

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



Novas tendências de edição na televisão

Especialização em Cinema e Audiovisual
2011/2012

Sergio Miguel Silva Castro

Professor Orientador: Professor Doutor Adriano Nazareth
Professor Coorientador: Professor Doutor Carlos Ruiz Carmona

Novembro de 2012

Dedicatória

À minha família, pelo apoio e amor incondicional.

Aos meus amigos que sempre me acompanharam e apoiaram.

Aos meus colegas de trabalho que possibilitaram realizar este curso.

À Daniela Espinheira que me incentivou a percorrer este caminho.

Agradecimentos

A todos que percorreram este árduo caminho durante estes dois anos.

À Raquel Vidal e Ana Rita Machado um bem-haja pelo apoio e amizade que partilhamos durante este desafio. Teve momentos muito difíceis, mas soubemos sempre dar a volta por cima prevalecendo sempre a boa disposição, respeito e amizade.

À Dr.^a Maria Lopes Cardoso por ter permitido e incentivado esta formação que promoveu crescimento tanto a nível profissional como pessoal. O meu muito obrigado.

A toda equipa docente que me dotou de conhecimentos e prática nesta área.

Ao Professor Henrique Pereira pela ajuda preciosa e incondicional.

Ao meu caro Professor e Amigo, Professor Doutor Adriano Nazareth que sempre apoiou, impulsionou e promoveu o meu máximo exponencial e a sempre querer dar o meu máximo em tudo que fazia.

Resumo

A edição desempenha uma função importante num produto audiovisual, seja na fase de pré-produção, produção ou pós-produção. Desde que surgiu o cinema e a televisão que há necessidade de registar imagens e sons mas é preciso uni-las e dar um significado a essa junção de modo a contar uma história ou mostrar o que parece ser mais relevante para o que se está a transmitir.

A pragmática da construção de um produto audiovisual passou por várias fases devido a novas técnicas criadas e inovações tecnológicas efêmeras. Com este trabalho, pretendemos perceber de que modo esses novos dados trouxeram alterações para a construção de um conteúdo televisivo e quais foram essas inovações.

Com base no projeto final do mestrado em Som e Imagem com especialização em Cinema e Audiovisual no ano letivo 2011/2012, iremos analisar também todo o processo de construção e edição da curta-metragem “Nu Feminino”. De que forma ele foi construído e se aplicou as mesmas técnicas utilizadas nos dias de hoje.

Palavras-chave: edição, televisão, séries, “Nu Feminino”

Índice de Conteúdos

Lista de Figuras	1
Lista de Tabelas	2
Glossário	3
1 Introdução	5
1.1 Apresentação da proposta de trabalho	5
1.1.1 Projeto	5
1.1.2 Função	5
1.2 Argumento	5
1.3 Sinopse	6
1.4 Guião	6
1.4.1 Trama	6
1.4.2 Destrama	7
1.4.3 Retrama	8
1.4.4 Descrição da Ação	14
1.5 Tema do projeto e problemática à volta do mesmo	16
1.6 Estudo e desenvolvimento do projeto final	16
1.7 Organização e temas abordados na presente dissertação	17
2 Caracterização do projeto	18
2.1 Objetivos do projeto	18
2.2 Tipo de pesquisa efetuada para a pré-produção do projeto	19
3 Revisão do estado da arte	21
3.1 Início da emissão televisiva em Portugal	21
3.2 Mudança sociais com a implementação da televisão em Portugal	24
3.3 Entrada na era concorrencial em Portugal	25
3.4 Novos modelos de televisão	28
3.5 Novas tecnologias	30
3.5.1 Guerra do Iraque	30
3.5.2 TV Cabo	30
3.5.3 WebTV	31
3.6 Edição	31
3.7 Programação televisiva	34
3.8 Séries	34
3.8.1 Estrutura narrativa de uma série	37
4 Desenvolvimento do projeto final	44
4.1 Cronograma	44
4.2 Pré-produção	45
4.2.1 Argumento e nota de intenções	45
4.2.2 Técnicas envolvidas	46
4.2.3 Planeamento dos planos de rodagem	49
4.3 Produção	49
4.3.1 Continuidade	49
4.4 Pós-produção	51

4.4.1 Organização do material recolhido	51
4.4.2 Seleção dos planos e cortes	52
4.4.3 Construção da narrativa	53
4.4.4 Efeitos	55
4.4.5 Revisão do filme	55
4.4.6 Montagem do produto final	56
4.4.7 Correção de cor	56
4.4.8 Finalização do filme	58
4.5 Conclusão de capítulo	59
5 Conclusões	60
Referências e bibliografia	61
APÊNDICE A: Análise de episódios (séries)	64
ANEXO A: Argumento	80
ANEXO B: Nota de intenções	90
ANEXO C: Fotos de continuidade	91

Lista de Figuras

Figura 1 – Recorte do jornal “Jornal de Notícias” de 8 de julho de 1955.....	21
Figura 2 – 1ª mira técnica utilizada nas sessões experimentais.....	21
Figura 3 – Recorte do jornal “Diário de Notícias” de 7 de março de 1957.....	21
Figura 4 – Estúdios na Feira Popular de Lisboa.....	22
Figura 5 – Exemplo da programação da RTP, retirado do jornal “Diário de Notícias” do dia 31 de dezembro de 1957.....	22
Figura 6 – Exemplo da programação da RTP, retirado do jornal “Diário de Notícias” do dia 8 de março de 1957.....	22
Figura 7 – O 1º carro de exteriores da RTP (imagens do exterior e interior do carro)	23
Figura 8 – O 1º indicativo do Telejornal	23
Figura 9 – Os vários logótipos do canais RTP	24
Figura 10 – Anúncio no jornal “Diário de Notícias” de 3 de setembro de 1956.....	24
Figura 11 – Capa do vinil do Vitinho	25
Figura 12 – Esquema da escala de planos	33
Figura 13 – Imagens de marketing de cada C.S.I. (legenda da esquerda para a direita: 1ª Imagem C.S.I.: Las Vegas. 2ª imagem C.S.I.: Miami. 3ª imagem C.S.I.: NY).....	36
Figura 14 – Diagrama de estrutura clássica. Retirado do livro “Da criação ao guião” (1992) de Doc Comparato.....	38
Figura 15 – Plano de “Nu Feminino” utilizando a técnica de <i>split screen</i>	47
Figura 16 – Captura de ecrã da <i>timeline</i> no Final Cut Pro para criar um <i>split screen</i>	48
Figura 17 – Exemplo do bom uso de <i>raccord</i> numa conversa a dois.....	50
Figura 18 – Exemplo do mau uso de <i>raccord</i> numa conversa a dois.....	50
Figura 19 – Inversão de um plano para corrigir problema de <i>raccord</i> . No Plano A original, Duarte olhava para Ana como se ela subisse a escada pela esquerda, mas na verdade, subia pela direita.	51
Figura 20 – Personagens de “Nu Feminino”	54
Figura 21 – Exemplo de uso do Colorista no Final Cut Pro 7.....	57

Lista de Tabelas

Tabela 1 – Cronograma das etapas de produção	44
Tabela 2 – Dedicção do trabalho do editor ao longo do projeto e tarefas de cada etapa.....	45

Glossário

Clímax – É um momento culminante e decisivo de algo.

Codec – Codificador/descodificador do ficheiro que é feito via *software* ou *hardware*.

Conflito – É um choque de ideias ou ações.

Crise – Quando há uma mudança súbita e decisiva no decorrer de uma ação. Muitas vezes são mudanças graves, complicando a vida de uma pessoa ou grupo.

Chromakey – Um efeito que consiste em juntar uma imagem a outra, anulando uma cor. Normalmente é utilizado o azul ou verde como cor para anular.

Crossfade – Transição entre dois planos de forma cruzada: o plano A começa com 100% de opacidade e o plano B com 0%. Durante um tempo determinado, a opacidade de cada plano inverte-se proporcionalmente.

Destrama – Parte do guião que nos mostra a caracterização das personagens.

Fade – Efeito que altera a opacidade do plano em questão, de 0% a 100% no caso do *fade in* e de 100% para 0% no caso do *fade out*.

Frame – É uma fotograma ou imagem fixa de um ficheiro vídeo.

Gancho – Técnica narrativa que consiste em criar um problema que remete para o próximo, ou próximos episódios.

Mira técnica – Imagem e som colocado no início de um produto audiovisual ou utilizado também numa emissão televisiva que permite o espetador corrigir as cores da televisão ou projeção, assim como saber se o som está a ser bem recebido.

Montagem paralela – Um tipo de montagem que consiste em alternar sequências de histórias diferentes de modo a criar um todo.

Morph – Efeito de deformação da imagem até fazer uma transição à imagem seguinte

Pivot – Apresentador de televisão.

Playback – Técnica que utiliza uma música previamente gravada e o artista apenas acompanha ao gesticular com se a estivesse a cantar ou tocar essa mesma música ao vivo.

Plot – É o enredo da história.

Raccord – Elemento de continuidade entre dois planos, utilizando como referência um objeto em que haja sequência a nível espacial e geográfico.

Reality Show – Programa televisivo baseado na vida real.

Retrama – Parte do guião que proporciona a descrição de ação e falas de cada cena.

Scale – Alteração do tamanho da imagem. O escalamento (*scale*) pode ser feito para reduzir a imagem como aumentá-la.

Scrolling – Processo de colocar uma imagem a movimentar-se no ecrã de projeção de forma automática, seja na horizontal como na vertical.

Share – Percentagem de audiência que uma estação tem do mercado.

Sitcom – Abreviatura de *situation comedy* (comédia de situação), é um subgénero de uma série. Retratam histórias de humor em ambiente de família, amigos ou trabalho.

Soap operas – São séries próximas das novelas, mas sem fim determinado.

Spin-off – Indica um conteúdo criado a partir de um outro, geralmente de grande sucesso, mas com histórias ou até personagens diferentes, tendo relação parcial ou nula um com o outro.

Tablet – Equipamento pessoal em forma de prancha que pode ser usado para acesso à Internet, organização pessoal, visualização de fotos, vídeos, leitura de livros, jornais e revistas e jogos.

Take – É um registo video gravado sem interrupção.

Talk Shows – Programa televisivo em que uma pessoa, ou um grupo de pessoas, se junta e discute vários tópicos que são sugeridos e moderados por um ou mais apresentadores.

Trailer – É um vídeo de curta duração que tem como base as imagens do filme que pretende divulgar. Tem uma mensagem forte a nível de *marketing*, para cativar e motivar o espetador a ver o filme.

Trama – Parte do guião que nos fornece dados visuais sobre as personagens e espaços.

Twist – Uma grande mudança inesperada.

Voyeurismo – É uma prática que consiste num indivíduo sentir-se estimulado através da observação de outras pessoas.

1 Introdução

1.1 Apresentação da proposta de trabalho

No âmbito do Mestrado em Som e Imagem na especialização de Cinema e Audiovisual, foi desenvolvido um projeto final em formato de curta-metragem. Esta curta focou-se no género ficcional e englobou toda a pré-produção, produção e pós-produção habituais deste formato.

No seguimento desta proposta para projeto final, foi criada e desenvolvida uma história ficcional sobre os estereótipos das mulheres, explorados no cinema internacional, mas utilizando a realidade e personagens reconhecidos pelo público português.

1.1.1 Projeto

Com este filme, pretende-se que o público tome consciência da forma como estes produtos audiovisuais os podem moldar sendo também adaptados à realidade de cada público-alvo. Essa adaptação é feita, não apenas mudando a língua mãe, os nomes, o vestuário, os locais, os espaços, os adereços e composição de planos.

1.1.2 Função

Para o projeto em causa, a função assumida foi a de editor. Esta função obrigou a assegurar a continuidade dos planos e história, assim como combinar os planos registados de forma a contar a história que a realização pretende.

1.2 Argumento

Uma mulher encontra-se presa nos estereótipos definidos pela sociedade e com isso desenvolve uma espécie de múltipla personalidade. Sara é uma mulher pouco satisfeita com o que é e consoante o momento, transforma-se na personalidade que melhor se adapta à situação em que se encontra. Quando precisa ser dura e independente, transforma-se na Vitória. Quando quer ser mais brincalhona e sedutora, transforma-se em Ana. Para momentos mais simples e quer viver o momento, aparece como Madalena, uma espécie de mulher inocente e pouco inteligente. Por fim, quando necessita de impor uma certa agressividade e fincar o pé, surge como Maria.

Duarte, é um galã que se sente atraído por Sara e por isso vai se adaptando às várias personalidades dela. Não que ele tenha também múltiplas personalidades, mas sim porque o momento assim o exige.

Por fim, a história desenrola-se com Duarte a tentar conquistar Sara tentando-se adaptar às suas várias personalidades. Adaptando-se e corrigindo-se, alinha nas alterações de personalidade Sara modo a conseguir estar com ela. Assim, começa por conhecer Sara como Ana enquanto canta fado. De seguida, surge Madalena que começa a seduzir Duarte sem sucesso sendo por fim rejeitada. Ao sê-lo, transforma-se em Vitória afastando-o e fugindo. Duarte segue-a e depara-se com Ana que acaba por seduzi-lo mas de uma forma muito indefinida. Ana acaba por convidar Duarte para subirem para o quarto e quando Duarte chega, encontra Maria a limpar o quarto. Duarte brinca com ela e Maria não gosta acabando por esbofeteá-lo pelo seu atrevimento. Duarte intrigado, segue Maria até ao escritório onde

encontra Vitória que o repreende. Um pouco submisso, Duarte acaba por se sentir perdido e sem saber o que fazer em relação à mulher que conheceu há pouco e nesse momento, aparece Madalena que volta a entrar no jogo da sedução. Saem do escritório e chegando ao quarto, Madalena começa a desmaquilhar-se assemelhando-se a Sara mas rapidamente surge Ana.

1.3 Sinopse

Todas as frustrações, os dramas, a pressão social, os desejos reprimidos e a necessidade imposta de agradar, fazem parte do dia-a-dia da mulher e da forma como esta é catalogada.

O filme é uma crítica à sociedade, realçando a visão machista da mulher e os seus diferentes papéis, obrigando-a a inserir-se em fetiches estereotipados para a sua sobrevivência social.

A forma como a mulher foi retratada no cinema esteve presente em cada uma das personagens criadas, tendo também em consideração a cultura portuguesa.

1.4 Guião

1.4.1 Trama

Cena 1: Sara, uma rapariga de 30 anos, extremamente bonita e elegante, entra no quarto e dirige-se para o espelho.

