Cada fotografia, teve 7 segundos de exposição. O número em questão foi obtido levando em conta o fator de redução de focal do Viltrox, ou seja, $\times 0,71$. Assim, $500 / (50 \times 0,71) \times 2 = 7,014$. Para a concepção de um vídeo de 5 segundos, foram necessários 28 minutos de captação.



Figura 123: frame do resultado do experimento de céu noturno com estrelas e árvores.

Quando finalizamos as captações do céu estrelado, gravamos planos de natureza iluminados pelos spots de luz presentes no parque e/ou painel de LED com filtro azul. O uso do filtro azul foi responsável pela criação de uma atmosfera silenciosa e estável, como um tempo transitório onde a natureza, resguardada do sol, dorme.

Apesar da nitidez da captação, o movimento de rotação da Terra em conjunto com a longa exposição das imagens, resultou em um plano onde as estrelas atravessaram o céu rápido demais. O clipe obteve um aspecto de *timelapse*, demarcando a passagem do tempo de modo demasiado. Descontentes com tal resultado, deixamos a proposta do céu noturno com estrelas de lado, nos concentrando em cenas mais importantes para o filme.

2.10. Junho de 2020

2.10.1. Primeira semana de junho

Diária 23: Covão d’Ametade

Organizamos uma diária de planos de natureza em conjunto com uma visita de locação ao Covão d’Ametade na Serra da Estrela, com intuito de encontrarmos um local para a cena em que a personagem interage com o coração, além de um espaço adequado para a captação do último plano do filme.

Chegada à locação, combinamos de intercalar a operação de câmara, explorando o olhar de ambos sobre o espaço. Durante a rotação, testei a lente modificada Tamron 3.5-5.6/70-200mm. O fumo no seu interior criou um efeito de fora de foco suave e onírico.



Figuras 124, 125 e 126: pormenor de rocha com lente invertida (à esquerda) e pormenor com lente modificada (à direita).

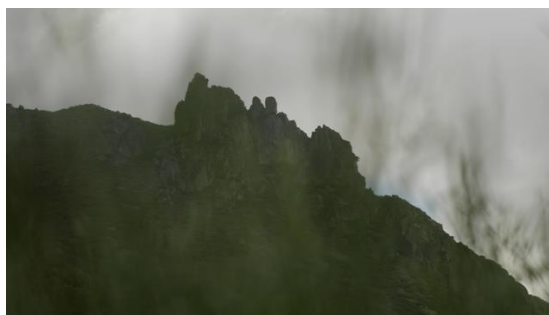


Figura 127: montanha por detrás de planta, captada pela realizadora.

Ao final da diária, chegamos à conclusão que, embora a locação tivesse diversas zonas de interesse plástico, mostrou-se de difícil acesso, sendo necessário fazer um percurso muito longo e íngreme a pé, inviável ao nosso modo de produção.

Na mesma semana, fizemos uma segunda visita de locação em diversas zonas da Serra da Estrela. Após muita procura, encontramos uma locação para o último plano do filme: uma planície cortada por um riacho.

2.10.2. Segunda semana de junho

Enquanto visionávamos alguns planos rodados e fazíamos uma primeira triagem, sentimos a necessidade de incluir mais uma diária com a personagem imóvel e imersa na natureza. Para a mesma, optei por trabalhar com uma imagem ligeiramente tingida de verde e com menos contraste, de modo a realçar o caráter imersivo da personagem.

Diária 24: personagem imersa na natureza

Começamos a rodar de manhã no Parque das Merendas da Serra da Estrela. Embora já conhecêssemos o trajeto do sol na locação, fomos surpreendidos com a rapidez com que a luz se tornou cada vez mais dura. Tal feito limitou a mise-en-scène no que se refere ao posicionamento da personagem, uma vez que contrastes fortes não eram desejados. Após algumas tentativas frustradas de captar um plano geral da personagem imóvel na natureza, Mariana requisitou alguns minutos sozinha para se conectar devidamente com o local. Havia uma dificuldade, tanto de minha parte quanto da realizadora, em entrar em sintonia com o espaço e com o filme. Demos continuidade a diária no Parque de Escutismo, onde o espaçamento entre as árvores criou sombras e destacou ainda mais a sensação de imersão. Apesar da maior flexibilidade em termos de enquadramento, nos deparamos com outros percalços como a quantidade de insetos voadores que, ora atravessavam o quadro, ora atrapalhavam nosso processo imersivo.



Figuras 128 e 129: frame de personagem imersa na natureza (à esquerda) e árvore em contrapicado (à direita).

Ao final da diária, fizemos alguns planos de natureza e conversamos sobre o quão difícil foi se conectar com o filme e com o momento presente. Visivelmente, o confinamento tornou a nossa dinâmica de rodagens diurnas com a personagem menos natural e fluída.

Planejamos uma diária com uma teia de cristais – composta por fios com pontas de quartzo cristal entrelaçados em um galho – produzida por Mariana. Gravaremos planos pormenores da teia de cristais com árvores ao fundo, de modo a integrá-la totalmente na natureza. A teia

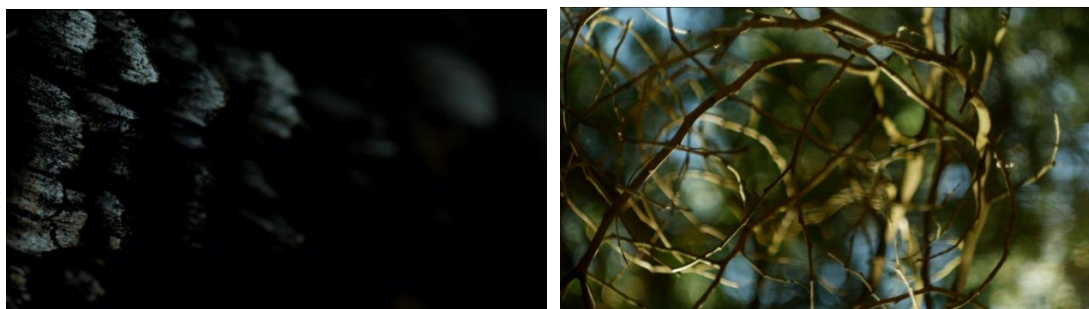
traz à tona uma coexistência do etéreo com o concreto. Se, por um lado, a presença das linhas simétricas (fios da teia esticados) e assimétricas (galhos de árvores) evidenciam uma certa dureza da imagem, o reflexo produzido pela incidência da luz natural sobre os cristais cria uma camada imagética flutuante, etérea e onírica. Os planos serão captados em contrapicado de modo a, por um lado, realçar a incidência do sol sobre os cristais e, por outro, deixar os galhos e fios de linha em contraluz, favorecendo a forma em detrimento de cores e texturas.

Diária 25: árvores-cristal

Enquanto Mariana segurava o galho com a teia de cristais, fiquei responsável pela captação dos planos. Em seguida, revezamos os lugares e a realizadora assumiu a câmera. Durante o resto da diária, capturamos também planos de pormenor de natureza (através da moldura de vidro já utilizada anteriormente) e de um tronco seco encontrado por Mariana.



Figuras 130 e 131: frames de planos captados com a teia de cristais.



Figuras 132 e 133: plano de pormenor de tronco seco (à esquerda) e galhos através de moldura de vidro (à direita).

Nota: diferente da diária da personagem imersa na natureza (diária 23), a diária árvores-cristal (diária 24) fluiu com naturalidade. Sair do processo de imersão do filme tem mais a ver com a relação que estabelecemos com a personagem, e, não necessariamente com a atmosfera geral do filme.

Breve nota sobre a liberdade da imagem: a liberdade corporal vem em paralelo à liberdade da imagem, que não se limita a simbolismos ou a uma representação racional e naturalista. O corpo

responde e reage à atmosfera ligada ao momento presente, deixando de lado possibilidades de movimentos que diferem do “intenso agora”. Da mesma maneira, a imagem não nasce unicamente da vontade de criar “novas imagens”, mas é, antes de mais nada, reflexo do ato da captação em si. Corpo e imagem não são submissos à vontade dos criadores/artistas; livres respondem e reagem apenas ao que o presente lhes oferece, ao “intenso agora”.

Em reunião, fizemos um ponto da situação e enumeramos planos e cenas a serem rodados:

- Cena do coração anatômico, onde a personagem desenterra-o e o traz para o corpo;
- Plano final com personagem frente a um horizonte amplo;
- Planos da personagem andando em um terreno montanhoso com horizonte;
- Cena da “blackbox”, com personagem sem referencial algum.

As notícias acerca dos mais de 50 mil mortos de COVID-19 no Brasil nos afetaram profundamente. Entre as fotografias de corpos sendo jogados em covas coletivas e notícias sobre o descaso com a saúde pública no nosso país natal, passamos a não ver mais sentido em algumas ações da personagem, em particular no ato de desenterrar o coração de porcelana. Tal ato acabou por ser tomado de uma morbidez que não condiz com o próprio filme.

Estabelecemos afinal que não gravaremos a primeira parte da cena do coração. A segunda parte, que consiste na personagem andando com o coração e aproximando-o do corpo, foi mantida. No que se refere à diária da personagem em um terreno montanhoso, teremos como locação o Parque de Escutismo da Covilhã. O último plano do filme será gravado em local já definido na Serra da Estrela.

2.10.3. Terceira semana de junho

Diária 26: cena do coração

Ao chegarmos à locação, percebemos de imediato os efeitos do verão sobre o local. A vegetação cresceu abundantemente, se tornando particularmente chamativa em termos de cor, de modo que o coração perdeu seu destaque nos planos gerais. Ademais, a velocidade com a qual o sol subiu de manhã nos obrigou a readaptar os enquadramentos planejados no *storyboard* (disponível no anexo II).

Para os planos médios, propus deixar a personagem ligeiramente desfocada e subexposta, de modo a tirar proveito do contraste provocado pela luz do sol. Esta variação tornou a ação da personagem mais introspectiva.



Figuras 134, 135, 136 e 137: personagem segura o coração de porcelana.

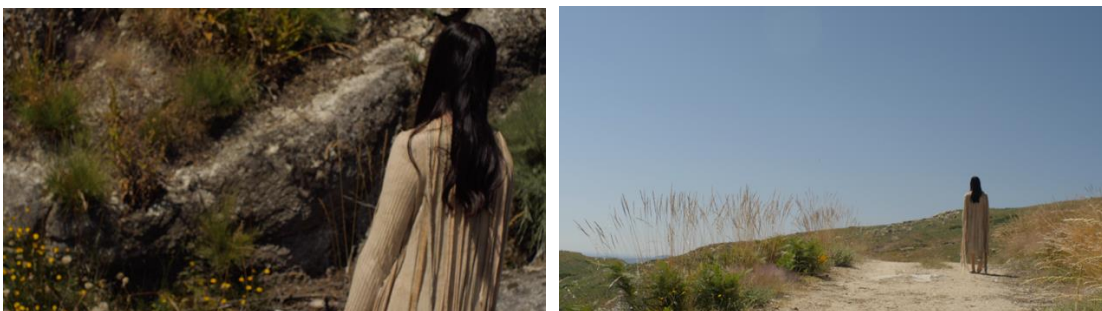
Embora tenhamos obtido planos satisfatórios, a diária acabou sendo um tanto decepcionante, uma vez que não conseguimos dar o destaque que gostaríamos ao coração.

2.11. Julho 2020

2.11.1. Primeira semana de julho

Diária 27: personagem anda em um terreno montanhoso e arenoso

Dividimos a diária em duas partes: uma em que a personagem anda em terreno arenoso e uma segunda de captação de natureza. Para as captações da personagem, optamos por um plano fixo com câmera na mão e um plano americano com travelling que acompanha o seu andar. Utilizei o estabilizador de câmera Zhiyun Crane V2, de modo a tornar o movimento mais fluido. Em meio à filmagem, sugeri à Mariana que o travelling fosse feito com um enquadramento torto, alinhando a percepção do local com a personagem, um ser de altos e baixos, entre céu e terra.



Figuras 138 e 139: personagem observa um rochedo (à esquerda) e anda em direção ao horizonte (à direita).

Mais uma vez, a luz dura do verão nos limitou em termos de enquadramento e o chão quente tornou difícil à Mariana andar descalça.

O nosso afastamento forçado do projeto em função do confinamento nacional, em conjunto com as complicações de produção durante a pandemia do Covid-19 e com as limitações de rodar em externa no verão (mudança abruptas nas locações, calor excessivo, luz muito dura e nuvens de insetos) nos levaram a adiar a rotação do último plano para o final do verão. Na mesma ocasião, resolvemos também cancelar a diária da “blackbox”, ao percebermos que a cena não seria necessária para a concepção do filme.

2.11.2. Segunda semana de julho

A realizadora Mariana Silveira deslocou duas vértebras. Suspendemos novamente às gravações por período indeterminado.

2.12. Setembro 2020

2.12.1. Primeira semana de setembro

Começamos a semana com uma visita de locação ao local onde será rodado o último plano do filme, de modo a planejarmos o posicionamento da câmera e da personagem, levando em conta o nascer do sol em contraluz. Para a nossa surpresa, o riacho que corria ao fundo estava seco e a vegetação demasiadamente alta. Resolvemos sair em busca de uma locação substituta e nos deparamos com o posto de vigia do Sarzedo, no concelho da Covilhã. O posto de vigia não apenas possui um horizonte amplo e limpo de casas e postes de luz, como permite que capturemos o nascer do sol em conjunto com a personagem sem grandes dificuldades.

Pré-produção: em termos de enquadramento, gravaremos um plano geral da personagem de costas, frente ao nascer do sol. Este plano será feito com câmera na mão, de modo a trazer uma certa organicidade e movimento ao plano fixo. Para posicionarmos a personagem antes do nascer do sol, levamos o painel de LED para iluminar o local. Optamos por não utilizar o redutor de Focal Viltrox EF-M2 evitando qualquer efeito de “lens ghosting” no plano.

Diária 28: a liberdade é errante

Chegamos à locação uma hora antes do nascer do sol. Procuramos um enquadramento adequado e posicionamos a personagem de costas para a câmera, a observar o nascer do sol.

No momento em que o sol surge no horizonte, gravamos o plano com a personagem imóvel de frente para o horizonte.

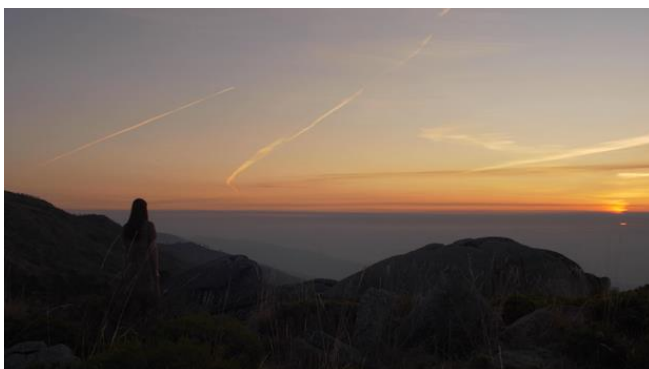


Figura 140: personagem observa o nascer do sol.

Embora tenhamos obtido a imagem pretendida, logo percebemos que a mesma carece de força. O plano captado é comum e não traduz a essência da personagem ou do filme. Prosseguimos a diária captando planos de natureza. Ao rodar um plano do céu alaranjado em conjunto com plantas em contraluz, percebi que incluir a personagem no espaço não era apenas colocá-la em sintonia com o mesmo, mas torná-la parte dele de maneira literal. Propus então um plano com a personagem totalmente em contraluz e ligeiramente desfocada, imersa no espaço e na própria natureza sob um céu cor de fogo.

Nota: Ao utilizar uma lente 85mm, fui capaz de comprimir o espaço e alterar a profundidade do plano, causando uma sensação de integração entre todos os elementos da imagem.

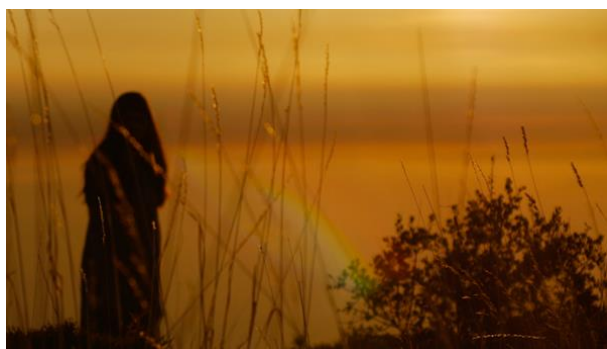


Figura 141: personagem desfocada junto ao céu cor de fogo.