Uma *suite* de hotel extremamente luxuosa e requintada. Predomina os tons ocres. A luz amena cria um ambiente misterioso e sensual. O veludo que reveste vários moveis, brilha. Uma luz branca que rodeia o espelho sobressai. Estão objetos de senhora espalhados pelo quarto. As gavetas de um móvel antigo estão abertas com roupa de todos os estilos e feitos, a cadeira de baloiço preta tem roupa pendurada, o armário está aberto e repleto de roupa de todas as cores e estilos, desde a mais glamorosa à mais descontraída.

Numa mesa comprida estão pousadas quatro cabeças de manequins com perucas: uma ruiva de cabelo comprido, uma loira de cabelo curto, uma aos caracóis e uma loira de cabelo liso. Sobre a cama estão umas calças de ganga uma *t-shirt* e uma farda de empregada.

Cena 2: Na receção existe um balcão feito em bronze. Maria de 30 anos, morena, cabelo solto e um pouco desganhado, com um ar descontraído e um pouco másculo. Está vestida com um avental (o mesmo que se encontrava na cama de Sara).

Madalena, 30 anos, cabelo loiro liso e muito bem penteado. Vestida de branco com um vestido justo acima dos joelhos, lábios pintados de rosa forte e uma maquilhagem perfeita. Tem um ar ingénuo, sorridente, provocador e uma forma de falar muito específica.

Cena 3: Ana é uma mulher com 30 anos, sensual e extremamente misteriosa, a sua roupa é exuberante, um xaile preto que lhe cai sobre os ombros e vestido negro de gala que apesar de cobrir o corpo até aos pés revela todas as suas formas. A maquilhagem é exagerada e sombria sendo que o batom vermelho realça os seus lábios carnudos. Os seus olhos são bem delineados a negro e salto alto.

Duarte, um homem de 40 anos, elegante e charmoso, vestido com uma camisa branca desabotoada. O *blazer* está pousado nas costas da cadeira. Duarte tem um ar misterioso e sensual, a sua presença destaca-se na sala vazia enquanto assiste ao concerto da Ana.

Vitória, é uma mulher de 30 anos, bonita, clássica, vestida formalmente, sentada de costas direitas e com um ar muito rígido e irónico.

A sala é ampla, requintada, paredes brancas. À saída vislumbra-se do lado direito, uma glamourosa escadaria revestida a veludo verde contornada por vitrais e com um corrimão dourado, e em frente, um elegante bar repleto de bebidas, uma *chaiselong* preta, um confortável sofá e uma lareira.

A sala está vazia e repleta de mesas redondas preparadas para um jantar de gala. Nas paredes encontram-se inúmeros painéis dourados com castiçais acesos.

Cena 4: No bar existe uma lareira, um copo de Vinho do Porto, a respetiva garrafa no balcão e uma janela com cortinas. Existe também uma mesa com duas cadeiras.

Cena 5: No cimo das escadas existe um balcão com vista para o *hall* principal e também para um corredor que vai dar ao quarto.

Cena 6: O quarto está todo decorado com vermelhos, revestido a veludo, desde o quarto à sala integrada no mesmo. A *suite* está tão arrumada que parece inabitável.

Cena 7: O escritório é escuro, o chão é revestido a alcatifa azul petróleo e a parede com azulejos escuros. É um local sombrio, mas elegantemente decorado. Existe uma secretária com material de trabalho, um cadeirão, um cinzeiro e tabaco.

Cena 8: Escadaria igual à cena 5.

Cena 9: A *suite* igual à cena 1.

1.4.2 Destrama

Sara, é uma mulher apática e com múltipla personalidade. Assume quatro personagens devido à sua necessidade de agradar os outros e de se adaptar às situações.

Madalena, é uma das personagens de Sara que é a mais materialista de todas.




Vitória, outra das personagens, é uma mulher fria e calculista. É uma típica mulher independente e forte que não sente necessidade de ter um homem a comandar a sua vida. Ela precisa controlar tudo que a rodeia.

Ana, é uma mulher sensual e sedutora. É a personagem que Sara assume e torna-se muitas vezes insegura quanto aos seus desejos.


Maria é uma mulher popular, feminista e impaciente. Não tem medo de ser agressiva e gosta de mandar.



Duarte é uma personagem pouco definida quanto à sua personalidade. Por amor, acaba por se adaptar às várias personalidades de Sara.


1.4.3 Retrama


<p>Cena 1</p> <p>Sara entra no quarto e dirige-se ao espelho começando a maquilhar-se.</p> <p>Ouve-se a campainha da porta a tocar e Sara reage.</p>		
<p>Cena 2</p> <p>Maria dirige-se para o balcão do hotel.</p> <p>Madalena entra no hotel, vai ao balcão e deixa o seu casaco.</p>		<p>Boa noite</p> <p>Olá querida! Olá, como vai?</p>
<p>Cena 3</p> <p>Madalena dirige-se para a sala de jantar onde se ouve a Ana a cantar.</p> <p>Duarte está na sala a apreciar o espetáculo mas Madalena interrompe oferecendo a sua companhia.</p> <p>Duarte aceita a companhia fazendo de conta que não se apercebe do que está a acontecer.</p>		<p>Um beijo pode saber muito bem, mas uma tiara de diamantes dura para sempre.</p> <p>É um concerto magnífico. Tal como você.</p>


<p>Madalena reage ao comentário tentando beijar Duarte.</p> <p>Duarte desdramatiza a situação elogiando-a.</p> <p>Madalena agradece e desenvolve um pouco mais a conversa.</p> <p>Duarte volta a tentar agradar Madalena.</p> <p>Madalena tenta conhecer um pouco mais o Duarte seguindo uma conversa materialista.</p> <p>Duarte reage à discussão colocando a pergunta do outro lado.</p> <p>Madalena dá a volta à conversa, simplificando-a.</p> <p>Duarte, irónico, responde-lhe.</p> <p>Madalena, chateada, deixa cair o</p>	<p>Oh, que jovem atiradiço que você é! Oh querido, o que devo eu fazer?</p> <p>Peço desculpa, eu acho que nunca tinha bebido antes do pequeno-almoço. Com o pequeno-almoço, diversas vezes, mas nunca antes.</p> <p>Não tem problema, mesmo assim está deslumbrante, como consegue?</p> <p>Obrigada! Você sabe... <i>Diamonds are the girl's best friend.</i></p> <p>E a menina é um verdadeiro diamante. Posso comprar?</p> <p>Você não sabe que um homem rico é como uma mulher bonita? Alguma vez casaria com uma mulher apenas por ela ser bonita? Mas isso ajuda não?</p> <p>Alguma vez casaria com um homem apenas por ele ser rico?</p> <p>Eu não estou interessada em dinheiro. Eu só quero ser deslumbrante. Este Porto está delicioso, não acha? Prometa-me uma coisa. Não me leve para casa até eu estar muito bêbada, muito bêbada aliás! Se bem que você também não deveria conduzir.</p> <p>Quando eu quiser a sua opinião, eu mesmo lha darei. Eu não a levaria a casa, nem que estivesse sóbrio!</p>
-----------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------	----------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------

<p>guardanapo e apanha-o.</p> <p>Transforma-se em Vitória e continua a conversa com frieza.</p> <p>Em tom mais submisso, Duarte responde.</p> <p>Vitória responde novamente com muita dureza.</p> <p>Duarte tenta cativá-la.</p> <p>Vitória reage negativamente ao seu discurso e levanta-se da mesa.</p> <p>Vitória sai da sala e dirige-se para o bar.</p>		<p>Meu querido, eu estou-me nas tintas para si!</p> <p>Suponho que seja um pouco tarde para pedir desculpa...</p> <p>Suponho que esteja correto! Eu não preciso da sua pena. O senhor continua a remar e eu continuo a sorrir.</p> <p>Não seja tão dura meu doce.</p> <p>Não me aborreça mais e não me trate por doce.</p>
<p>Cena 4</p> <p>Ana entra no bar e dirige-se à lareira.</p> <p>Duarte segue-a.</p> <p>Ana apercebe-se da presença de Duarte.</p> <p>Ana dirige-se ao balcão enquanto Duarte senta-se. Ana serve-se de Porto e continua a seduzir Duarte.</p> <p>Dirige-se para junto de Duarte.</p> <p>Senta-se no braço da cadeira onde se encontra Duarte.</p>		<p>Sem nomes, nem endereços. Apenas companhia para a noite.</p> <p>Um homem bem sucedido é aquele que consegue ganhar mais do que uma mulher pode gastar.</p> <p>A mulher bem sucedida é aquela que o consegue encontrar...</p> <p>E eu encontrei! Querido, eu não quero</p>

<p>Duarte um pouco surpreso responde.</p> <p>Ana continua a sua sedução.</p> <p>Duarte mantém a conversa.</p> <p>Ana continua aumentando a sedução propondo um beijo.</p> <p>Não acompanha a aproximação de Duarte para beijá-la mas continuando a sedução.</p> <p>Levantam-se e saem do bar.</p>		<p>saber, eu só pego no melhor.</p> <p>Não estava à espera de ouvir isso. Gosto quando vocês se portam mal.</p> <p>Eu sou uma má rapariga Duarte. Muito má! Corroída até ao coração. Eu corri o mundo e trouxe na bagagem tudo o que uma rapariga má quer.</p> <p>Talvez um dia possamos fazer essa viagem juntos.</p> <p>Eu não acredito em um dia. Comigo é agora ou nunca. Beije-me...</p> <p>E passamos para o quarto?!</p>
<p>Cena 5</p> <p>Duarte sobe as escadas.</p> <p>Ana segue-o.</p> <p>Duarte espera-a no cimo das escadas.</p> <p>Madalena acaba de subir o último lance de escadas e cruza o olhar com Duarte.</p> <p>Madalena entra no quarto e Duarte segue-a.</p>		
<p>Cena 6</p>		

<p>Maria está a limpar o quarto de joelhos e olha-se ao espelho.</p> <p>Duarte entra no quarto e depara-se com Maria.</p> <p>Chateada com a pergunta, Maria refuta.</p> <p>Duarte em tom irónico responde.</p> <p>Maria levanta-se e de um modo agressivo responde a Duarte.</p> <p>Duarte tenta simplificar a questão.</p> <p>Maria esbofeteia-o e ele fica sem reação. Ainda mais furiosa responde-lhe e empurra-o.</p> <p>Maria sai do quarto e dirige-se para o escritório. Duarte segue-a.</p>		<p>Foda-se. Olha no que me tornei.</p> <p>Gostas de estar de joelhos?</p> <p>Fazes essa pergunta a um homem também?</p> <p>Se se parecessem contigo...</p> <p>Achaste que tinha a puta da piada, não achaste? Só um conselho seu merdas: Nunca mais acordes!</p> <p>O sexo é como mijar, só que as pessoas levam-no demasiado a sério.</p> <p>Cuidadinho com a boca! Vamos mas é mudar de assunto! Que filho da mãe...</p>
<p>Cena 7</p> <p>Maria entra no escritório e Duarte entra de seguida.</p> <p>Duarte depara-se com Vitória sentada na secretária e que o confronta de imediato.</p> <p>Duarte percebe que a Vitória está a fala a sério e tenta dar a volta à história.</p>		<p>Nunca me voltes a dizer nunca!</p>

<p>Vitória solta uma gargalhada, levanta-se e explica o seu estado a Duarte.</p> <p>Por fim num tom mais sério responde-lhe.</p> <p>Duarte tenta cativar a Vitória e aproxima-se dela.</p> <p>Vitória por momentos sente-se afectada com a conversa de Duarte, mas volta a si.</p> <p>Vitória acende um cigarro enquanto Duarte se senta.</p> <p>Apaga-se o cigarro e aparece Madalena.</p> <p>Duarte perplexo mas com uma certa ironia responde-lhe.</p> <p>Ambos saem do escritório.</p>		<p>Não tens sentido de humor?</p> <p>Todas as mulheres têm um sentido diferente de sexualidade, de diversão e humor, ou do que acham <i>sexy</i>, ou <i>cool</i>, ou pesado.</p> <p>Deixe-me trabalhar!</p> <p>Não tem que ser tão fria. Não tenha medo de se envolver com um homem, de se apaixonar e de se casar... Você sabe que vai ser minha!</p> <p>Eu não tenho medo de nada, mas não sou sua nem de ninguém e se você acha que é uma exceção, está muito enganado!</p> <p>Se conseguir fazer um rapariga sorrir, consegue fazer tudo! Mas na verdade nunca ninguém me pediu diretamente, não por todas as palavras. De qualquer forma o sexo faz parte da natureza e eu vou com a natureza. Seguimos viagem? Peço imensa desculpa, mas diga-me só uma coisa. Como se vai daqui para a Europa?</p> <p>Portugal é um país europeu!</p>
<p>Cena 8</p> <p>Maria sobe as escadas.</p> <p>Ana continua a subir.</p>		

<p>Vitória percorre o corredor.</p> <p>Madalena entra no quarto.</p>		
<p>Cena 9</p> <p>Madalena dirige-se ao espelho e começa a desmaquilhar-se.</p> <p>Sara olha-se ao espelho e coloca um batom vermelho.</p> <p>Ana começa a surgir.</p>		<p>Não necessitamos de diálogos. Nós temos caras. Estou pronta para o meu grande plano.</p>

1.4.4 Descrição da Ação

Cena 1: Sara entra no quarto e dirige-se ao espelho. Ainda em *lingerie*, remexe os cosméticos como se procurasse algo em especial.

Sara, para e olha-se ao espelho iluminado e observa o seu reflexo. Coloca a mão numa carteira, remexe e tira um batom *nude*. Ainda em frente ao espelho começa a delinear os seus lábios de forma lenta e minuciosa. Volta a parar e mira-se ao espelho. De seguida, aplica um pouco de base e desenha um risco quase impercetível nas pálpebras. Veste-se com a roupa que estava em cima da cama e despenteia um pouco o cabelo.

Toca a campainha. Sara reage ao som da campainha parando de pintar os lábios e olha em direção a um avental que tem ainda em cima da cama.

Cena 2: Maria dirige-se apressadamente para ao balcão do *hall* do hotel.

Maria abre a porta e atrás do balcão vê Madalena. Madalena deixa o seu casaco no balcão, percorre o corredor de entrada e dirige-se para a sala de estar, os movimentos da sua anca são exacerbados enquanto tenta equilibrar o corpo nos saltos de agulha.

Cena 3: Madalena entra na sala que está vazia ouvindo alguém a cantar fado. Madalena segue o som e depara-se com a sala de jantar. No fundo da sala a cantar fado está Ana.

Numa mesa, sozinho está Duarte que assiste ao concerto de Ana. Vemos uns sapatos brancos de salto alto que se dirigem para Duarte. Madalena, para ao seu lado. Duarte pega na mão de Madalena e dá-lhe um beijo na mão. Madalena sorri com um ar deliciado e senta-se ao seu lado.