Ao revisarmos as imagens, não restaram dúvidas de que esse era o último plano do filme, fruto do momentâneo e da sinergia criada entre a personagem, o espaço e a câmera. Assim, encerraram-se as gravações de *O meu vento é o norte*.

3. Primeiros suspiros e formação dos últimos órgãos

3.1. Definição das etapas de pós-produção

Diferente da produção, a pós-produção foi dividida em quatro momentos bem definidos. Em um primeiro, visionamos o material gravado e fizemos uma pré-seleção de planos que entram tanto na estética, quanto na atmosfera do filme. Durante esta etapa, não nos concentramos no texto em si, mas na atmosfera que as palavras evocam. Em paralelo, Mariana gravou a narração do texto poético.

Em um segundo momento, passamos à montagem do filme. Aqui, nos apoiamos na narração e nos planos como um todo, entrelaçando imagem e palavra poética. Deste modo, não seguimos uma lógica racional de montagem, mas intuitiva, favorecendo as sensações em detrimento da razão¹⁵. O primeiro corte – resultado de diversas tentativas e alterações – foi enviado ao orientador, professor Luís Nogueira.

Em uma terceira etapa, trabalhamos no corte final do filme, pondo fim a montagem de imagem, para em seguida construirmos o desenho sonoro em conjunto com Leonardo Gumiero.¹⁶

Com o desenho sonoro mais adiantado, passamos à finalização de imagem e últimos ajustes do filme. No que diz respeito à cor, não procuramos “aperfeiçoar” ou retocar detalhes em uma imagem, mas sim, manter as características captadas no momento da rodagem, considerando aquela nossa imagem final. Uma imagem fruto do “intenso agora”.

3.2. Visionamento do material gravado e pré-seleção de planos

Durante a etapa de visionamento, percebemos o quanto a nossa percepção do filme mudou no decorrer da produção. Enquanto algumas imagens que julgávamos como espelhos da atmosfera do filme parecem agora deslocadas, outros planos que achávamos dispensáveis acabam por despertar o nosso interesse.

¹⁵ Diferente de um processo de montagem com uma estrutura narrativa engessada, *O meu vento é o norte* parte do princípio de que não há “primeiro corte”. O filme deve se aproximar ao máximo da sua versão final desde o dito “primeiro corte”, uma vez que ele trabalha com “ações” e “movimentos” ao invés de cenas.

¹⁶ Responsável pelo desenho sonoro, trilha sonora e mixagem dos filmes *Uma parte de mim vive no útero (a outra fugiu de casa)* e *Antes agora o que há de vir*.

De modo a melhor distinguir os takes com e sem personagem selecionados, organizamos o projeto da seguinte maneira: os takes sem personagem são colocados em novas pastas divididas por diária e os planos da personagem são inseridos em uma *timeline*. Considerando a pluralidade de biomas em que a personagem transita, separamos cada bioma por cor. Os planos em verde se passam na floresta, os azuis na praia, os amarelos em Cabo Espichel, os marrons em terreno rochoso, os cianos em terreno montanhoso e os brancos são os planos da cena do coração.

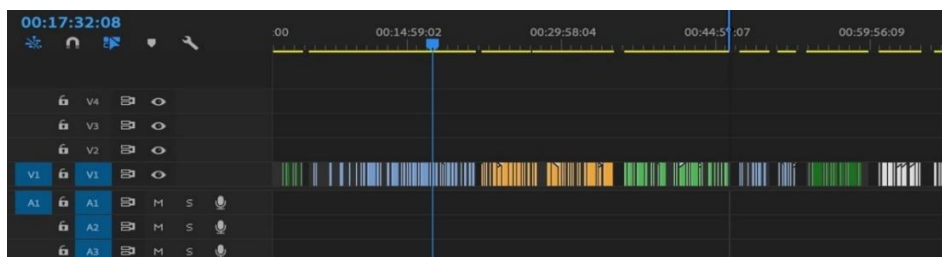


Figura 142: captura de tela da timeline com o select dos takes da personagem organizados por biomas.

A personagem não ficou engessada na sua forma inicial e amadureceu no decorrer da produção do filme. Deste modo, é natural que o texto sofra modificações, tanto no que se refere à sua estrutura quanto a entonações da narração. Assim, Mariana altera trechos do texto poético e grava os áudios com variações de tom e nuance.

De modo a escolhermos o tom da narração que melhor se adequa ao filme, importei todos os arquivos que foram gravados em uma nova timeline, separando-os por pistas conforme a ordem do texto. A partir disso, fomos escolhendo e montando cada trecho até termos a totalidade da voz em off. No fluir da montagem, trocamos e regravamos alguns takes.

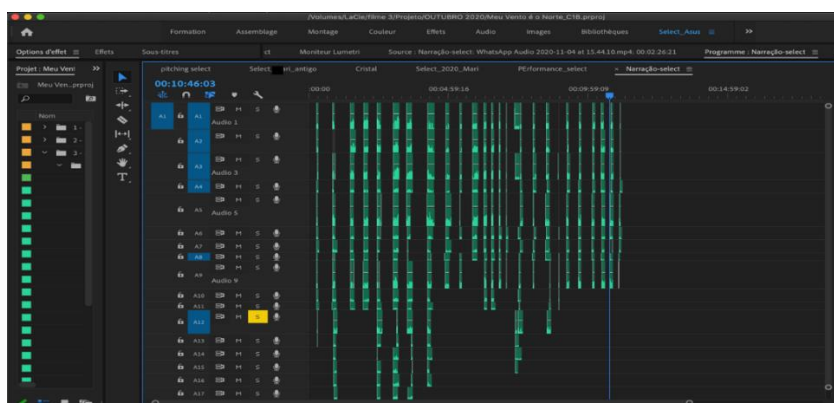


Figura 143: captura de tela da timeline com takes das vozes.

3.3. Montagem, desenho sonoro e finalização

3.3.1. Montagem do filme

Diferente do que eu imaginava anteriormente, não é o distanciamento do filme que faz com que este ganhe um novo significado. Mudar a natureza da obra através da montagem tem a ver, sobretudo, com o processo de montagem em si, com o ato de inserir um plano em um espaço que lhe é estrangeiro, conferindo-lhe uma nova identidade. A partir deste movimento, se inicia um novo processo criativo.

Nesta direção, com uma respiração ofegante, o filme venta e surge o primeiro plano, em conjunto com as primeiras frases da narração em off. Imagem e texto poético se tornam membros inseparáveis de um único corpo. A montagem precisa ser cronológica, uma vez que deve fazer parte de um fluxo contínuo e não fracionado em cenas ou ações independentes.

“Montagem central. Resumo das observações inscritas na película pelo “Cine-olho”. Cálculo cifrado dos grupos de montagem. Associação (adição, subtração, multiplicação, divisão e colocação entre parênteses) dos trechos filmados do mesmo tipo. Permuta incessante desses pedaços-imagens até que todos estejam colocados numa ordem rítmica em que os encadeamentos de sentido coincidam com os encadeamentos visuais. Como resultado final de todas essas junções, deslocamentos, cortes, obtemos uma espécie de equação visual, uma espécie de fórmula visual. Esta fórmula, esta equação, obtida a partir da montagem geral dos cine-documentos registrados sobre película, é o filme cem por cento, o extrato, o concentrado de “eu vejo”, o “cine-eu vejo”.” (VERTOV, 2018, p. 213)

De modo a prosseguirmos com a montagem, estabelecemos algumas diretrizes, responsáveis por nos guiar durante o processo:

- O movimento da personagem resulta do que ela sente. Um filme guiado por sensações;
- Desconstruir o ritmo e a estética pressuposta do filme durante a montagem. Olhar as imagens com olhos limpos. Deslocá-las. Deixá-las em zonas de desconforto. Criar combinações improváveis, (re)descobrir espaços e sensações;
- Praticar a errância. Experimentar o encontro entre as imagens até descobrir novas essências. Invadir a poesia, criar estados de tensão e atenção. Construir estruturas escorregadias. Dilatações e contrações. Romper com a causalidade e permitir que o entendimento e a compreensão escurram para as entrelinhas;
- Construir ações sem início, meio ou fim: tudo é entremeio;

- Montar um filme sensível, tátil, palpável, de densidades variáveis e atmosferas carregadas de subjetividade. Torná-lo uma experiência que possa ser vivenciada pelo espectador;
- A personagem pertence aos espaços como a árvore à floresta. Vive como se fosse parte integrante e não um elemento estrangeiro inserido na paisagem. A personagem não transita, ela pertence. É;
- Tal como ocorre a imagem, a narração é suscetível a sofrer alterações no decorrer da montagem;
- O filme é um ser vivo em constante mutação.

A partir das diretrizes supracitadas, finalizamos o primeiro corte do filme. *O meu vento é o norte* termina em um corte seco, instaurando-se na retina do espectador e ecoando em seu interior. Permanecem as sensações que dançam em meio ao vendaval.

3.3.2. Construção do desenho sonoro

O som, tal como a imagem, não tem um caráter ilustrativo em *O meu vento é o norte*. Não há sincronia ou naturalismo diegético. Ele vem das sensações, do fluxo das imagens e do texto poético. Precisa evidenciar errância e sinergia. Em outras palavras, o desenho sonoro do filme é ressonância do diálogo entre o universo interno e externo da personagem.

Em uma primeira reunião com Leonardo Gumiero, apresentamos referências e conversamos sobre a concepção sonora da obra. O desenho sonoro é composto tanto por elementos identificáveis (vento sobre folhas, tambores etc...) como não identificáveis (som do planeta terra, do espaço sideral, de sintetizadores...).

De modo a evidenciar melhor a errância e as variações de tom e intensidade do som, produzimos um mapa por “intensidade sonora” sob forma de gráfico. O eixo vertical do gráfico diz respeito ao grau de intensidade (acima de 0 é alta, abaixo de 0 é baixa e em 0 ela é nula) enquanto o eixo horizontal equivale ao tempo de duração do filme.

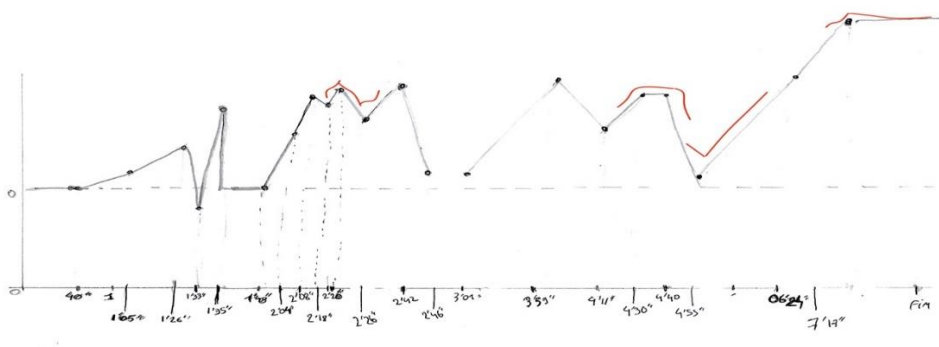


Figura 144: gráfico de intensidade sonora com inserção de vozes.

Ao concebermos o gráfico, Mariana propõe a inclusão de vocais em diversos pontos do filme, de modo a trazer uma manifestação orgânica suplementar às camadas sonoras. Assim, convocamos Ana Laura Ruchiga, cantora de coro de câmara. Acrescentamos as vozes de Ana Laura no gráfico de intensidade com a cor vermelha.

3.3.3. Finalização de imagem e de cor

A finalização de cor pode ser uma etapa de reflexão e reinterpretação das imagens e suas possibilidades, sem, necessariamente, obrigar-se a corrigir imperfeições, grãos, sobre-exposições ou contrastes demasiadamente marcantes.

Em *O meu vento é o norte*, as imagens não devem passar por aperfeiçoamentos ou retoques sutis e qualquer alteração de cor precisa ter como propósito, unicamente, a intensificação de uma sensação criada ou a reinterpretação da própria imagem. Ferramentas de correção, tal como histogramas e vetorscópios RGB foram dispensados e me entreguei ao fluir das imagens e do próprio filme.

Mesmo quando modificamos alguns poucos planos, percebemos a potência e o caráter da imagem concebida com lentes analógicas de maneira “crua”. Em grande parte dos casos, as possíveis modificações, acabam por tirar a dimensão plástica das imagens e por isso são rapidamente descartadas. A exceção fica por conta de um discreto ajuste de contraste em algumas imagens para melhor se adaptarem a diversas telas e monitores.

Dentre todos os planos do filme, apenas um deles passou por uma modificação relevante:



Figuras 145 e 146: plano de montanha antes de sofrer alterações (à esquerda) e após sofrer alterações de cor (à direita).

Nota: a modificação se justifica pela necessidade de realçar os picos da montanha, assim como suas reentrâncias.

Conclusão/Parto poético

Um filme é um organismo vivo com órgãos, músculos, membros e pele. Seu coração, sempre a pulsar, aspira por vivências. Por ventanias e maremotos, abalos sísmicos e pausas de contemplação. Fazer cinema é tornar este pulsar frenético uma dança. Uma articulação gestual e corpórea que permita que o filme respire e se construa como um feto em formação no ventre da mãe. Assumir a direção de fotografia em *O meu vento é o norte*, foi viver a dança que a Personagem Sem Nome, silenciosamente, suspirava no meu ouvido a cada momento em que eu pressionava o botão *rec* da câmera.

O mergulho era um pré-requisito. Foi necessário se emaranhar, encharcar-se com a atmosfera e as sensações do filme de maneira intensa, aceitando o desconhecido como um todo. Deste modo, embora a falta de cronogramas, planejamentos, continuidades e guião pudessem trazer uma certa insegurança, tal sensação se dissolveu frente à uma obra que ansiava pela experiência do fazer fílmico. Passei a lidar com o imprevisto e o improvisado, não como manifestações do aleatório e arbitrário, mas como parte inerente de uma linguagem cinematográfica. Planificações, decupagens e esquemas de luz foram se diluindo e a intensidade da atmosfera do “intenso agora” passou a guiar cada take e movimento em uma sinergia entre a personagem, a câmera e o espaço.

Consciente da importância do “intenso agora”, abri mão de toda a ideia de pós-produção para me concentrar unicamente no que acontecia durante o ato de filmar. Aos poucos, o projeto foi contaminando nosso cotidiano. Passamos a integrar captações no dia a dia, incorporando o olhar da personagem de maneira íntegra. Sem sequer percebermos, mudamos a forma como nos relacionávamos com o mundo e acabamos por adotar, nas palavras de Tarkovsky, a poesia enquanto “estado de alerta do mundo” (TARKOVSKY, 1986, p. 20).

Frente a este processo de produção, não foram raros os desafios que encontramos. Embora tivéssemos uma série de objetivos para cada diária, o que era filmado não fazia parte de uma sequência específica do filme e sim de um conjunto de sensações e experiências, onde coexistiam diversas faces e fases da natureza e da personagem. Foi preciso aprender a lidar com um horizonte vago e diverso, confiando exclusivamente no que sentíamos naquele momento preciso em que a câmera registrava imagens em um cartão de memória.

Imerso no processo, descobri novas perspectivas, modifiquei lentes e me apropriei da câmera como uma extensão do corpo e da visão. Me entreguei a um movimento constante e cíclico. Comecei a sentir o pulsar, irregular e selvagem de um ser vivo em crescimento. Até

que em março de 2020, houve uma ruptura. Um ser invisível surge como uma barreira, freando a concepção do projeto. Ficamos confinados em casa enquanto o filme, em seu desespero, clamava por movimento e crescimento. Foram caindo locações, diárias e cenas durante o início do segundo trimestre do ano.

Apesar de não termos sofrido consequências relativas a uma equipe maior, o retorno às gravações não passou ileso pelo confinamento. Houve uma grande dificuldade em reencontrar o estado de imersão que a obra exige, tanto por motivos externos dados à mudança de estações e clima, quanto do distanciamento do processo de produção. Aos poucos, voltamos a abraçar o presente e sentimos o pulsar urgente do filme. O último plano (que também foi o último take gravado por nós) define, tanto na sua concepção quanto na sua estética, a essência da Personagem Sem Nome.

Guardando, não as lembranças das diárias, mas o caráter errante de *O meu vento é o norte*, começamos a montar o filme. Redescobrimos as imagens captadas como partículas de universos diversos e espalhados, com a sua devida potência e complexidade individual. Fui transportado por biomas e vivências e a obra foi ganhando um corpo formado por experiências, atmosferas, espaços e sensações.