Os dois dialogam, Madalena vai se aproximando de Duarte com um ar derretido e atiradiço. Madalena reage a um comentário de Duarte reage deixando cair o guardanapo baixando-se para o apanhar.

Surge Vitória que se levanta rapidamente e pousa o guardanapo na mesa. Esta, acaba por continuar o diálogo levantando-se mais tarde e indo embora.

Cena 4: Ana entra lentamente na sala de estar e dirige-se para junto da lareira, com uma postura calma, algo sombria e quase sensual. Duarte entra na sala de estar, e dirige-se para Ana que se encontra de costas junto à lareira. Dialogam novamente enquanto Ana vai ao bar buscar o copo de Vinho do Porto e encosta-se numa janela, tocando delicadamente nas cortinas de organza até se perder subtilmente dentro delas, aumentam assim o mistério. Ana seduz Duarte com o seu olhar e o movimento corporal acabando por convidá-lo a ir para o quarto.

Cena 5: Duarte sobe as escadas primeiro e fica à espera de Ana no cimo das escadas. Ana dirige-se para a escadaria e começa a subir. Madalena está a acabar de subir a escadaria e percorre um corredor onde passa por Duarte e cruzam olhares. Madalena entra no quarto.

Cena 6: Duarte abre a porta da *suite*. Maria está de costas a limpar os móveis. Passado algum tempo, olha-se ao espelho e com ar de revolta tenta arrancar a farda de empregada e continua a limpar o quarto.

Duarte entra no quarto e apenas Maria está presente a limpar o pó. Duarte corteja-a com o olhar e sem que ela se aperceba, aprecia cada linha do seu corpo.

Maria levanta-se chateada com o diálogo de Duarte esbofeteando-o, deixando-o sem reação a segurar a cara.

Maria desce as escadarias e Duarte vai atrás até ao escritório.

Cena 7: Entrando no escritório, Vitória está sentada à secretária a trabalhar. Duarte continua a conversar com Vitória que se levanta da secretária. Duarte aproxima a sua cara à de Vitória continuando a conversar. Vitória acende um cigarro.

Madalena expira o fumo do cigarro e volta-se para Duarte que entretanto se tinha sentado. Continuam a dialogar e depois saem os dois em direção ao quarto.

Cena 8: Maria começa a subir as escadas. Ao mesmo tempo que sobe, transforma-se em Ana. No final, Vitória percorre o corredor e é Madalena que entra no quarto.

Cena 9: Madalena dirige-se para a casa de banho. Pega num disco de algodão e num creme e começa a desmaquilhar-se em frente ao espelho. Tira a peruca loira e coloca-a na única cabeça de manequim sem peruca. Escova o seu cabelo, começa a desapertar o fecho do seu vestido branco e fica apenas em roupa interior, aqui vemos que ela é Sara.

Sara olha-se ao espelho a ver o seu reflexo e sem se mover, novamente com um ar desleixado e pálido, pega num batom vermelho e pinta os lábios, maquilha os olhos com um lápis negro carregado, dirige-se para o cabide com os vestidos de gala, pega num comprido preto e veste-o. Quando se olha ao espelho está igual a Ana.

1.5 Tema do projeto e problemática à volta do mesmo

Pelo que se pode depreender pela sinopse, o tema do projeto é a análise crítica à nossa sociedade que se adapta aos estereótipos mais comuns utilizados no cinema.

O cinema acaba por ter um grande impacto na nossa sociedade e leva os seus espetadores a espelhar a sua vida à volta do que veem e retiram do mesmo. Acaba por ser um espelho da sociedade mas igualmente uma janela para o modo de vida que veem nos filmes. Em princípio, isto será um erro. Os filmes tentam retratar temáticas com que as pessoas possam relacionar-se, mas acaba por criar imagens demasiado fictícias e exageradas que os seus espetadores menos críticos, acabam por querer ter na sua vida quotidiana.

Este tema acaba por interessar ao autor particularmente pelo facto de a sociedade ter necessidade de espelhar aquilo que vê nos filmes ao seu quotidiano. Parece ao autor, que o efeito do cinema, vai bem mais além do mero entretenimento e até mesmo retratar a sociedade. Molda a sociedade consoante a vista de uma equipa que ao criar, ou adaptar, uma história, acaba por criar algo mais belo do que realmente é, e o espetador identificando-se com um elemento ou o seu todo, quer viver o ter algo semelhante. Acaba por ser uma ferramenta perigosa e que os espetadores devem de assistir sempre com um olhar crítico e perceber que o objeto filme, não é mais do que uma obra de arte, criado para passar uma mensagem de uma forma artística.

1.6 Estudo e desenvolvimento do projeto final

O projeto começou por ser ambicioso e de grande exigência a nível da edição. A curta tinha uma personagem central que se transformava em outras com interação entre elas. A interpretação era feita apenas com uma atriz, e isso tornou-se um problema. Houve a necessidade de se fazer vários planos para que na edição, duas personagens interpretadas pela mesma atriz fossem devidamente combinadas de forma a que o final desse a sensação de um único plano.

O argumento sofreu algumas alterações no decorrer do tempo tornando-se mais simples de perceber e reter a mensagem: foi acrescentado uma personagem masculina para ajudar a perceber que os estereótipos femininos são sempre do ponto de vista de um homem; simplificação da história para não se tornar demasiado complexa e perder a atenção dos espetadores; mudança das personagens para uma realidade mais portuguesa e redução de número de cenas para simplificar a mensagem. Estas alterações fizeram com que a edição fosse mais simples mas não eliminou de todo os desafios.

Para começar, ainda existe uma cena em que duas personagens interagem uma com a outra. Existe também uma transição entre personagens que irá ser um desafio grande, pois a Realização não que um plano de corte entre a transição.

Outro ponto fulcral para se ir ao encontro das necessidades da direção de fotografia e realização, foi o facto de quererem uma imagem plástica, quase perfeita. As cores deviam ser quentes e a textura de pele o mais lisa possível.

Com estes problemas em mente, houve vários estudos e testes de edição para suportar estas interações. Uma, foi para a interação de duas personagens interpretadas por uma única atriz e que mostrou muito potencial para dar resposta ao problema. Outra, foi a de utilização de filtros para a suavização da imagem e correções de cor para chegar aos tons quentes pedidos (estes filtros eram aplicados na pós-produção através do Final Cut Pro 7). O único teste que não foi possível garantir, foi a da transição da personagem sem plano de corte (foi apresentado um plano b). Algumas técnicas foram tidos em conta, caso as outras falhassem.

1.7 Organização e temas abordados na presente dissertação

A dissertação está dividida em cinco capítulos. No primeiro capítulo foi apresentado uma introdução e abordagem do projeto final desenvolvido durante o ano letivo, a sinopse do projeto desenvolvido e o porquê da escolha deste tema.

No capítulo dois aprofundou-se os objetivos que levaram às escolhas no projeto final e de todo o processo criativo por trás das opções tomadas.

No capítulo três fez-se uma revisão do estado da arte da televisão quanto ao seu *modus operandi* e a forma como edita as suas produções. Fala-nos assim, de como a televisão acaba por criar o seu material e adaptá-lo ao público-alvo.

No capítulo quatro falou-se do desenvolvimento do projeto final do curso e as opções que foram tomadas, adequando-as ao público-alvo no tipo de filme criado e meio escolhido.

Por fim, no capítulo cinco foi apresentado uma conclusão do projeto e de que forma se avaliou o produto final com base nos conhecimentos adquiridos.

2 Caracterização do projeto

O projeto “Nu Feminino” começou por tornar um argumento criado pela realizadora num produto cinematográfico. O argumento inicial parecia interessante e cativou toda a equipa, mas acabou por sofrer alterações no sentido de tornar a mensagem pretendida mais clara e mais interessante. Com alguma reflexão, a primeira versão que apenas apresentava quatro personagens interpretadas pela mesma atriz, acabou por ter de ser modificada pois não parecia transmitir exatamente o pretendido: fazer uma crítica a alguns estereótipos femininos explorados no cinema. A lacuna desta primeira versão era mesmo, a falta de uma personagem masculina para contracenar com a atriz. Concluiu-se que o produto resultante seria quase sem mensagem e sem a marca de que esses mesmos estereótipos são criados a partir de uma visão masculina.

A nova versão veio resolver algumas questões relativamente à mensagem, mas ainda assim envolvia problemas técnicos, pois ainda contemplava o facto de personagens interpretadas pela mesma atriz, interagirem entre elas. Então, surgiu uma terceira versão que tentou simplificar esse detalhe criando momentos para cada personagem de modo a não haver essa mesma interação.

Mesmo assim, enfrentou-se um problema que achamos pertinente trabalhar. Os estereótipos e personagens eram muito adaptadas ao cinema americano, e como filme português, achamos que seria interessante trabalhar com os mesmos estereótipos, mas adaptado à nossa realidade. Assim, com esta quarta versão, pretendeu-se atingir a mensagem mais facilmente, assim como cativar o público português e até mesmo o internacional, pois desta forma poderiam familiarizarem-se com a realidade portuguesa. Não reconhecendo o *background* das personagens, reconheceriam os estereótipos e tornava o projeto mais interessante para o público.

Por fim, e muito mais próximo da rodagem do filme, foi resolvido reescrever o argumento de modo a tornar mais simples a leitura da mensagem, sem prejudicar a estética do mesmo. Após alguns testes no local, com algumas interpretações de atores e até mesmo encenando o projeto na sala de aula com colegas, percebemos que mesmo assim havia alguma complexidade no filme que desviava a atenção do espetador podendo mesmo criar dúvidas na mensagem ou até mesmo a falta de perceção do que o projeto pretendia. Assim, o argumento acabou por ficar ainda mais simples, investindo em planos mais simples mais muito bem trabalhados para que a imagem não desviasse a atenção do espetador.

2.1 Objetivos do projeto

O objetivo deste estudo prendeu-se em primeiro lugar com a conclusão do Mestrado em Som e Imagem com especialização em Cinema e Audiovisual e em segundo lugar com o aumento dos conhecimentos na área da edição, posição ocupada pelo autor no projeto final. Com a recolha de informação obtida, é esperado o enriquecimento que permita produzir um projeto mais coerente e com a melhor qualidade possível.

A informação pretendida iria desde do estudo do personagem até às cenas e locais onde se desenrola a ação. Como editor, o desafio seria a adaptação às alterações que se fossem desenrolando por forma a poder garantir a qualidade do projeto final.

O editor tem como responsabilidade a garantia de uma continuidade durante a rodagem, assim como juntar e misturar os planos de modo a contar a história prevista da melhor forma possível. Com o estudo elaborado pretende-se aumentar os conhecimentos do autor de modo a ser possível fornecer uma curta-metragem que irá de encontro tanto à história inicialmente planeada, como às técnicas que poderão auxiliar o projeto para atrair e seguir as tendências do que se procura nos tempos atuais neste tipo de produtos.

Uma curta-metragem é um produto audiovisual que terá, neste caso, a finalidade de ser projetado em festivais de cinema nacionais e internacionais, mas nunca poderá ser negligenciada a hipótese de ser transmitido noutros canais media como a televisão. Canais como a RTP2, SIC Radical, Canal 180 (canal cultural da Zon TV Cabo) e outros canais temáticos do género investem neste tipo de produto para alimentar as suas grelhas de programação. Assim sendo, este estudo pretende ajudar a perceber que técnicas podem ser utilizadas de forma a aliciar os novos públicos e as tendências utilizadas no tempo presente. Com esse objetivo em mente e fazendo uma recolha do que foi feito até ao momento, o que se faz na atualidade e até mesmo o que se pensa ser o futuro próximo nesta área, poderá dar-nos mais hipóteses de projetar o filme em mais circuitos e canais televisivos.

As televisões sofrem pressões sociais constantes (como a perda de audiências), pois têm de agradar aos espetadores apresentando produtos de qualidade, como filmes clássicos, programas que garantem audiências e até mesmo produtos que os espetadores pretendem ver nos dias atuais. Assim, o mercado de procura de produtos novos e estudo por parte das televisões do que poderá trazer mais audiência para os seus canais é uma realidade e deveras importante. Sem dúvida que isto é sempre uma porta que está aberta para os mais criativos e inovadores e é isso que o autor pretende com esta dissertação: munir-se de conhecimentos e recursos que lhe possa dar mais hipóteses de lançar o filme neste circuito popular.

2.2 Tipo de pesquisa efetuada para a pré-produção do projeto

Durante todo o processo de conceção do projeto final, fizeram-se vários estudos inerentes. Inicialmente, o filme era muito exigente a nível técnico. Exigia muitos planos de interação entre múltiplas personagens interpretadas pela mesma atriz. Com isto, foi exigido um estudo sobre técnicas para a conceção desses planos. A solução encontrada foi o uso de dois planos em que cada interpretação que apenas ocupava metade do enquadramento, em pós-produção unia-se esses mesmos planos de modo a obter um com as duas personagens. Isto criava um trabalho extra para a direção de atores que exigia que os olhares e movimentos fossem cronometrados ao segundo para que o produto final fosse credível. Tomada a decisão de que seria uma sobrecarga para a direção de atores e suscetível a falhas, abandonamos a ideia e simplificamos os planos e interações.

Numa segunda fase, ainda existiam algumas interações que criavam desafios para ambas equipas, a de edição e a de direção de fotografia. Havia uma cena onde a atriz se debruçava para apanhar o guardanapo e, sem mudança de plano, ao levantar-se seria outra personagem. Neste caso a dificuldade seria manter o ator completamente estático durante todo o tempo de caracterização da atriz. Inicialmente a ideia era manter este plano, mas apenas se houvesse um plano de contingência, ou seja, um plano de pormenor da atriz a apanhar o guardanapo para que no momento da troca de personagem, não se notasse a alteração na posição do ator. Com apenas um plano de contingência, ainda havia uma questão a resolver: a troca de personagem com o ator estático para que se parecesse um único *take*. Para resolver este problema, estudaram-se vídeos que conseguiam resolver esta questão, mas após um

estudo aprofundado, foi descoberto que teria de ser feito com *morph*¹ um *chromakey*². Só deste modo foi possível garantir a junção dos dois *takes*. Mesmo com o posicionamento do ator na mesma posição do corte anterior, qualquer pequena diferença estragaria a estética do plano. O *morph* permitia estas pequenas correções mas teriam de ser gravadas com *chromakey* de modo a esses pequenos ajustes não mexerem com o fundo da cenografia. A decisão do uso ou não desta técnica ficou definida por ser impraticável gravar em estúdio a cena, pois obrigaria a ter a mesa e todos adereços que entravam em contacto com os atores e porque a experiência com o plano de contingência provou que não prejudicaria a mensagem, muito pelo contrário, simplificaria a cena e não desviaria a atenção do espetador.

1 *Morph* – Efeito de deformação da imagem até fazer uma transição à imagem seguinte.

2 *Chromakey* – Um efeito que consiste em juntar uma imagem a outra, anulando uma cor. Normalmente é utilizado o azul ou verde como cor para anular.

3 Revisão do estado da arte

3.1 Início da emissão televisiva em Portugal

A televisão começou a funcionar na Europa em países como a Alemanha, França e Reino Unido por volta de 1935, mas foi apenas em julho de 1955, na Feira Popular do Porto, que a *Grundig* apresentou os seus equipamentos em Portugal com demonstrações desta tecnologia.

Nesse mesmo ano, foram criados os estatutos e *modus operandi* da entidade responsável pelo serviço público de televisão em Portugal e foi também constituída a Radiotelevisão Portuguesa (RTP). A empresa era constituída por uma sociedade anónima (dividida entre o estado, emissoras de rádio privadas e particulares) com capital social de 60 mil contos. O 1º presidente da RTP foi o Camilo Mendonça que dividia a sua concessão com Botelho Moniz, Stichini Viela e o Ministro da Presidência e Ministro das Comunicações interino, Prof. Marcelo Caetano.



Figura 1 – Recorte do jornal “Jornal de Notícias” de 8 de julho de 1955

Entre 4 e 30 de setembro de 1956, a RTP começou a transmitir as suas primeiras emissões a partir da Feira Popular de Lisboa, mesmo que a título experimental, e tinham uma duração de duas horas diárias, com um dia de descanso (4ª feira). Este dia servia tanto para descanso do pessoal, como para rever o equipamento para que estivesse operacional para os outros dias.



Figura 2 – 1ª mira técnica utilizada nas sessões experimentais

Graças ao jornal “O Século”, à “Radio Corporation of America” e à “Philips Portuguesa”, foram instalados equipamentos recetores em vários locais de Lisboa como a Praça de Londres, Feira Popular, Av. Almirante Reis, etc...

Estes recetores transmitiram a primeira emissão experimental da RTP, para que o povo português pudesse apreciar o que era exatamente esta nova tecnologia apresentada.

No início de 1957, a RTP estava pronta para passar de experimental para operacional e no dia 7 de março, a primeira emissão oficial foi transmitida.

Inicialmente, a única antena de emissão de sinal que existia estava localizada na serra de Monsanto e com uma potência de 1kw (apenas cobria uma pequena área ao seu redor). No final desse mesmo ano, foram instalados mais duas antenas com mais potência (100kw) em Lousã e no Porto e no ano seguinte, mais antenas nas serras de Montejunto e Monchique/Fóia que potenciaram a propagação do sinal no território nacional.

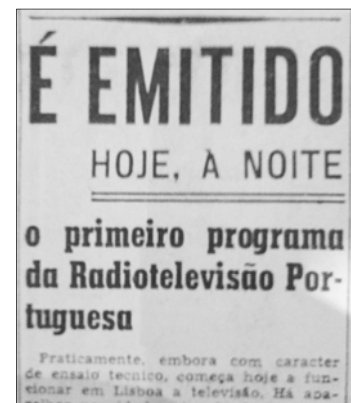


Figura 3 – Recorte do jornal “Diário de Notícias” de 7 de março de 1957

A 1 de janeiro de 1958, entrou em vigor a taxa de televisão que servia para financiar o funcionamento da RTP, garantindo a menor necessidade de publicidade. Isto acabou por ser muito contraditório porque mesmo assim havia muita publicidade na televisão. No final da década de 50 (20 de outubro de 1959), a RTP passou a fazer parte da União Europeia de Radiodifusão (UER), deixando para trás o estatuto de filiada. Criada em 1950, a UER facultava informações técnicas e promovia a interação entre os vários membros da união. Um dos produtos que saiu da UER foi o Festival Eurovisão da Canção. A sua primeira edição foi em 1956 na Suíça e tratava-se de um concurso internacional de música. Cada país participante tinha o seu concurso nacional para escolher a música que o representaria na competição. Portugal concorreu pela primeira vez em 1964 com a música vencedora do Festival RTP da Canção: Oração de António Calvário.

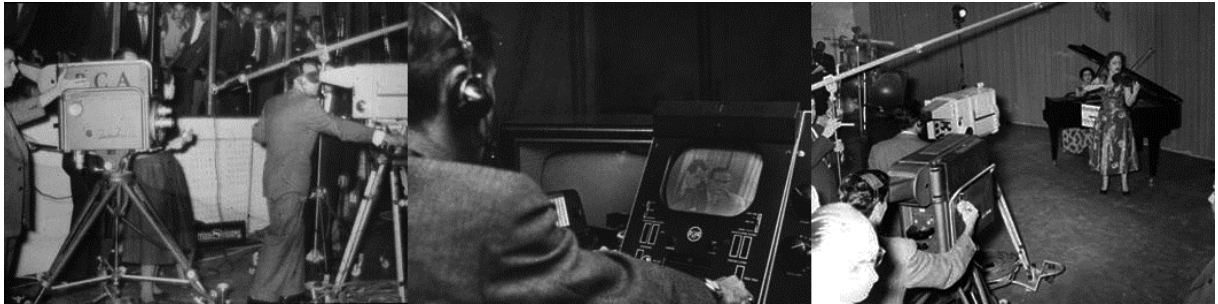


Figura 4 – Estúdios na Feira Popular de Lisboa

PROGRAMA DA TELEVISÃO

É o seguinte o programa de hoje da radiotelevisão:

21.30 — Abertura da emissão. 21.33 — A Juventude no Mundo (Serviço Internacional de Actualidades para Crianças). 21.45 — Vida feminina. 22 — Noticiário e actualidades nacionais e internacionais. 22.45 — Viagens sem rumo certo: férias em Durban. 22.50 — Últimas notícias. 23 — Fecho da emissão.

Amanhã:

21.30 — Abertura da emissão. 21.33 — O Jardim Zoológico de Lisboa. 21.48 — Desporto: o domingo visto de véspera. 22 — Noticiário e actualidades nacionais e internacionais. 22.25 — Orquestra feminina cubana «Nereida y su Ensueño Tropical», apresentada por Raul Solnado. 22.45 — Revista da semana. 22.55 — Últimas notícias. 23 — Fecho da emissão.

Figura 6 – Exemplo da programação da RTP, retirado do jornal “Diário de Notícias” do dia 8 de março de 1957

TELEVISÃO PORTUGUESA

O programa de hoje é o seguinte:

21.30 — Abertura da emissão; 21.30 — Album da R. T. P. — 1957 — Apresentação de David Mourão Ferreira e Leopoldo Nunes. 21.50 — Música para todos, com o soprano Lucia Evangelista, o baixo-barítono Jerome Hines, coro e orquestra dirigidos pelo maestro Howard Barlow. 22.10 — Noticiário e actualidades do País e do estrangeiro. 22.30 — Evocação de Columbano. 22.45 — Teatro: «Noite de São Silvestre», de Ferro Rodrigues e Santos Fernando — Interpretação de Brunilde Judice, Jaime Santos e Tomás de Macedo — Cenário de Hernani Lopes — Realização de Rui Ferrão. 23.05 — O ano desportivo no Mundo. 23.30 — Últimas notícias. 23.35 — Fecho da emissão.

Figura 5 – Exemplo da programação da RTP, retirado do jornal “Diário de Notícias” do dia 31 de dezembro de 1957

Com a compra de mais equipamentos (como o carro de exteriores ainda em 1957) e realocização dos estúdios (inicialmente na Feira Popular de Lisboa, passando para os estúdios Lumier, depois em 1976 para os estúdios sede da RTP na Av. 5 de Outubro em Lisboa e os estúdios do Porto em Vila Nova de Gaia em 1959), a programação começou a evoluir com transmissões exteriores em direto (como o jogo de futebol Sporting contra o F.C. Áustria em fevereiro de 1958) e o “Telejornal” a 18 de outubro de 1959. Nessa altura algumas figuras surgiram a fazer parte da equipa da RTP como o José Gomes Ferreira, Pedro Moutinho, Maria Armada Falcão, Fialho Gouveia, Gina Esteves, Manoel Caetano e Henrique Mendes.

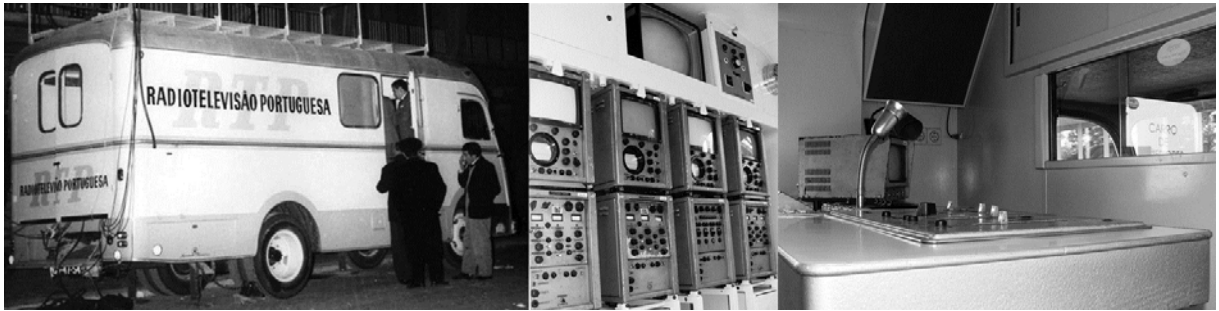


Figura 7 – O 1º carro de exteriores da RTP (imagens do exterior e interior do carro)

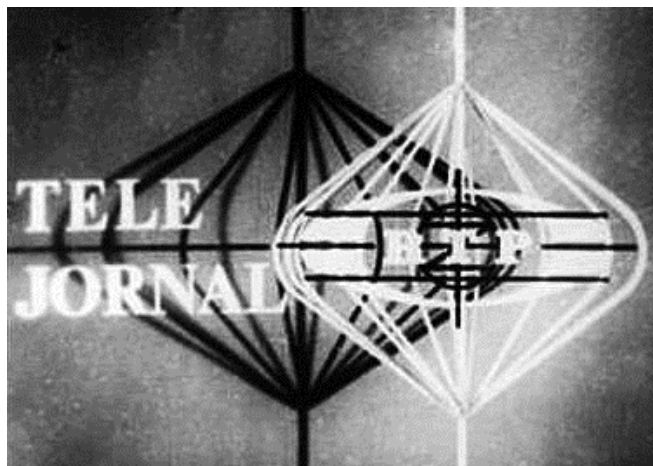


Figura 8 – O 1º indicativo do Telejornal

Outras figuras foram surgindo à medida que novos programas foram surgindo: Anthímio de Azevedo com a meteorologia em 1964, Eng.º Sousa Veloso com o “TV Rural” em 1959, Raúl Solnado e Carlos Cruz com o “Zip-Zip” em 1969, José Mensurado com o seu direto sobre o lançamento do Apolo 11 a 21 de julho de 1969, Maria Leonor e Ana Zanatti como locutoras de vários programas, Beatriz Costa (atriz convidada) com a 1ª transmissão em direto do “Natal dos Hospitais” em 1958 e Alice Cruz, também em “Natal dos Hospitais”, com várias presenças em outras edições.

Em 1968, a Rádio e Televisão de Portugal anunciou o lançamento do seu segundo canal: RTP2. Foi no dia 25 de dezembro desse mesmo ano que o canal começou a emitir com carácter cultural, de conhecimento e programação infantis. Foi constituída assim, como um canal aberto e alternativo à RTP1. Não deixava de ser um canal complementar ao canal principal, mas tinha o propósito de oferecer mais conteúdos dedicados ao conhecimento

universal e arte. Assim, já começava a ter características de canal temático, que oferecia conteúdos interessantes a certos nichos.

Na década de 70, surgiram os canais regionais da Madeira e dos Açores: RTP Madeira (a 6 de agosto de 1972) e RTP Açores (a 10 de agosto de 1975). E em 1992 aparece o primeiro canal português a ser transmitido, via satélite, para todo mundo: RTP Internacional. Com sua primeira emissão a acontecer no dia de Camões (10 de junho), passava assim a haver um canal de língua portuguesa disponível para qualquer pessoa, em qualquer parte do mundo. Inicialmente com apenas 6 horas de emissão diárias, um ano depois para 12 horas diárias e em 1995 para as 24 horas de emissão. Hoje, os seus conteúdos provêm da RTP (seja o canal nacional como regionais), das estações privadas portuguesas (SIC e TVI) e de algum conteúdo próprio vindo das comunidades portuguesas espalhadas no mundo.

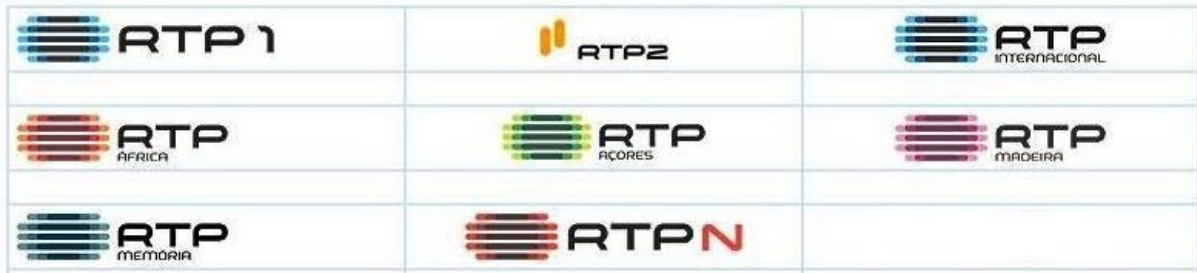


Figura 9 – Os vários logótipos do canais RTP

Outros canais foram lançados como a RTP África a 7 de janeiro de 1998, a RTP N (ou RTP Informação depois de 2011) a 31 de maio de 2004 e a RTP Memória a 4 de outubro de 2004. Tal como a RTP Açores, Madeira e Internacional, os conteúdos destes canais eram constituídos por programação da RTP1, com inclusão de conteúdos próprios e regionais. A RTP N nasce como canal regional, após compra da NTV³ e não foi considerado um canal de serviço público, mas de interesse público, tal como a RTP Memória.