Junto às imagens, sons, vozes e ambiências sonoras foram se construindo graças ao trabalho dedicado de Leonardo Gumiero e Ana Laura Ruchiga, que se entregaram ao projeto de maneira imersiva e à mercê da subjetividade da Personagem Sem Nome. Durante o processo de sonorização, não nos atemos aos espaços físicos, deixando-nos levar pelas imagens e movimentos enquanto atmosferas vivas.

O meu vento é o norte é a concretização de uma experiência. Formas e sons em movimento que transitam entre vivências e sensações, rimas e dissonâncias. A obra não se pretende filme para ser visto, mas experiência para ser vivida durante o visionamento. Um ser vivo que pede por toque e interação.

Da mesma maneira que um recém nascido clama por sensações, o processo de *O meu vento é o norte* persiste dentro de mim e, certamente, de Mariana. Assumir a direção de fotografia, permitiu que eu enxergasse o fazer fílmico com novos olhos. Percebi que criar imagens é, sobretudo, entregar-se à ação e aos movimentos do presente da captação. Usufruir da atmosfera daquele instante e deixar-se levar pela própria imagem.

Ao rever a trajetória do projeto, concluo que *O meu vento é o norte* não é uma obra final, mas parte de um conjunto de fragmentos de vivências. O arsenal fílmico concebido durante

a produção (com mais de cinco mil planos), guarda em sua essência um potencial de expansão para além do cinema. Um ecossistema vivo e indefinido, capaz de transitar entre as diversas artes de maneira orgânica. *O meu vento é o norte* é um modo de pensar e perceber um mundo entre-fronteiras, em mutação constante. Um ser composto por pele, membros, músculos, cílios, órgãos e um coração rubro, vivo e pulsante.

Referências bibliográficas

- ADAMS, Sitney P. **Cinema of poetry**. New York: Ed. Oxford University Press, 2015.
- ALTER, Norah e CORRIGAN, T. **Essays on the Essay Film**. New York: Columbia University Press, 2017.
- BERGSON, Henri. **Matière et mémoire**. Paris: PUF, 1939.
- BRAKHAGE, Stan. **Metaphors of Vision**. New York: Anthology Film Archives, 2017.
- BRAKHAGE, Stan. **Metáforas da visão**. In: XAVIER, Ismail (org). A experiência do cinema (antologia). 1ed. Rio de Janeiro/São Paulo: Paz e Terra, 2018.
- EISENSTEIN, Serguei. **A forma do filme**. Trad. Teresa Ottoni. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 1990.
- TARKOVSKY, Andrey. **Sculpting Time: Reflections on the Cinema**. Trad. Kitty Hunter-Blair, Austin: University of Texas Press, 1986.
- VERTOV, Dziga. **Nascimento do cine-olho**. In: XAVIER, Ismail (org). A experiência do cinema (antologia). Rio de Janeiro/São Paulo: Paz e Terra, 2018.
- XAVIER, Ismail (org). **A experiência do cinema (antologia)**. Rio de Janeiro/São Paulo: Paz e Terra, 2018.
- WEIZMANN Institute Of Science. **Quantum Theory Demonstrated: Observation Affects Reality**. ScienceDaily. 27/02/1998.
- ZAYAS, M. **Fotografia e Fotografia Artística**. In: NOGUEIRA, Persice (org). Literaturas Francófona II: debates interdisciplinares e comparatistas. Rio de Janeiro: Dialogarts, 2018.

Referências fílmicas

AT Land, Direção: Maya Deren. Produção: Maya Deren. Estados Unidos da América: [S.I.]. 1944. 14’.

DOG Star Man. Direção: Stan Brakhage. Produção: Stan Brakhage. Estados Unidos da América: Dan Browne. 1964, 74’.

ELEGIA Oriental. Direção: Alexander Sokurov. Produção: Lenfilm, NHK, Severny Fond. Rússia e Japão: Ideale Audience International. 1996. 43’.

ELENA. Direção: Petra Costa. Produção: Buscavida Filmes. Brasil: Vitrine Filmes. 2012. 90’.

FUSES. Direção: Carolee Scheneemann. Produção: Carolee Scheneemann. França: [S.I.]. 1969. 18’.

LANSDCAPE (for Manon). Direção: Peter Hutton. Produção: Peter Hutton. Estados Unidos da América: [S.I.]. 1987, 12’.

L’ÉTOILE de Mer. Direção: Man Ray. Produção: Man Ray. França: Man Ray. 1928. 28’.

LIGHTS. Direção: Marie Menken. Produção: Marie Menken. Estados Unidos da América: [S.I.]. 1966. 6’06”.

MEMENTO Mori. Direção: Dan Browne. Produção: Dan Browne. Canada: Dan Browne. 2012. 28’.

SUDOESTE. Direção: Eduardo Nunes. Produção: Tropicalstorm Entertainment, 3Tabela Filmes. Brasil: Vitrine Filmes. 2011. 126’.

UM bilhete para longe daqui. Direção: Dominic Savage. Produção: Lorton Entertainment, Shoebox Films. Reino Unido e França: Lorton Entertainment, Outsider Films. 2017, 97’.

Referências videográficas

FORTUNE Teller de Marketa Irglova. Dirigido por Petra Hermanová. 6'09", 2014. Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=EPF11sPYhy0>>. Acessado em 15/09/2019.

LEADING Bird de Marketa Irglova. Dirigido por Helgi Jóhannsson e Hörður Sveinsson. 4'44". 2014. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=HaTsGAtT_sw>. Acessado em: 15/09/2019.

WORDS I Heard de Julia Holter. Dirigido por Dicky Bahto. 6'44", 2018. Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=vIk2CGUTPro>>. Acessado em: 14/02/2020.

71 Leões de Lau Patrón. Dirigido por Angelo Bonini e Diogo Santoro. 2'50", 2018. Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=WKMgWC2mwco>>. Acessado em: 20/09/2019.

Bibliografia complementar

BRESSON, Robert. **Notas sobre o cinematógrafo**. São Paulo: Iluminuras, 2005.

DIXON, Wheeler e FOSTER, Gwendolyn. **Experimental Cinema – The Film Reader**. 2ed. New York: Routledge film readers, 2007.

GIL, Inês. **A atmosfera no cinema**: o caso de A sombra do Caçador de Charles Laughton entre o onirismo e o realismo. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, Dinalivro Audil, 2005.

O'PRAY, M. **Avant-Gard Film**. 2ed. London: A Wallflower Paperback Reed, 2007.

PASOLINI, Pier Paolo. **Empirismo Herege**. Trad. Miguel Serras Pereira. Lisboa: Garzanti Assírio e Alvim, 1981.

TAVARES, Gonçalo. **Breves Notas Sobre as Ligações** (LLANSOL, MOLDER E ZAMBRANO). Lisboa: Relógio D'Água, 2009.

WOHLLEBEN, Peter. **La vie secrète des arbres**. Paris: Les Arènes. 2017.

Filmografia complementar

COMINGLED Containers. Direção: Stan Brakhage. Produção: Stan Brakhage. Estados Unidos da América: Stan Brakhage. 1997. 2’.

ELEGIA dorogi. Direção: Alexander Sokurov. Produção: Idéale Audience, Bereg Productions, Kasander Film Company. França: Arte France Cinéma. 2001. 48’.

MOTHLIGHT. Direção: Stan Brakhage. Produção: Stan Brakhage. Estados Unidos da América: Stan Brakhage. 193. 3’.

PERSIAN Series 1-5. Direção: Stan Brakhage. Produção: Stan Brakhage. Estados Unidos da América: Stan Brakhage. 1999. 14’.

TAYLOR Creek. Direção: Dan Browne. Produção: Dan Browne. Canadá: Dan Browne. 2017. 02’.

UNICÓRNIO. Direção: Eduardo Nunes. Produção: 3 Tabela Filmes e Produções Artísticas, Canal Brasil. Brasil: Vitrine Filmes. 2017. 122’.

WITCH's Cradle. Direção: Maya Deren. Produção: Maya Deren. Estados Unidos da América: Maya Deren. 1943. 12’.