3.2 Mudança sociais com a implementação da televisão em Portugal

Em 1957, o ordenado de um trabalhador não qualificado era perto de 700 escudos e uma televisão, nessa altura, custava cerca de 6.000 escudos, ou seja, 9x o seu ordenado. Por isso, muita gente não tinha uma televisão em sua casa e acabavam por se juntarem em cafés ou outros locais públicos para assistirem às emissões diárias. Com o decorrer do tempo, e como qualquer tecnologia emergente, a procura, o mercado concorrencial e oferta de novos equipamentos começaram a baixar os preços dos televisores e cada vez mais os portugueses procuravam comprar este equipamento para ter em sua casa e partilhar momentos com a sua família. Com o decorrer do tempo, este ato começou a ter impactos sociais marcantes no modo como os portugueses passavam o seu dias. Ocupando mais o tempo das pessoas e criando alguns conflitos pelo mesmo motivo, a televisão começou a afetar tanto positivamente como negativamente o seio familiar e social.



Figura 10 – Anúncio no jornal “Diário de Notícias” de 3 de setembro de 1956

³ A NTV era um canal regional, via cabo, que nasceu no Porto a 15 de outubro de 2001

A televisão era um espetáculo coletivo onde as pessoas se juntavam para ver um programa e depois conversar e debater sobre o que viram. Este conceito funcionou muito bem no início quando a programação diária apenas continha duas horas de programação, mas quando começou a expandir o número de horas de emissão, já criava algumas divisões familiares visto que a mãe, doméstica, via televisão durante o dia, o pai, via televisão depois do trabalho e os filhos, depois da escola e até à hora do jantar. Apesar de algumas discussões sobre o tempo ocupado a ver televisão, continuou a criar interação entre os elementos da casa e amigos. As pessoas quando se juntavam, falavam do que viam, o que achavam e isso criava temas de discussões entre as pessoas.

Para além da vertente de entretenimento, a televisão era informativa e, de alguma forma, reguladora da vida dos espetadores. A grelha de programação era criada conforme os horários da sua audiência, mas também criava alguns pontos marcantes para algumas ações do dia-a-dia. Sendo que, no início as emissões só tinham duas horas diárias, estes pontos tornaram-se mais relevantes na programação semanal. Era habitualmente transmitido à 2ª feira, a noite de teatro (era neste dia visto ser a folga dos atores das sala de teatro), à 4ª feira a noite de cinema e à 6ª feira a noite de concursos. Estes exemplos demonstram que a televisão começaria a criar dias específicos para certos tipos de programas e isso alteraria o comportamento dos espetadores. Guardavam esses dias para assistir a esses programas específicos.

Quando a emissão diária começou a expandir, colocavam-se programas de culinária antes da hora do almoço com a Maria de Lurdes Modesto e a programação infantil depois do horário escolar, baseados na audiência. Um exemplo seria o programa “Vitinho” (1986)⁴ que marcava o momento em que parecia mais certo enviar as crianças para a cama.

As grelhas ainda hoje são afinadas conforme as faixas etárias. Das 06h30 às 21h00, a programação é destinada para todos. Das 21h00 às 23h00, ao público entre os 12 e 16 anos e depois disso, à população adulta.



Figura 11 – Capa do vinil do Vitinho

3.3 Entrada na era concorrencial em Portugal

Com a entrada da televisão na era concorrencial, surgiu uma transformação no seu modelo social e económico. Passou então a ser um setor de atividade na economia, funcionando e adaptando-se ao mercado e às suas regras.

Ao mesmo tempo, surgiu um novo desafio. Não basta já fazer serviço público e cultural sem ir ao encontro dos gostos e necessidades do público. Seria preciso estar atento à concorrência e alterar a programação de acordo com as audiências. Havendo uma contribuição por parte dos cidadãos, existia agora uma nova força que exigiria uma alteração na grelha e na qualidade de serviço

⁴ A RTP criou um espaço que marcasse uma hora para as crianças irem para a cama. Junto da Milupa, marca de comida para crianças, trouxe a personagem Vitinho dos seus produtos para a televisão e a maioria das crianças iam para a cama, mal terminasse o espaço animado.

Esta alteração não foi apenas por causa dos novos operadores de televisão (Sociedade Independente de Comunicação – SIC, a 6 de outubro de 1992 e a Televisão Independente – TVI, a 20 de fevereiro de 1993), mas também pelo aumento do horário de emissão. Assim, o panorama televisivo tomava outras proporções. Chegava ao circuito internacional graças às suas emissões transnacionais, incluindo produções de outros países nas suas grelhas de programação e até mesmo a abertura a operadores estrangeiros no nosso mercado inserindo assim capital externo.

Nos finais da década de 80, começaram a surgir grupos económicos na comunicação social. Estes grupos eram constituídos por vários órgãos de comunicação social, nos diferentes meios e apresentavam uma nova força e conhecimento de comunicação social. Com a SIC, surgiu o Grupo Impresa. Hoje, este grupo detém a SIC como canal televisivo, jornais como o Expresso, revistas como a Caras e Visão, AEIOU como portal de internet e uma forte participação na Agência Lusa. A TVI pertence ao grupo Media Capital que tem a TVI como canal generalista, rádios como a Rádio Comercial, revistas como a Lux e portais de internet como a IOL. A vantagem competitiva destes grupos prendeu-se com o facto de terem mais jornalistas disponíveis para obter material para alimentar os seus vários meios e têm mais meios de difundir a sua mensagem empresarial ou partidária.

A televisão acaba por ser um motor da economia. Além de dar emprego a muita gente, direta ou indiretamente, promove ainda a venda de vários equipamentos (televisões e outros equipamentos associados como leitores/gravadores de VHS, DVD, *Bluray* e digital, sistemas de som, antenas, etc...). É igualmente uma excelente forma de publicidade, promovendo o anúncio de novos produtos, potenciando as vendas das várias empresas que investem neste meio.

É por isto que podemos considerar a televisão como uma indústria cultural. Cultural porque os seus conteúdos são basicamente produtos culturais e indústria porque envolve muitos passos e colaborações antes de ser distribuído. Assim sendo, este tipo de indústria sofre de receitas imprevisíveis, em termos de negócio. A produção de um conteúdo envolve sérios investimentos para arrancar com o projeto: a construção de cenários, técnicos, aluguer de material entre outros, que terá de ser rentabilizado com as audiências, mas se isto não acontecer, o produto poderá não se prolongar por muito tempo ou até mesmo nunca chegar a ser exibido.

Os investimentos nas televisões são sujeitos a processos rigorosos acabando algumas ideias e conteúdos por ficarem nos arquivos da estação televisiva. Verifica-se também que as estações acabam por ser conservadoras no momento da criação, pois preferem investir em algo mais seguro que é uma garantia de audiências, do que inovar e arriscar o fracasso. Apostando naquilo que lhes parece mais seguro, financeiramente, a receita pode pagar uma boa parte das despesas da estação e se o conteúdo for publicado em DVD, vendido *online* ou até mesmo retransmitido em vários momentos, continua a ser fonte de receita. Se o conteúdo passar uma segunda vez na televisão e obtiver sucesso, irá ser transmitido uma terceira vez e assim por diante.

O objetivo da televisão acaba por ser só um: a de tornar a sua estação televisiva, como cada programa da sua grelha, o mais visto pela audiência. Ao conseguir isto, garante também um aumento da receita publicitária, pois todos os produtos irão querer associar-se ao programa para garantir igualmente maior difusão do produto. Assim, poder-se-á considerar

que a televisão é uma atividade de alto risco justificando assim o facto de terem de ser tomadas decisões com muito rigor e certezas.

Existem várias fórmulas para o sucesso de um programa: essas fórmulas passam por oferecer programas que apelem ao público como concursos, *reality shows* e filmes atuais, mas sempre focado naquilo que vai de encontro do que os espetadores esperam ver. Não podemos esquecer que se uma estação segue uma fórmula de sucesso, outra concorrential irá fazer o mesmo. O ideal será sempre ser o canal inovador.

A TVI passava por tempos difíceis em 2000. Tinha um passivo acumulado de 29 milhões de contos. Em 1998, José Eduardo Moniz, diretor de programas da RTP até então, decide aceitar a proposta para diretor-geral da TVI. Após o período de adaptação, decidiu mudar a grelha de programação e o produto em que apostou para mostrar esta nova dinâmica do canal foi o *Big Brother*. Este programa garantia blocos diários durante vários períodos do dia, um especial à 3ª feira e blocos alargados no final de semana, acabou por aproximar as audiências da TVI aos da SIC (líder de audiências naquela altura). Interessante é o facto de a SIC ter tido acesso a este programa para a sua própria estação, mas recusou a compra porque achou que nenhuma outra estação portuguesa o compraria. Acabou por ser um erro para a SIC, pois a TVI acabou por ultrapassar a audiência do seu canal no horário nobre.

Um exemplo do uso dessas fórmulas e resultados pode ser visto no caso TVI/*Big Brother*. Já há muito se falava deste tipo de programa e da sua garantia de sucesso de audiência. Esta garantia vinha do facto de se saber que, a generalidade do público tem um lado forte de *voyeurismo*⁵ e o ser humano tem forte necessidade em se socializar. A maioria das pessoas gosta de saber da vida dos outros, seja para comparar com a sua ou por mera curiosidade (a “imprensa cor-de-rosa” tem como base relatar precisamente acontecimentos da vida de ditos famosos tornando-se assim, autênticos *best sellers*).

Este tipo de programas denominados como *reality shows*, os maiores picos foram sempre em momentos chocantes em que havia agressão verbal ou física, alguém que chorava ou se declarava. No 1º *Big Brother* em Portugal, um dos momentos mais visto em televisão, foi quando Marco (um dos concorrentes) agrediu uma colega. Esse momento foi revisto e falado em todos os meios de comunicação. O próprio noticiário do canal abriu nesse dia, abriu com essa notícia. Durante dias esse acontecimento foi falado, provando que, para a maioria das pessoas, falar e saber da vida dos outros é muito importante.

Ao mesmo tempo, a SIC acabou por apostar e contrapor com dois programas: *Acorrentados* e *Bar da TV*. Nenhum conseguiu o sucesso do *Big Brother*, porque o outro foi sem dúvida inovador para época. Numa tentativa de recuperar audiência no horário nobre, a estação (SIC) tentou fazer uso de uma situação familiar (os pais de uma das concorrentes do *Bar da TV* ser contra a participação da filha e querer ir ao programa para falar com ela), para criar audiências ao permitir uma conversa privada entre a família e a concorrente ser vista em direto e num momento onde supostamente a TVI era forte em audiências com o *Big Brother*. Esta situação fez com que se gerassem reclamações por parte de alguns telespectadores à Alta Autoridade para a Comunicação Social. Julgou-se o direito à privacidade àquela família. A Alta Autoridade para a Comunicação Social acabou por intervir, ameaçando a estação com

⁵ *Voyeurismo* é uma prática que consiste num indivíduo sentir-se estimulado através da observação de outras pessoas.

multas elevadas e até mesmo a suspensão das emissões do canal. Isto acabou por não acontecer, mas certamente marcou um momento na televisão portuguesa e os limites da privacidade.

3.4 Novos modelos de televisão

Durante a década de 80, a televisão sofreu uma revolução que mudou o paradigma das grelhas televisivas. O aparecimento de televisão via cabo nos Estados Unidos mudou a programação e o tipo de programa que o espetador queria ver, mas para além deste fenómeno, o aparecimento do comando da televisão ajudou nesta transição. Os picos de atenção tinham de ser mais levados a sério por causa do comando. As pessoas tinham agora, uma ferramenta que lhe permitia mudar de canal, mantendo-se confortáveis no seu sofá. Nesta época, as cadeias televisivas ABC, CBS e NBC perderam o monopólio do *share* para as novas estações que surgiam via cabo como a CNN e Fox.

Em 1986, um estudo revelou que 86% da população americana via televisão diariamente e que mantinha a televisão ligada numa média de 7 horas diárias. Detetou igualmente que domingo era a noite forte da grelha semanal e que o tipo de produtos mais vistos eram as mini-séries e os filmes feito exclusivamente para televisão⁶.

Nesta fase surgiram alguns programas que ainda hoje são detidos como referências como *Hill Street Blues* (1981), *Cheers* (1982), *Knight Rider* (1982), *Family Ties* (1982), *The A-Team* (1983), *Miami Vice* (1984), *The Cosby Show* (1984), *MacGyver* (1985), *The Dukes of Hazzard* (1985), *ALF* (1986) e os *Simpsons* (1989). Algumas destas séries marcaram tanto esta geração, que passaram para filmes nos últimos anos, mesmo que tenham saído do ar há anos. *The Dukes of Hazzard*, *The A-Team*, *Miami Vice* e os *Simpsons* são alguns exemplos. Outras séries foram alvo de tanto êxito que a série voltou nos últimos anos, renovado, mas com o mesmo formato, como o *Knight Rider* em 2008.

O modelo de negócio das estações televisivas tornou-se ainda mais complexo quando se abriu para os canais temáticos, transmissões *online*, etc.... Mas isso fez com que se conseguisse satisfazer melhor os nichos de mercado e aumentar as audiências gerais.

As televisões temáticas acabam por ser uma tentativa de conquistar os públicos mais exigentes: aqueles que não encontram o que querem nas televisões generalistas. Este, são normalmente aqueles que se tentam afastar dos grandes meios de massas e, possivelmente, pessoas mais formadas procurando assim, outras formas de informação/divertimento.

A televisão a cabo surgiu na década de 80 como uma oportunidade de negócio porque o público procurava informação e conteúdos específicos. Antes da TV a cabo, apenas existiam os canais generalistas que eram limitados para certos públicos. A informação e restante programação era limitada e começou assim, a surgir canais temáticos e com conteúdos mais específicos e que respondiam às necessidades de público.

O conceito de canal temático parece envolver custos muito elevados, mas existe há sempre forma de negociar os seus custos. Se a empresa de canais via cabo negociar a compra de um canal em conjunto com outras, é possível reduzir o custo dos *royalties*⁷ diluindo-as

⁶ The Eighties Club – The Politics and Pop Culture of the 1980s (5 de Fevereiro de 2012). Television in the 1980s (<http://eightiesclub.tripod.com/id13.htm>).

⁷ Royalties é a importância a pagar ao proprietário de um produto (conteúdo televisivo neste caso). Geralmente estes valores são definidos em percentagem de espetadores que irão ver o conteúdo.

pelas empresas associadas. Imagine-se o canal Fox e a Zon ao comprar o canal em conjunto com a Meo, Vodafone e TVTel. Isso faz com que o custo do canal fique a 25% para cada operadora sendo o valor dos *royalties* fáceis de definir visto o número médio de espetadores ser conhecido. Quem acaba por suportar este custo são os clientes destas operadoras com a assinatura mensal do serviço fazendo com que estes canais temáticos tenham um baixo investimento.

Canais temáticos não eram novidade a nível internacional mas a SIC, tentando seguir estas tendências e fragmentando um público específico, criou a SIC Notícias em 2001. Este canal prometia mais informação, mesas redondas, debates e discussão. Criou igualmente a SIC Radical em 23 de abril de 2001 (dedicado ao público jovem), a SIC Mulher em 8 de março de 2003 (dedicado ao público feminino) a SIC K em 18 de dezembro de 2009 (dedicado ao público infantil).

Já a TVI criou o TVI24 a 26 de fevereiro de 2009 como canal de notícias e mais recentemente, a TVI Ficção a 15 de outubro de 2012 dedicado a séries, telefilmes, novelas e outras ficções criadas pelo canal.

Um dos problemas, a nível social da criação de canais temáticos, foi e continua a ser a fragmentação do público. Deixou de existir uma comunidade que assiste aos canais generalistas e que depois se junta para falar do mesmo, para existirem vários pequenos grupos de pessoas que veem um certo canal. Mesmo no seio familiar, com cada casa a ter mais do que uma televisão, cada elemento acaba por ir para o seu espaço, assistir o canal que mais o satisfaz, rompendo os momentos de convívio que existia no passado com apenas canais generalistas. A família já não se junta em frente ao televisor para ver um programa familiar e falar sobre ele.

Mesmo assim, não podemos ver os canais temáticos como algo negativo. Eles surgiram de forma natural por serem uma tendência e necessidade do mercado. Começaram a surgir muitos nichos de pessoas que não se identificavam com as televisões generalistas e que exigiam canais mais específicos para eles. Assim surgiram canais juvenis, musicais, desporto e mais recentemente, de séries e filmes.

De modo a garantir público para as suas estações televisivas, tanto a RTP, SIC e TVI adotaram esta solução. Em termos de custo, não representava um grande investimento, visto muitos dos programas poderem ser transversais entre os canais da estação e os equipamentos serem, basicamente os mesmos. Ao nível de publicitário, conseguiam angariar mais clientes por garantir mais públicos específicos e não perdiam audiência para os outros canais. Estes canais também têm conteúdos próprios, mas muitos incluem mesas redondas que em termos de custos, acabam por ficar muito barato. Pagam aos convidados (nem que seja o transporte desse mesmo convidado), a preparação do cenário (quando é real – veremos isto um pouco mais à frente) e os apresentadores. Curto Circuito da SIC Radical e Trio d'Ataque na RTP Informação são exemplos disso. Tem interesse para o público-alvo e têm baixo custo de produção tornando-se muito rentável para a estação.

Também podemos ver esta segmentação de mercado como estratégia de *marketing*. Ao criar canais temáticos, a emissora lucra de públicos mais específicos como audiência. Passam a poder ver o que mais gostam nesses canais, agradando assim ambas as partes.

3.5 Novas tecnologias

3.5.1 Guerra do Iraque

Um momento que marcou mudanças na era informativa foi a Guerra do Iraque II em 2003 (GI2). Durante as primeiras semanas toda esta experiência foi vivida de uma forma intensa pelas televisões mundiais. Vários jornalistas estavam no local e munidos de equipamentos para que a informação chegasse às casas das pessoas, atualizadas quase ao minuto. Durante a GI2 começou-se a utilizar novas tecnologias para transmitir os acontecimentos em tempo real e mais próximo dos acontecimentos, utilizando telemóveis da 3ª geração⁸. Com esta tecnologia nas mãos, os jornalistas destacados para cobrir o acontecimento, podiam transmitir a ocorrência sem ter de transportar equipas e equipamentos que podiam comprometer a sua posição e segurança, assim como emitir imagens em direto com muito mais facilidade. Esta tecnologia trazia menores custos, riscos e imediatismo de transmissão.

3.5.2 TV Cabo

A Televisão a cabo também trouxe grandes alterações em Portugal. Para além da TV Cabo Madeirense (1992) e a Bragatel (1998), a TV Cabo Portugal (hoje conhecida como ZON TVCabo) foi a primeira grande operadora a nível nacional e iniciou as suas transmissões em 2005. A TV Cabo trouxe aos portugueses o acesso a uma vasta lista de canais de todo o tipo (a maioria sendo temáticas) e ao perceber que havia canais com conteúdos mais interessantes para os seus gostos, os portugueses passaram a exigir mais programas de vários tipos às estações de televisão portuguesa. Com estas necessidades e a possibilidade de perda de grandes audiências, as televisões generalistas foram obrigadas a mudar a sua grelha de programação e criar também, canais temáticos mais adaptados ao seu público.

Devido às muitas opções de canais e modos de ver os programas, podemos pensar que as televisões generalistas podem ter os dias contados. Não só estão a perder para as televisões temáticas como estão a perder para a internet. Mas a verdade é que estes canais manter-se-ão até porque a lei obriga a que existam, são os primeiros a passar a informação de interesse público e porque o governo de qualquer país tem de garantir que existem canais gratuitos para os espetadores que não tenham interesse em comprar outros serviços para ver televisão.

Hoje os espetadores não são meramente observadores que ficam limitados ao que as estações oferecem, são uma espécie de programadores, que selecionam e veem exatamente o que querem, quando querem e onde quiserem. Isto é possível devido à utilização da internet como meio de difusão dos próprios canais e pelos equipamentos portáteis que possibilitam o acesso em qualquer lugar e a qualquer hora. Assim, os espetadores já não se sujeitam a ver o que está planeado nas grelhas televisivas nos horários que mais convém às estações. O acesso aos conteúdos via internet não é uma novidade, mas a largura de banda que as operadoras fornecem em Portugal, permitiu que nos dias de hoje isto seja, cada vez mais, uma realidade emergente. Assim, a televisão tal como conhecemos, poderá bem deixar de funcionar nos moldes em que estamos hoje habituados. Poderá passar a ser algo interativo em que o espetador acede a uma lista de conteúdos variados e vê à hora que quer, pode continuar a ver

⁸ Telemóveis da 3ª geração, vulgarmente conhecidos por 3G, permitiam a receção e transmissão de vídeo via rede móvel.

noutro equipamento mais portátil tornando o conceito de grelha televisiva atual como algo pré-histórico.

3.5.3 WebTV

Uma tecnologia que está em avanços nos últimos anos é a WebTV. Tem ganho uma popularidade devido aos crescimentos da largura de banda da internet dos últimos anos, permitindo que o vídeo possa ser visto sem falhas. Este tipo de canal na internet, permite aos espetadores assistirem quando quiserem ao material disponível, conseguindo assim captar novos públicos. A WebTV é basicamente, uma nova forma de difusão de conteúdo televisivo, utilizando a internet como meio. Isto permite uma maior interatividade do que estamos habituados com a transmissão das estações via televisão. Permite também maior variedade de canais temáticos. Se hoje temos canais que se baseiam em notícias, música, filmes, séries, faixas etárias, géneros e outros, podemos passar a ter canais tão variados e específicos como um canal com a temática de uma cor, um som ou até de uma pessoa. Os limites começam a não existir. Hoje a tecnologia digital e seus equipamentos, relativamente fáceis de manusear, permitem que cada um de nós possa criar conteúdos para um canal para transmitir o que bem entenderem.

Com este paradigma dos novos meios via internet em vista, pode-se dizer que passaremos de públicos de nicho para o individualismo. Cada espetador, pode agora, escolher o que quer ver, quando quer ver, onde quer ver (seja no computador, no telemóvel, no *tablet*, ou até no televisor convencional) e controlar totalmente os intervalos e programação.

Um problema com esta maior fragmentação do público é a facilidade que o emissor passa a ter para passar mensagens, sem que o recetor os perceba. Torna-se difícil perceber os interesses do emissor, visto todo o material ser fragmentado. Não existem sequer os tradicionais separadores entre blocos programáticos. Os espetadores podiam identificar-se com os conteúdos, sem perceber que a estação tinha uma agenda comunicacional por trás.

Normalmente os grandes canais de televisão, têm uma missão, uma linha comunicacional que está por trás de toda a sua grelha. No início, a TVI era uma televisão ligada à religião católica, contendo várias transmissões de conteúdo religioso. Era fácil perceber que toda a mensagem do canal era baseada, focada e canalizada para um conceito ideológico católico.

3.6 Edição

A edição passa por selecionar e organizar as imagens registadas de acordo com a planificação, de modo a passar a mensagem pretendida, aliado à estética, para atingir um produto final de excelência. A sua função primordial é selecionar as imagens soltas e conferir-lhes um sentido suplementar que individualmente não seriam capazes. Permite assim a continuidade àquilo que se pretende apresentar, ligar ou distanciar do plano anterior, conferir emoções e sentidos ao espetador. O editor, acompanhado do realizador, utiliza os meios técnicos à sua disposição de modo a atingir esse fim, seja no cinema, num programa televisivo, narrativo ou informativo.

Numa primeira fase, o editor deve rever todas as imagens captadas durante a rodagem e selecionar apenas aquelas que servem a finalidade do produto (com vista na continuidade, iluminação, enquadramento, plano, ação, etc...). Depois, deve colocar as imagens por ordem sequencial do produto, segundo o guião, visto que normalmente durante a rodagem, as cenas

são registadas fora da cronologia. Por fim, trabalha em cortes, efeitos (visuais e sonoros), opções estéticas e outros detalhes, juntamente com o realizador de modo de dar ritmo, fluidez e vida ao produto. De facto, o editor tem uma tarefa de grande responsabilidade à sua frente.

Após a segunda guerra mundial e o facto de a televisão apresentar vários programas como noticiários, variedades e *talk shows*, mudou o modo como as pessoas viam os filmes. Começaram a querer ver coisas com mais base de realismo e isso acabou por alterar a forma como se criavam os conteúdos surgindo novos talentos e modos de edição inovadores. Havia uma aproximação maior à realidade, aos valores e ao drama do que a maior parte da ficção que existia até aquele momento.

A maneira de ver a televisão, existe maior rigor de tempos e sua ocupação do que no cinema (porque em casa temos um comando para mudar de canal) e por conta disso, toda a dinâmica de criação de conteúdos tinha de ser diferente do cinema. Também a publicidade que começou a surgir na televisão, dando continuidade ao que já existia no cinema. Tinha de “contar uma história” em menos de um minuto e isso também influenciou as técnicas de edição conhecidas e utilizadas até então.

Desde sempre, a realização de um programa televisivo, utiliza técnicas próximas das do cinema. Usei de uma equipa técnica elaborada e normalmente, está tudo esquematizado antes do registo do mesmo. Pode diferir do cinema na edição em directo e utilização de mais câmaras para cada cena, mas na verdade, em conceito, é muito próximo da realização de um produto cinematográfico.

Utilizando uma escala de planos e vários movimentos, o realizador pode seleccionar o plano que mais interessa para transmitir a emoção ou efeito estético que pretende para o efeito desejado para aquele momento. Para isso, o realizador tem à sua disposição o editor que mistura os planos e coloca efeitos para ajudar a contar a história da melhor forma. Poderá manipular a sequência de planos de modo a criar o efeito desejado.

Um plano pode diferir entre a concepção e o produto final. Enquanto que na rodagem do projeto, o plano contém todo o som e imagem que é captado desde o início até ao fim do take, o que surge no produto final, é o que na montagem se mantém ou acrescenta ao mesmo na duração desse mesmo registo que é apresentado.

Os planos normalmente têm denominações e utilizam o ser humano como referência para definir esse nome para o plano. Uma personagem no meio de uma paisagem, normalmente é definida como plano geral. Existem outros planos como o plano americano, médio, conjunto, grande plano e pormenor. Esta definição pode mudar um pouco de pessoa para pessoa, mas tende sempre a ser, mais ou menos, que existem para definir planos com um elemento humano e criando assim, a escala de planos. Esta escala cria uma aproximação ou afastamento, pode mesmo criar laços entre o personagem e o espectador oferecendo-lhe uma área delimitada para onde pode ver o que se passa no local.

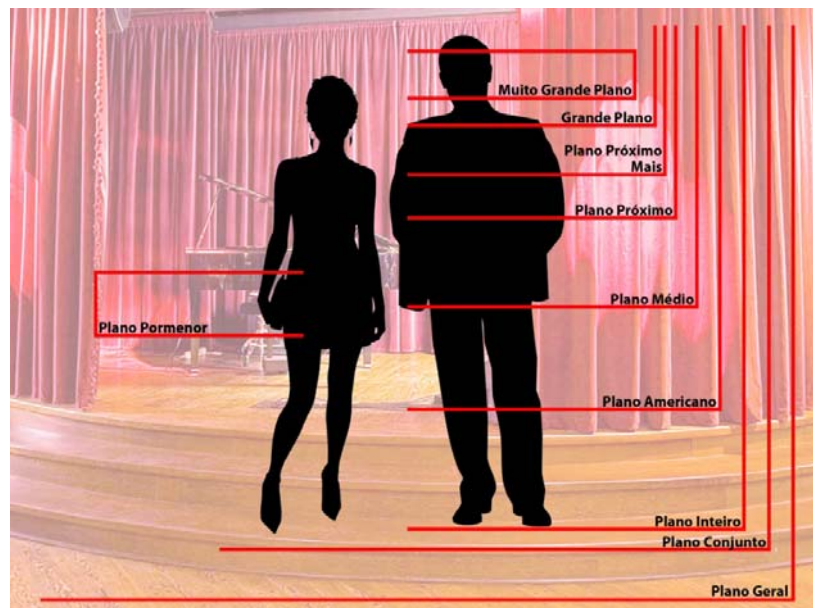


Figura 12 – Esquema da escala de planos

A era digital trouxe para a construção destes planos, uma vertente de falsidade. Algo que não existe na realidade, pode ser introduzido nesse mesmo plano, sem que haja (ou quase) percepção dessa mesma manipulação. Pode mesmo alterar elementos que surgem durante a rotação. No passado a sobreposição de fotogramas, substituição ou paragens da câmara permitiam esta manipulação, mas com a era digital, as possibilidades amentaram exponencialmente. Até mesmo os cenários são construídos virtualmente. Um espaço preparado a nível de iluminação, posição de câmaras, *pivot* e convidados, pode servir para variados programas em que apenas varia o cenário que hoje, é colocado virtualmente e nos chega em casa no produto final.

O enquadramento é o ato de delimitar um espaço e sua representação fílmica, de modo a apresentar ao espectador, apenas aquilo que se quer e pareça relevante. Não deixa de ser o ato de incluir e excluir tudo aquilo que interessa ou não para a compreensão da imagem. Se contribuir é incluído, caso contrário, será excluído.