Anexos

Anexo I - Texto poético de *O meu vento é o norte*

Deve ser aqui que fica o coração do mundo. Aqui onde todas as sensações ventam. Eu guardo o coração no lugar, para que o sangue possa correr vermelho. Eu o toco, para não ficar no escuro. Eu troco de pele, aceito o que vem. Acolho as cicatrizes, os vincos, as palavras marcadas pela pele. Eu me enraízo, feito árvore que sou. Me ancoo. Vivo pelos instantes em que tudo se torna infinito. Até que caíam todas as resistências e à flor da pele, eu floresço. Eu escrevo para arder, para escoar entre os dedos, para brotar e renascer. Fala, fala tudo que é para ser dito. Que o caminho é o da entrega e o chamado vem de dentro. Elas me acertam como flechas. Certeiras atravessam o corpo, fazem sangrar, escorrem quentes por entre os meus dedos. Eu sou canal, veia, corrente. Da raiz eu sinto a força do talho. Todo encontro é uma dor. To-do en-con-tro é uma dor. Eu forço. As resistências se desfazem como fibra. Se atrofiam, desfiam, desalinham. E eu recobro o todo e todas as suas partes. Eu farejo a tempestade. Me ponho a espera. À escuta. Para levar adiante. Para além de mim. Para me entregar ao que nasce, o que inquieta, o que me deixa alerta. Sou corpo livre, pronto para ser habitado. Caem todas as resistências e de alvo me faço escudo. Eu cavo. Cavo, até ter o coração entre os dedos. Rubro, vivo, pulsante. Não há o que se faça a um coração entregue. Não há como segurar o que transborda. O meu vento é o norte. O voo é maior do que a queda. Sou todas uma só. Eu não tenho mais nome, nem casa, nem amor. Estou por todas as partes. Eu sou fluxo, correnteza, torrente. Até que caíam todas as resistências e eu me deixo irromper. Aprendo com tudo que resiste, com o que brota, com tudo o que se mantém em pé. Eu sou raiz, rocha, resistência. Eu sou ventania. Erva-daninha. Eu vislumbro as montanhas, os picos, as curvas. Aceito o voo e a queda. Não há para mim linha que se ponha reta. Sob meus pés, toda linha se entorta. Se enrola em novos nós. E do centro do círculo sou sol e chuva. Do centro do círculo eu danço. A liberdade é errante.

Anexo II – Lista de equipamentos de fotografia

Câmeras:

- Câmera principal: Panasonic Lumix DC-GH5 + Jaula Smallrig 2049
- Olympus OM-D E-M10 mark III (backup + Stills)

Adaptadores de lentes:

- Adaptador M42 para Micro 4/3
- Adaptador M39 para M42
- Viltrox EF-M2 II 0.71x Focal Reducer
- Adaptador C-mount para Micro 4/3
- Adaptador Adaptall para Micro 4/3
- Filtro ND Variável (ND2 – ND32) 77mm
- Kit de “step up rings” para filtros 77mm

Lentes analógicas:

- Pentacon electric 2.8/24mm
- 7Artisans 1.8/25mm
- Fujian 1.4/25mm
- Mir-1 2.8/37mm
- Yashica DS 1.4/50mm
- Helios 44M-6 2/58mm
- Jupiter-9 2/85mm
- Tamron SP Macro 2.5/90mm
- Jupiter-11, 4/135mm
- Super-Multi-Coated-Takumar 2.5/135mm
- Yashikkor 3.5/200mm

Lente para experimentos:

- Tamron 3.5-5.6/70-200mm
- Pentacon 1.8/50mm

Monitor de campo:

- Fotga A50T
- Portkeys P6

Estabilizador de câmara:

- Zhiyun Crane V2 + NeeWER Carbon Fiber Dual Handle for Crane

Tripé:

- Cayer BV30L

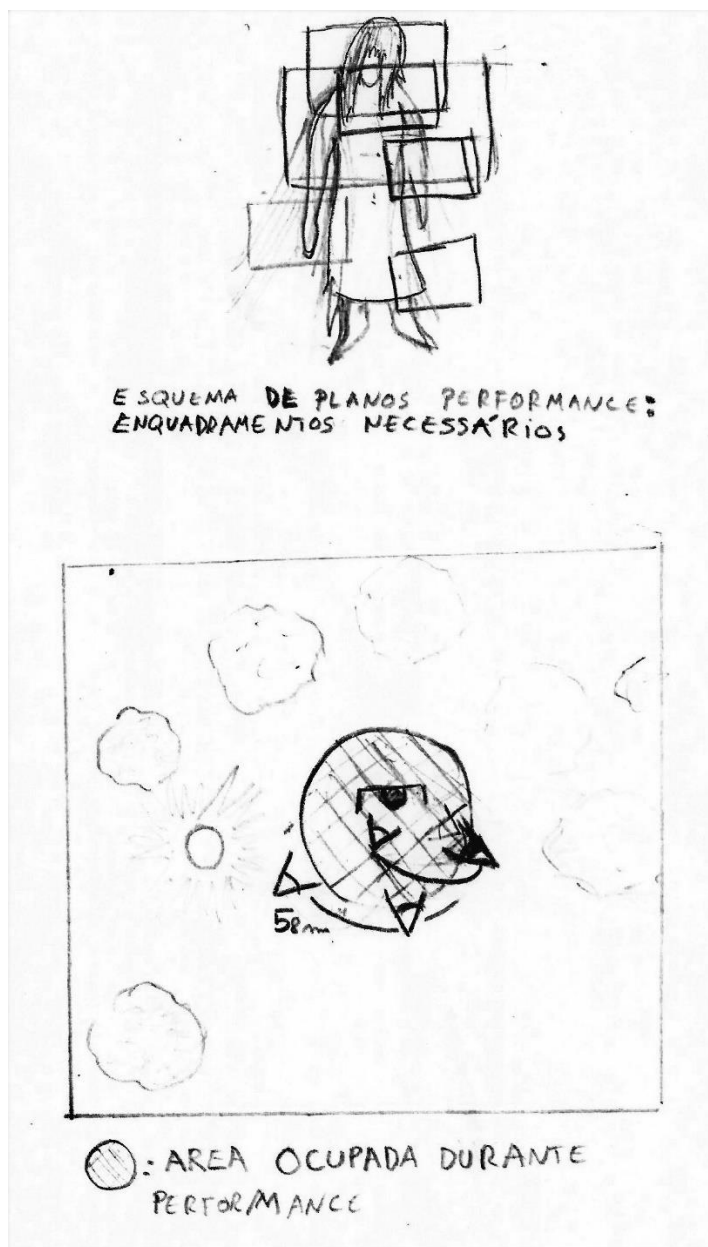
Cartões SD:

- 1 x Sandisk Extreme 64GB 150mb/s
- 4 x Sandisk Extreme 32GB 90mb/s

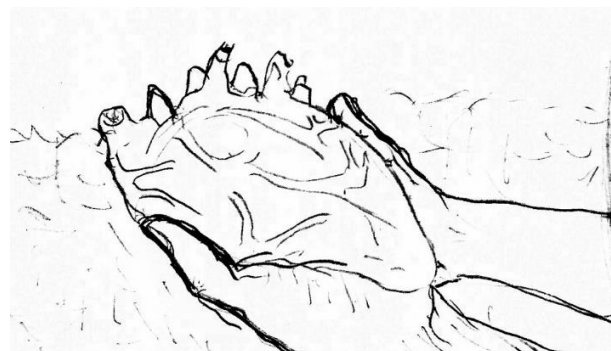
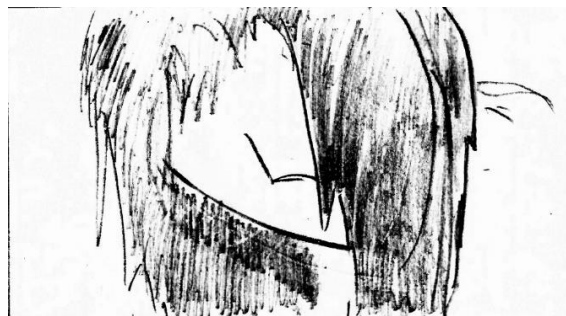
Solid State Drives :

- Seagate 4 TB Exapansion Drive
- Seagate Barracuda 3TB ST3000DM007 (Backup)
- UGREEN adaptador USB 3.0a SATA III

Anexo III – Esquema para performance catártica



Anexo IV – Storyboard de cena do coração



Anexo V - Estudos fotográficos a partir das formas das árvores

- a. Sobre os movimentos silenciosos dos galhos despidos e livres:



Galhos secos em plano geral (à esquerda) e galhos secos em plano de pormenor (à direita).