As vantagens de construção de conteúdos utilizando uma edição minuciosa, fez com que muitos produtores quisessem gravar os seus programas, em vez de utilizar uma edição em direto (com exceção dos programas de fluxo, noticiários, debates e mesas redondas). Os programas podiam ser transmitidos à hora mais conveniente da grelha televisiva e retransmitidos, facilitava a criação de produtos mais variados, em oposição aos programas de variedades e teatro, simplificava a conciliação de horários entre equipas técnicas e artistas, evitava falhas técnicas ou problemas com os convidados e por fim, podia criar uma dinâmica e emoções mais fortes. Deixava de existir toda a espontaneidade característica da televisão.

A inclusão de *playbacks* nos programas com momentos musicais, foi também uma técnica que se tornou falsa e artificial, mas apesar disso, trazia mais rigor no produto final devido à hipótese de repetir cenas que não ficaram tão bem e outros erros técnicos que poderiam retirar qualidade ao produto. São perfeitamente discutíveis os benefícios desta técnica, mas tudo depende da finalidade do programa, para quem é e quem os planeia.

3.7 Programação televisiva

Um programa televisivo é um produto que tem como finalidade a transmissão na televisão. Podem ser ficcionais (no caso de algumas séries e filmes) e não ficcionais (para noticiários, documentários, programas de fluxo e *reality shows*). A sua finalidade pode também diferir entre informação, instrução, educação e entretenimento. Podemos dizer também que os programas televisivos são produtos estratégicos que apelam a um certo público e com isso, pode atrair anunciantes que tenha como público-alvo, esse mesmo público.

Em termos de criatividade das produções televisivas são, por vezes, mais ricas e elaboradas que os filmes de Hollywood. Muito disto é devido aos tempos dos programas na televisão que têm duração mais adequada para um espetador ver o conteúdo sem perder o interesse. O facto de poder assistir ao conteúdo mais confortável, faz com que a sua atenção a detalhes seja mais rica. Produtos tipo séries, permite perlongar uma história por mais tempo, contando a história com mais detalhe, garantindo que o espetador irá vê-lo porque não tem de ficar todo tempo numa sala (sala de cinema) que não é a sua. E, não menos, pelo que falamos anteriormente: rigor na produção. Um produto televisivo é mais rigoroso do que um cinematográfico em termos de tempos. Um filme pode ter, quase, uma qualquer duração, mas numa televisão, existem tempos exatos para os seus conteúdos. Os programas têm de encaixar numa grelha de programação e contemplar os anúncios publicitários, como iremos ver mais à frente.

Segundo um artigo do *New York Times* em 1995, as séries passaram a ser mais interessantes e criativos do que as produções cinematográficas⁹.

Uma série tem um potencial de criatividade e exigências. A criatividade refere-se ao tempo que tem para ser editado sendo que, a sua estrutura pode variar de série para série; exigente pois deve ser incluído numa grelha de programação, cumprindo regras quanto a tempos de ação, duração, regularidade e que se enquadre nos interesses do canal.

3.8 Séries

Houve tempos em que os amantes deste tipo de programas escondiam-se atrás das grandes massas. As séries eram descritas como programas menores, mas nos dias de hoje, as estações televisivas perceberam que existe uma grande quantidade de espectadores que apreciam e vivem para este género. Algumas pessoas consideravam-no como um programas de entretenimentos e que eram como novelas, que apenas serviam para ocupar o tempo. Não deixa de ser contraditório, pois uma das funções da televisão era a de entretenimento, mas talvez por conta das televisões passarem a emitir muita informação e programas informativos sobre atualidade, como a Guerra do Iraque I e II, o paradigma da televisão mudou um pouco para alguns, vendo a televisão apenas de interesse informativo. Este pensamento também mudou nos últimos anos, os espetadores começaram a ficar saturados deste tipo de conteúdo. Parece que sempre que mudavam de canal, viam a mesma coisa. Assim sendo, há hoje uma forte aposta deste tipo de programas nas grelhas televisivas. Chegam mesmo a perceber que depois dos *reality shows*, são o mais visto. Este tipo de programas é hoje visto por todas as idades e todo tipo de classes sociais.

⁹ ESQUENAZI, Jean-Pierre (2010) – As séries televisivas. Texto & Grafia, Mi-Mé-Sis

A televisão pode ser vista como um espetáculo doméstico. Assim sendo, a televisão permite ao seu público, comportamentos que só demonstrariam na sua vida privada. Os espetadores afeiçoam-se às séries e *sitcoms*, nem sempre pelo reconhecimento da situação da história em relação à sua vida privada, mas às personagens e suas ações/emoções. Em *soap operas* como *Dallas* (1978), os espetadores femininos nem sempre se interessavam pelas histórias políticas que relatavam em cada episódio, mas acabavam por se reverem e interessarem-se pelo modo como as esposas deles reagiam às diversas situações. Criava laços emocionais e viam semelhanças como a sua forma de estar e como reagiriam em situações idênticas. Claro que podemos dizer as novelas utilizavam este artifício emocional como ferramenta base do seu trabalho, mas em boa verdade, a novela distingue-se do resto de produtos seriados devido à forma como faziam a ponte de um episódio para outro. Criava um gancho narrativo que nos prendia para ver o que se ia suceder no episódio seguinte e durante cada episódio, novas ideias surgem para criar espaço para novos desfechos. Podemos dizer estes géneros apostam mais na história, tendo como efeito secundário os laços emocionais às personagens e a novela aposta mais nas relações entre as personagens, sem dar tanto foco à história.

Outro laço entre o espetador e uma série é o interesse em se atualizar com o vestuário que as personagens utilizam, seus penteados, a decoração da casa, entre outros. Muitas vezes o conteúdo acaba por não criar laços nem com a história, nem com as personagens, mas com tudo que o rodeia.

O sucesso de qualquer produto televisivo de entretenimento é o uso de arquétipos e pessoas com que o espetador se possa relacionar. Esta associação não tem de ser total e a tudo que a personagem faz. Pode ser ao que a personagem representa, à sua ética, à ambição, ao modo de estar e de se relacionar. Se o criador do produto conseguir isso, passa a ter um conteúdo que chamará mais a atenção dos espetadores, pois eles irão identificar-se mais.

Tal como descrito anteriormente, em *Dallas*, as espetadoras associavam-se às esposas dos políticos e não á política propriamente dita. As suas vidas não eram de todo iguais às das personagens, mas conseguiam rever-se em relação aos laços emocionais das esposas. Viam no modo como elas reagiam às situações que surgiam em cada episódio as suas próprias vidas. O modo como ficavam dececionadas, como reagiam às traições, como viviam o seu dia-a-dia com suas amigas, era muito parecido com a vida dessas espetadoras, mas numa realidade diferente. Homens já eram capaz de ver a série ligando-se aos personagens masculinos. O modo como mostravam poder, como lutavam pelo que queriam e como mostravam ambição, faziam com que o público masculino se sentisse um pouco parte daquele mundo. Por causa destas associações, uma série pode tornam-se temporal. A realidade descrita numa série, pode já não ser uma realidade nos dias de hoje. Séries que tratam de assuntos atuais correm mais esse risco. Podem viver durante o tempo em que faça sentido a realidade apresentada, mas quando começa a não fazer sentido, as pessoas perdem o interesse. Isto acontece porque perdemos mais laços com as personagens por elas reagirem a adversidades diferentes das que os espetadores estão habituados. Não podemos dizer com isto que uma série que retrata a vida numa era medieval não criará laços com os espetadores, mas o espetador está inicialmente preparado para ver algo de outra época e encontra outro tipo de associações. Procura mais os laços emocionais do que com a realidade apresentada. A própria história de uma série medieval poderá ter semelhanças com os dias de hoje. Se retratar jogos de poder entre grupos, podemos sempre associar à guerra de partidos de governo que vivemos hoje. Acaba por ser a parte antropológica da história que cativa o espetador.

As séries aproveitam-se e trabalham para ir ao encontro dessa necessidade do público: empatia com personagens e procura arquétipos mais passíveis de criar esses laços. Numa entrevista dada pelo ator Eric McCormack ao canal AXN¹⁰ sobre a série *Perception* (2012), mencionou o facto da atriz que contracenava com ele na série, foi escolhida por ser baixa e que teria sempre de provar o seu valor (visto ser uma mulher polícia e ter uma estrutura pequena). Não será isto uma tentativa de ir à procura de um arquétipo conhecido? Uma mulher que tem de provar o seu valor no trabalho que faz. Uma mulher que não é levada a sério. Noutra entrevista sua dada a Associate Press¹¹, fala que a sua personagem pode estar associada a uma nova tendência chamada “*defective detectives*” (detetives com defeitos). Várias séries usam personagens diferentes como *Sherlock Holmes* (1984), *Monk* (2002), *House* (2004), *Dexter* (2006) e *The Mentalist* (2008), mas hoje parece ser uma tendência que vem do público não querer ver personagens tradicionais a resolver casos. O facto da personagem que contracena com o ator principal ser baixa, ajuda também a dar mais ênfase à personagem principal. Quando uma série utiliza mais do que uma personagem principal, funciona melhor quando um complementa o outro ou são o oposto um do outro. Um exemplo desta diferença entre personagens principais também remete ao passado. A série *Moonlighting* (1985) contracenava uma ex-modelo e um detetive que eram totalmente o oposto um do outro.

Em países como os Estados Unidos, outro fenómeno pode ocorrer. A série *C.S.I.* (2000) de Anthony E. Zuiker, foi um grande êxito mas retratava crimes em Las Vegas. Como sabemos, Las Vegas vive de diversão (noite, casinos, etc...) e muitos outros estados do país não conseguia relacionar-se com aquele cenário e crimes. Surgiram então *spin-offs* da série como *C.S.I.: Miami* (2002) e *C.S.I.: NY* (2004). Estes *spin-offs* permitiam adaptar a série à região, sem perder a essência principal. Oferecia a possibilidade de ter personagens mais próximas dessa região, cenários que as pessoas possam ter mais familiaridade e crimes mais “reais” para aquela zona. Na realidade notamos muito rapidamente que toda a imagem, de cada uma das séries, é notoriamente diferente. No *C.S.I.*, a ação decorre muito à noite e temos sempre muita luz e pessoas na rua. Em *C.S.I.: NY*, vemos um cenário muito citadino, muitos prédios, escritórios e os bairros adjacentes. *C.S.I.: Miami* traz-nos uma imagem mais soleira, vistas para a praia, latinos, carros mais caros, casas de luxo. Este conceito é tão explorado que mesmo dentro do escritório, normalmente entre sempre muita luz e está tudo mais amarelado do sol.



Figura 13 – Imagens de marketing de cada C.S.I. (legenda da esquerda para a direita: 1ª Imagem C.S.I.: Las Vegas. 2ª imagem C.S.I.: Miami. 3ª imagem C.S.I.: NY)

Como podemos perceber, as séries vão ao encontro do que o público quer e as associações que procuram, nem sempre são as mesmas e podem nem estar relacionadas com a

¹⁰ AXN, Perception – Kate Moretti (<http://www.youtube.com/watch?v=pBNaWl67sj4&feature=relmfu>)

¹¹ Associate Press, Eric McCormack shares his “Perception” (<http://www.youtube.com/watch?v=Zh3JQeNAPc&feature=BFa&list=HL1352058867>)

sua forma de estar ou região, mas procurar apenas outro modo de ver as coisas. Isto torna a vida das séries limitada e de tendências. Algo que vive enquanto é uma moda e há procura para aquele tipo de conteúdo.

3.8.1 Estrutura narrativa de uma série

Os últimos 20 anos da televisão, têm sido um projeto em constante evolução a nível narrativo. Como sabemos, a construção de um produto televisivo, tal como cinematográfico, deve seguir algumas regras básicas de construção narrativo. Desde os anos 90 que a televisão tem trabalhado e apresentado novas formas de nos contar histórias que ajudam a cativar o espetador de modo a acompanhar a série. Várias fórmulas foram criadas, utilizadas e reformuladas de modo a garantir que os espetadores se mantenham fieis à série.

A estrutura de uma série contém fórmulas rigorosas que obriga a uma duração exata, tempos de intervalos e que os picos de ação não sejam interrompidos por eles. Os tempos são cronometrados ao segundo. Mesmo a nível estrutural, não é permitido qualquer mudança de modo a não desrespeitar a regularidade e rapidez de criação de episódios para alimentar as necessidades das estações. Nesta estrutura tradicional, o espetador pode contar uma história por episódio e que no seguinte, existirá a mesma estrutura, mas com uma nova história.

Uma estrutura clássica pressupõe 3 atos que podem ser vulgarmente chamados de início, meio e fim. Doc Comparato em “Da criação ao guião” define como componentes de cada ato os seguintes:

“Primeiro acto:

- exposição do problema e/ou
- situação desestabilizadora e/ou
- uma promessa, uma expectativa e/ou
- antecipação de problemas
- APARECE O CONFLITO

Segundo acto:

- complicação do problema e/ou
- piorar da situação e/ou
- tentativa de normalização, levando a acção ao limite
- CRISE

Terceiro acto:

- clímax (ou alteração das expectativas)
- RESOLUÇÃO” (COMPARATO, 1992, p. 83)

Nos dias de hoje, esta estrutura ainda se mantém, mesmo que se brinque um pouco com ela. *How I Met Your Mother* (2005) é uma sitcom atual que constantemente tenta manipular esta estrutura. O episódio 3 da 2ª temporada (desconstrução disponível em Apêndice A) começa, teoricamente, pelo clímax (apesar de não ser muito claro qual é a ação que leva a esse mesmo clímax). Ted começa por contar a história por detrás de uma fotografia que tem pendurado na parede, onde ele se encontra num almoço com os seus pais e amigos. Na fotografia parecem todos bem, mas logo se percebe que existiam várias discussões a acontecerem ao mesmo tempo, antes e depois da fotografia. Para revelar aos filhos o que tinha acontecido nesse dia (porque a série é um relato do Ted aos filhos, em como ele conheceu a

mãe deles), Ted conta as diferentes histórias de cada discussão. O episódio começa com a cena da fotografia, um pouco de discussão e uma empregada a levar um encontrão. É nesse momento que a história principal é interrompida saltando para a história de cada discussão.

Com o contar de cada umas das três discussões que estavam a acontecer durante a refeição, percebemos que são mini histórias dentro da história principal. Cada uma tem os primeiros dois atos descritos na estrutura clássica, mas antes de entrar no terceiro ato, chegamos ao momento do encontrão e passamos para outra mini história.