Árvore seca captada com lente Mir-11m.

Notas sobre o uso da a objetiva MIR-11M: uma objetiva de 12mm concebida para a câmara de 16mm Kiev-16U; uma vez que o filme 16mm possui um tamanho de 12.52 mm × 7.41 mm, utilizar tal objetiva em uma câmara digital com um sensor micro 4/3, ou seja, um sensor de 17.3 mm × 13.0 mm, implica a aparição incontestável de uma vinheta circular na imagem. Graças à vinheta, o olhar do espectador é direcionado para o centro do quadro ao mesmo tempo em que a curvatura da lente distorce as beiradas do que é captado. Estas imperfeições criam um distanciamento entre a imagem e o observador que nos remete a uma memória longínqua. As distorções resultam em uma impressão de movimento na imagem estática. Um movimento invisível, sensível.

b. Reflexão sobre o monocromático:

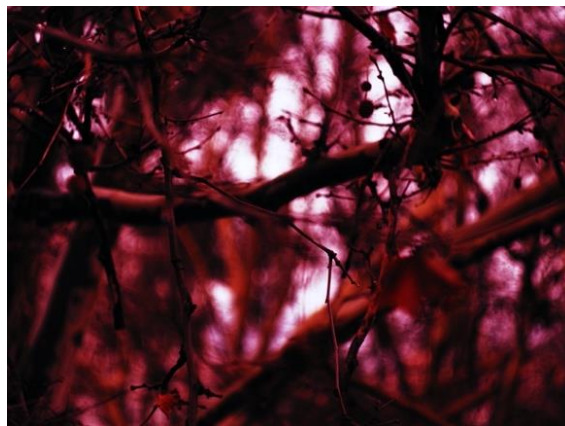
Embora o uso do monocromático no cinema, quando inserido em um filme em cores, remeta frequentemente a um contraste e a uma realidade distante ao espaço-tempo da narrativa central, optei por fazer planos e fotografias para estudar seu efeito sobre o espectador/observador.

No caso do preto e branco há um destaque natural nas texturas e nos contrastes, uma vez que o olho não se distrai com cores. A fotografia ganha, deste modo, ares mais densos. Paralelamente, a imagem parece perdurar mais tempo. O movimento no quadro se torna perpétuo, menos espontâneo, reativo. Modificar cor é também distorcer a noção de movimento e, conseqüentemente, de tempo.



Estudo fotográfico: galhos em plano geral (à esquerda) e sombra de árvore sobre água (à direita).

Ao fazer uso de uma única cor, as texturas, particularmente importantes no preto e branco, perdem profundidade e a imagem adquire novas características. A onipresença da cor vermelha, por exemplo, intensifica movimentos e torna a imagem mais violenta.



Estudo fotográfico: galhos de árvore com filtro vermelho.

Cria-se assim outra relação entre o observador e a imagem. O elo entre ambos não é mais baseado numa reprodução da realidade factual ou na construção progressiva de uma atmosfera, mas de uma sensação imediata, desperta antes da percepção e compreensão da própria imagem.

Mauro Pinheiro Jr¹⁷. discorre sobre o uso do preto e branco: “Eu acho que para um fotógrafo essa é uma das coisas principais, que é a construção da abstração, que é você olhar para uma imagem real, criar uma imagem na sua cabeça e usar uma ferramenta para poder materializar essa imagem depois, mas essa imagem veio de mim.”¹⁸

¹⁷ Diretor de fotografia brasileiro de filmes como *Sudoeste*, *Unicórnio* e *Os famosos e os duendes da morte*.

¹⁸ Artigo disponível em: <<https://abcine.org.br/site/representacao-em-preto-e-branco/>>. Acesso em: 26 de janeiro de 2020.

Anexo VI - Breve reflexão sobre o etéreo e o concreto da imagem

Em *O meu vento é o norte*, há uma busca por uma semiabstração, tanto no que diz respeito à relação entre palavra e imagem, como à imagem em si. Esta relação remete inevitavelmente ao cine poema *L'Étoile de Mer* de Man Ray. No filme, a imagem não ilustra a palavra, procura se reapropriar da mesma, remoldando a fronteira entre o concreto e o etéreo, entre o real e o lúdico. Nesta mesma direção, Man Ray capta imagens distorcidas e faz dos personagens e lugares formas mutáveis.

O artista visual não busca apenas uma interpretação audiovisual do poema, mas sim criar uma atmosfera, sensações através das palavras, ultrapassando assim a mera ilustração. Em seu texto intitulado *L'Étoile de Mer, de Man Ray*, Guilherme Bueno aponta a peculiar relação entre imagem e palavra: “a relação entre palavra e imagem aqui detém uma particularidade, na medida em que nos deparamos com algo que é mais do que um poema visual e gravita (talvez desdobrando) o estratégico descompasso e estranhamento continuamente explorados pelos surrealistas, quando punham em atrito a fotografia e sua legenda – o abismo entre referencial e significado.”¹⁹

Man Ray torna os personagens e cenários formas mutáveis e transforma a união entre imagem e palavra em sensações flutuantes. O artista transcende de maneira sublime o que poderia ser apenas um “poema ilustrado”, alcançando o status de poema visual em movimento.

Nota: é no intuito de encontrar esta dimensão entre o concreto e o etéreo, o abstrato e o reconhecível, que a fotografia de *O meu vento é o norte* precisa abraçar a representação não fotorrealística e a não linearidade dos planos e enquadramentos.

¹⁹ BUENO, Guilherme. **L'Étoile de Mer, de Man Ray**. In: NOGUEIRA, Persice (org). Literaturas Francófona II: debates interdisciplinares e comparatistas, Rio de Janeiro: Dialogarts, 2018.

Anexo VII - Ficha do filme *O meu vento é o norte*

Título: O meu vento é o norte

Título em inglês: My wind is the north

Gênero: Filme poético

Data de produção: 08/2019 - 01/2021

Duração (UU:MM:SS): 00:08:37

Formato de rodagem: HD/Digital

Formato da Imagem: 16:9

Ficheiro Digital: H.264

Cor

Som: Estéreo

Realização: Mariana Silveira

Produção: Leonard Collette e Mariana Silveira

Texto, performance e narração: Mariana Silveira

Direção de Fotografia: Leonard Collette

Captação de imagens: Leonard Collette e Mariana Silveira

Direção de arte e figurino: Mariana Silveira

Montagem e Finalização: Leonard Collette

Desenho de som, trilha e mixagem: Leonardo Gumiero

Vocais: Ana Laura Ruchiga

Sinopse: Uma personagem ao encontro da sua própria natureza. De um corpo pronto para ser habitado. De uma voz que pulsa. Uma personagem cíclica, enraizada na existência presente. Pronta para acolher o que vem de dentro. Para fazer das rupturas fendas por onde irromper.

Sinopse em inglês: A character meets her own nature. A body ready to be inhabited, with a voice that pulses, rooted in present existence, ready to welcome what comes from within. To turn the cracks into gaps to break through.

Anexo VIII – Referências fotográficas complementares

Sally Mann



Battlefields, Fredericksburg (Cedar Trees) (2001) (à esquerda) e *Deep South, Scattered tree* (1998) (à direita)

Mervyn O’Gorman



Christina Paddling (1913) (à esquerda) e *Christina on the beach* (1913) (à direita)

John Kauffmann



Fairy Woods (1920) (à esquerda) e *Fantasy* (1920) (à direita)

Anne Brigman



Via Dolorosa (1911) (à esquerda) e *The breeze* (1909) (à direita)

Wynn Bullock



Woman's hands (1905) (à esquerda) e *Night Scene* (1959) (à direita).

Polina Washington



Fotografias sem identificação de Polina Washington.

Anexo IX – Locações do filme *O meu vento é o norte*



Cabo Espichel



Praia do Ouro (Sesimbra)



Grutas de Mira de Aire



Bosques de Pitões das Júnias



Bosques de Pitões das Júnias



Parque Natural da Serra da Estrela



Parque Natural da Serra da Estrela

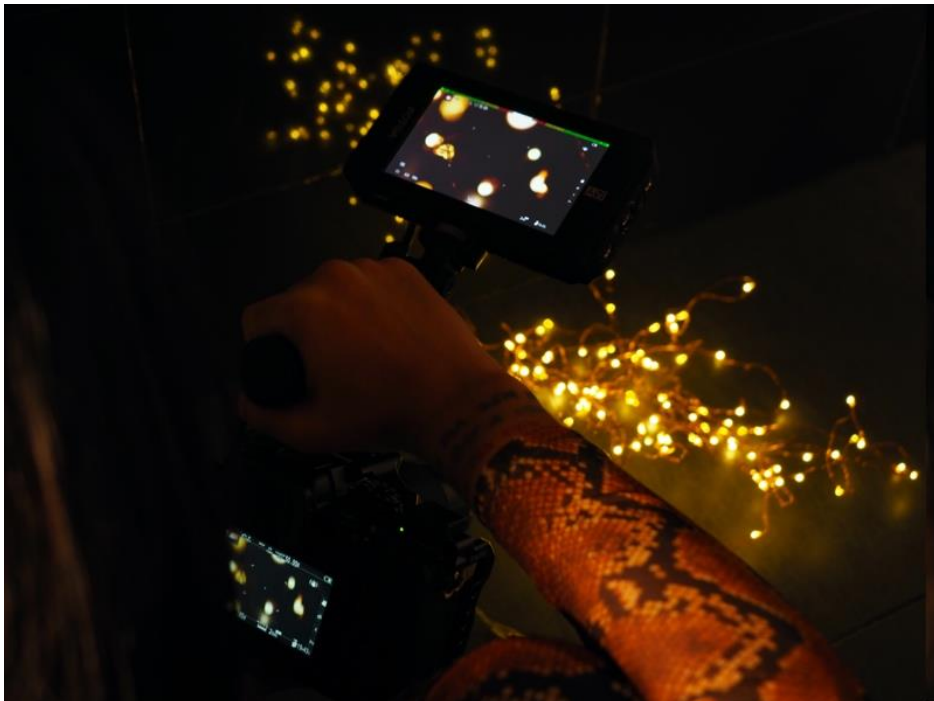
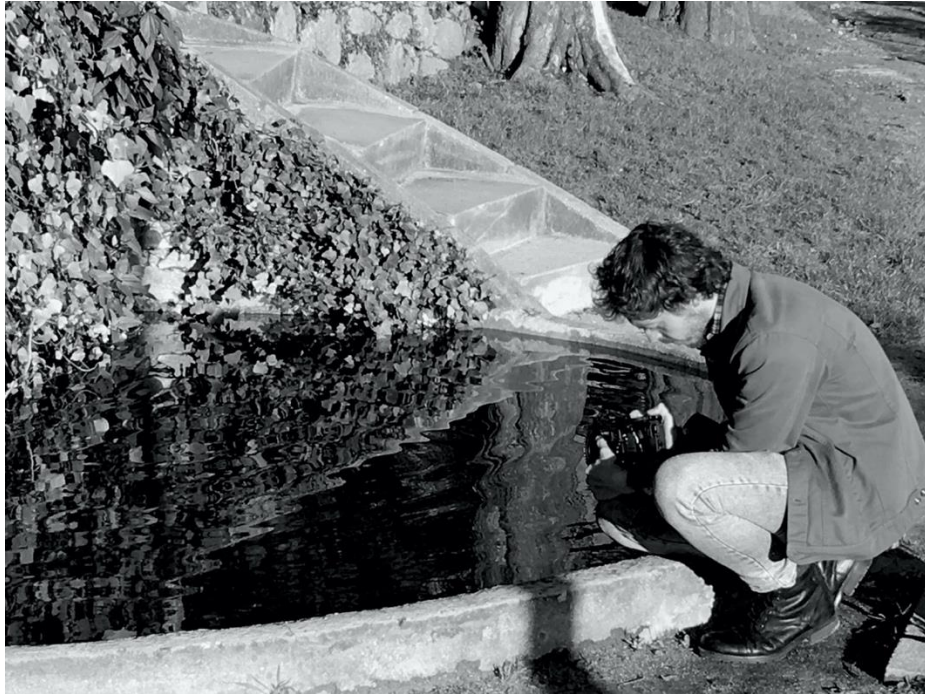
Anexo X– Fotos de bastidores









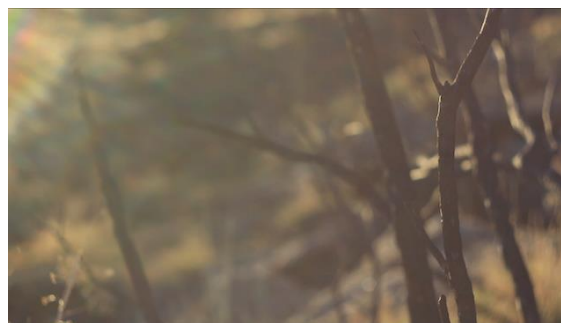
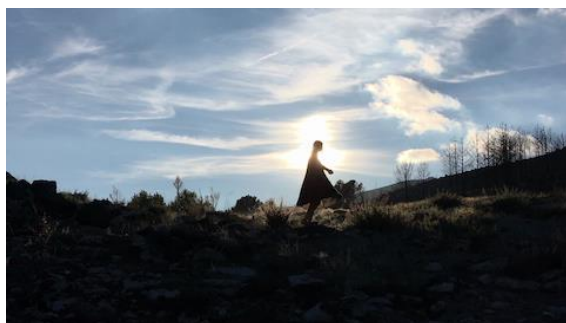




Anexo XI - Projetos anteriores

Uma parte de mim vive no útero (a outra fugiu de casa)

2018/Portugal/ 3'10"



Sinopse

Um eu lírico busca pela soma de todas as suas partes fazer-se inteira. No entanto, o todo é maior do que a soma de todas as partes.

Proposta estética

Uma parte de mim vive no útero (a outra fugiu de casa) é um filme oriundo de uma memória fugaz e suas rupturas. Através da voz de um eu-lírico que transita entre vários espaços e tempos, costura-se uma narrativa mosaico, de imagens fragmento, movimentos fugazes, linhas de fuga, ritmos variados, com uma alternância entre o reconhecível e o irreconhecível. Nada se revela em sua totalidade e é preciso uma percepção sensorial para, a partir das partes, tentar vislumbrar o todo.

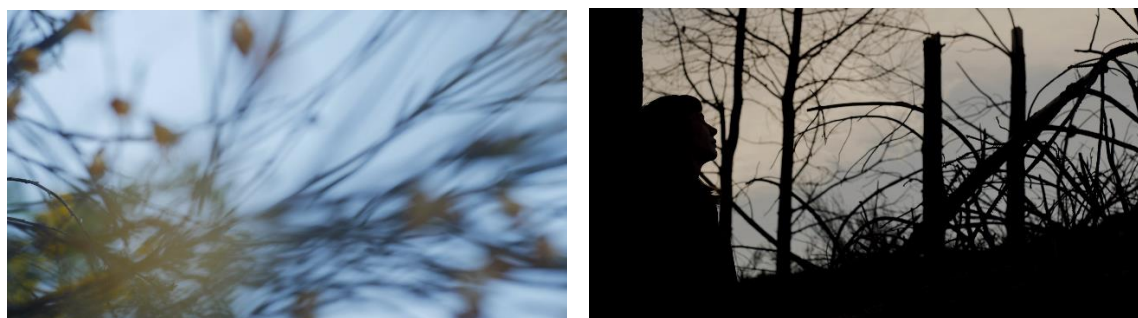
Link para acesso

<https://vimeo.com/321061904>

Senha: umapartedemim

Antes agora o que há de vir

2020/Portugal/5'50"



Sinopse

Uma personagem vagante, desbravadora de paisagens, a procura de vestígios e da sua própria natureza. Uma personagem posta entre os escombros, a ouvir o silêncio, sentir as rupturas que vem depois dos tremores e abalos sísmicos. A ouvir a própria voz. Uma personagem corpo e memória. Vestígio e impermanência. A cada passo, pausa e traço, se afasta do que foi e do que é, para refazer-se no que não chegará a ser.

Proposta estética

O filme *Antes agora o que há de vir* é o segundo volume de uma série que aborda a questão da fragmentação do tempo e do espaço a partir de um olhar sensorial e subjetivo. Trata-se da mesma personagem do filme *Uma parte de mim vive no útero (a outra fugiu de casa)* e sua relação com a memória a partir do atravessamento das paisagens e suas vivências no tempo.

Link para acesso

<https://vimeo.com/416687359>

Senha: antesagora2020