No final das três mini histórias, a ação prévia ao encontrão à empregada, desenrola e começa aqui o terceiro ato da história principal. A mini história do Barney que conta a Ted como o seu Pai enganou a esposa (inclui a crise principal) e a história da Robin que percebeu que o casamento dos pais de Ted não era assim tão ótima, fundem-se num só criando mote para o clímax da história principal. Robin acha que deve contar ao Ted que seus pais não estão bem e a mãe de Ted ao impedir, esbarra na empregada. O pai de Ted vai ao auxílio da empregada e Ted explode em raiva dizendo que o pai é um canalha e que devia ter olhos apenas para a seu esposa. Depois de contar à sua mãe que o seu marido teve um caso na noite anterior, a mentira começa a desmoronar-se. Seus pais contam que estão divorciados há dois anos e lhe nunca contaram para não o perturbar. Com os novos factos apresentados ao Ted, ele sai do restaurante para pensar um pouco no que se estava a passar. Seus pais indo ao seu encontro, conversam e aqui dá-se a resolução principal.

No momento em que os pais contam que se tinham divorciado há dois anos, dá-se aí a resolução (final do terceiro ato) de cada uma das duas mini histórias de Barney e Robin, mas para tentar alterar ainda mais a estrutura clássica, a resolução da mini história de Marshall e Lily fica ainda por ser resolver. Mesmo antes dos pais de Ted atingirem o final do terceiro ato da história principal, Marshall e Lily ficam na mesa sozinhos, após Barney ir buscar mais comida e acabam por resolver o seu problema que tem a ver com a separação deles como casal e perceberem como vão conseguir coexistir.

Como podemos ver, a estrutura clássica ainda se mantem em uso, mas hoje tenta-se manipular um pouco a modo como contar a história, conseguindo outra complexidade e reações dos espetadores.

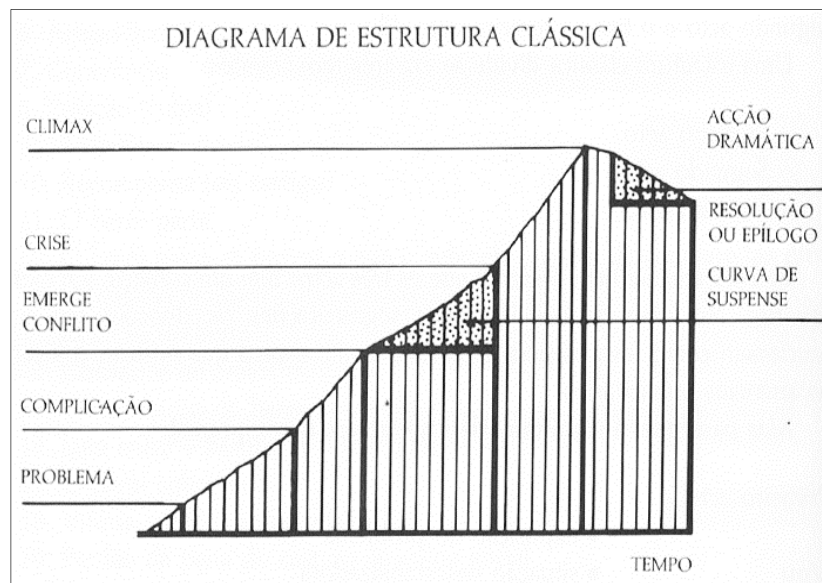


Figura 14 – Diagrama de estrutura clássica. Retirado do livro “Da criação ao guião” (1992) de Doc Comparato

No diagrama apresentado, podemos ver que, a curva emocional nesta estrutura vai crescendo até ao clímax e apenas decresce um pouco no após clímax. Desde o início até ao final, todos os outros componentes da estrutura entram em jogo mas sempre contribuindo para um acréscimo emocional e oferecendo um ponto de suspense (ou curva) a partir do conflito até à crise. Este momento é muito importante para criar a intensidade da crise e constrói-se através da tensão que esse momento consegue proporcionar. Podemos também ver que não se vai crescendo a curva emocional até ao final do episódio, porque o espetador tem de ter um momento de alívio e tempo para contemplar a resolução. Se a curva fosse até ao máximo, sem decrescer, podia criar, em *extremis*, até problemas cardíacos.

Seguindo esta estrutura clássica e segundo Doc Comparato, um produto com o formato de 25 minutos pode dividir-se em 4 partes:

- “Primeira parte: de 2 a 3 minutos (abertura)
- Segunda parte: 10 minutos (desenvolvimento até à crise)
- Terceira parte: 10 minutos (desenvolvimento até ao clímax)
- Quarta parte: de 2 a 3 minutos (resolução).” (COMPARATO, 1992, p. 90)

Havendo a possibilidade de haver uma interrupção para publicidade, entre crise e o próximo desenvolvimento da ação, há um gancho. Esta ferramenta serve para manter os espetadores à espera da resolução na parte seguinte. Outra nota neste tipo de estrutura é o clímax e a resolução coincidirem no final. Apesar de Doc Comparato indicar esta estrutura como uma das mais usuais, nos dias de hoje as séries começam a não ter este formato de 25 minutos e passam a 20 minutos, sensivelmente. Sitcoms e séries como *How I Met Your Mother*, *The Big Bang Theory* (2007) e *Weeds* (2005), utilizam esta mesma duração. Assim e utilizando o mesmo episódio anteriormente descrito de *How I Met Your Mother* (utilizando apenas a história principal) e o 6º episódio da 6ª temporada de *The Big Bang Theory*, podemos dizer que a estrutura utilizada é a seguinte:

- Abertura com 1 a 2 minutos;
- Desenvolvimento até à crise com 8 a 9 minutos;
- Desenvolvimento até ao clímax com 8 a 9 minutos;
- Resolução com 1 a 2 minutos.

A estrutura acaba por ser igual à que Doc Comparato indica como estrutura clássica para um produto deste tipo, com uma única alteração que é a da duração, que passa de 25 para 20 minutos. O que se consegue perceber também, é que as séries têm normalmente, mais histórias pelo meio da história principal utilizando a montagem paralela. Isto acontece porque há uma história maior do que a contada em cada episódio. Há uma história transversal à temporada e à série em si. Muitas vezes, o episódio faz estas duas histórias funcionarem ao mesmo tempo combinando os três atos. Mesmo no fecho do episódio é que às vezes é introduzido uma nova variável que servirá para dar continuidade no episódio seguinte.

Sitcoms como *The Big Bang Theory*, cada episódio funciona independente e quase não precisamos de ver os outros episódios para perceber cada história, mas a série *Weeds* obriga a uma continuidade maior para perceber a história. Podemos dizer que a diferença está no género, mas acontece um misto em *How I Met Your Mother*. Muito detalhe por trás de cada episódio, apenas faz sentido se houver um conhecimento prévio do que está a acontecer.

Uma particularidade de *The Big Bang Theory* é que utiliza um separador entre cada parte. Marcando estes pontos em cada episódio, fica mais fácil de perceber que a estrutura de

cada episódio contempla espaço para intervalos publicitários, tal como descrito por Doc Comparato.

Para um formato de 50 minutos, Doc Comparato apresenta a seguinte divisão:

- “Primeira parte: 5 minutos (cabeçalho, abertura)
- Segunda parte: 10 minutos (desenrolar do primeiro acto)
- Terceira parte: 10 minutos (desenrolar do segundo acto até à crise)
- Quarta parte: 10 minutos (passagem do segundo para o terceiro acto)
- Quinta parte: 10 minutos (desenrolar do terceiro acto até ao clímax)
- Sexta parte: 4 minutos (resolução)” (COMPARATO, 1992, p. 90)

Após análise do 5º episódio da 2ª temporada de *Person of Interest* (2011) e o 5º episódio da 5ª temporada de *Fringe* (2008) (episódios escolhidos de forma aleatória e a sua desconstrução disponível no Apêndice A) podemos dizer que as suas divisões são semelhantes (com uma diferença de 1 minuto em cada parte) e encontram-se estruturados em seis partes:

- Abertura com 4 a 5 minutos;
- Desenrolar do 1º ato com 8 a 9 minutos;
- Desenrolar do segundo ato até à crise com 9 a 10 minutos;
- Desenrolar do 2º ato para o 3º com 8 a 9 minutos;
- Desenrolar do 3º ato até ao clímax com 8 a 9 minutos;
- Resolução com 4 a 5 minutos.

Com isto, podemos dizer que o esquema de Doc Comparato, mais uma vez, não difere da realidade das séries de hoje. O que mudou ligeiramente foi o tempo total deste tipo de conteúdos e a referência de que há a história do episódio e a da temporada. Séries como *Person of Interest* e *Fringe*, por exemplo, têm uma duração total de 43 minutos, alterando um pouco os tempos de cada parcela desta estrutura. Ainda existem conteúdos com 50 minutos, mas é mais utilizado o formato de 40 e poucos minutos. Podemos dizer também, que neste formato, a parte final normalmente contém um elemento de suspense que nos leva a ver sua resolução no episódio seguinte.

Após esta desconstrução de alguns episódios de séries atuais (para consulta, veja por favor o Apêndice A) e analisando a sua estrutura, podemos ver que as mudanças maiores do esquema de Doc Comparato é a duração do género e que existe uma maior complexidade no modo de contar a história. Hoje procura-se contar uma história por episódio mas manter a história principal a ser contada durante a temporada. Isto também cria alguma fidelização do espetador que se sente forçado a ver os episódios todos para não perder nenhum detalhe da história principal no decorrer dos episódios.

Em termos de duração, as alterações parecem estar relacionadas com a grelha de programação dos canais. Com produtos de 20 e 40 minutos, sensivelmente, passamos a ter blocos horários com um conteúdo de 20 minutos e outro de 40 ou três de 20 minutos, otimizando assim a grelha com mais conteúdos por hora.

Um outro aspeto que podemos definir como relevante para uma mudança de paradigma na construção de uma série é a própria realização dos mesmos. Podemos ver que muitas séries criadas nos últimos 20 anos têm sido criadas por pessoas que vêm do cinema, meio bastante diferente. David Lynch e Berry Levinson, realizadores, criaram séries como o *Twin Peaks* (1990) e *Oz* (1997), respetivamente, e argumentistas como Joss Whedon e J. J.

Abrams criaram o *Firefly* (2002) e *Lost* (2004). A televisão procurou estas figuras, não só pela sua fama no cinema, mas porque eram pessoas mais experientes quando comparadas com outras figuras que existiam no mercado cinematográfico ou televisivo.

Muitos dos argumentistas passaram a preferir trabalhar com uma série de longa duração do que um filme, porque podia trabalhar mais as personagens e o enredo da história (visto um filme ter uma duração média de 2 horas). Associado a isto, uma das diferenças mais notórias entre a televisão e o cinema é que, apesar de ser possível criar estruturas complexas para uma longa-metragem no cinema, funciona melhor e chama mais público fiel quando essa complexidade é associada a um programa televisivo. O público acaba por tolerar melhor a complexidade de um produto audiovisual, se estiver no conforto da sua casa, com mais intervalos para ter tempo de processar todos os dados.

Não podemos dizer que deixaram de existir séries com narrativas tradicionais, até porque continua a ter muita audiência, mas com o aumento de canais que o público hoje tem disponível, as audiências de qualquer tipo de programa televisivo ficou bastante reduzido e o ideal, para os dias de hoje, é garantir um público fiel, mesmo que seja um público pequeno. Este tipo de público acaba por ser alvo de uma publicidade mais exclusiva e importante (como veem pouca televisão, ou são um grupo com características muito próprias, os espaços publicitários destes programas são muito rentáveis, pois poderão ser o único momento em que conseguem chegar a esse público).

Para as estações, o uso de uma narrativa mais complexa pode trazer uma certa imagem inovadora para o canal. Podem não ter a rentabilidade de outros programas, mas trazem novos públicos para essa estação e assim trazendo mais receita para a mesma. O *Lost*, foi uma série inovadora e cheia de complexidade, ajudando a ABC a posicionar-se como canal e trazendo novos espetadores. A complexidade e inovação de *Lost* vinha dos saltos temporais que a série apresentava e todos os detalhes apresentados que, por vezes, apenas se percebiam muitos episódios depois. Isso criava *suspense* e curiosidade em perceber a história que a série apresentava, que nunca seria desvendada a não ser na última temporada. Lembro que nos intervalos do programa, muitos outros conteúdos são apresentados, algo que os espetadores podiam desconhecer, ao ver o *Lost* no ABC, passavam a ter contacto com esses outros programas e quem sabe, segui-los também.

A evolução tecnológica, parece também ter contribuído para a mudança da estrutura narrativa de uma série. No passado, os canais passavam as séries em horários previamente fixados sendo que, quando terminavam uma temporada eram retransmitidos noutros horários, passavam de forma aleatória, o que obrigava a que cada episódio tivesse que funcionar por si só. Hoje em dia e mesmo nos últimos anos, surgiram vários dispositivos (gravador digital, VHS, etc...) que permitiam a gravação dos episódios, para que o espetador pudesse ver a série quando quisesse e conforme sua própria vontade. Isso permitiu a criação de séries com uma continuidade na história, de episódio para episódio. Mesmo os canais temáticos dedicados a este tipo de programa, passam uma série em vários horários para garantir à audiência horário para assistir a sua série preferida ou mesmo a revisão do episódio anterior.

O processo de retransmissão das séries é também uma ferramenta para maximizar o lucro de cada programa. Para espetadores que perderam o lançamento de uma temporada ou algum episódio, pode ainda assim, ser cativado para ficar, ou manter-se, fiel à série. Os próprios DVDs ou Blurays que são lançados no final de cada temporada, são uma forma de aumentar as receitas vindas desse programa. Fãs acabam por comprar-los como produtos

coleccionáveis e funciona quase como produtos de culto. Séries com o *24* (2001), acabou por vender muitos DVDs e Blurays porque os fãs queriam rever a temporada toda seguida. Esta série tinha a particularidade de conter 24 episódios de 1 hora (com espaços publicitários) e apresentar um acontecimento, quase em tempo real, em vez de conter elipses temporais.

A difusão e uso da internet, também trouxe inovações para a alteração da estrutura narrativa deste tipo de programa. Os criadores das séries criavam *blogs* e *sites* para discussões sobre a série. Com o que liam, podiam melhorar a série de episódios seguintes. Desta forma, era criada uma inteligência coletiva entre os criadores do programa e os espetadores. Além de haver um espaço onde os espetadores podiam debater sobre acontecimentos do último episódio, os próprios criadores podiam responder a dúvidas e perceber se o caminho a tomar no futuro, merece alterações quanto à história ou forma. Claro está que a cria também uma maior sensação de proximidade do público e os autores, trazendo assim, mais público fidelizado. No fundo, o público sente-se parte integrante da criação do programa.

Na década de 90 surgiram séries como o *The X-Files* (1993) que trouxe uma inovação para este meio: episódios soltos, misturados com episódios com um arco entre eles. Isto trouxe muito que pensar aos críticos e criadores de séries da altura. Apesar de conter um trama que prevalecia durante alguns episódios e com bastante complexidade, era quebrado, por vezes, com episódios soltos que pareciam adiar o trama, quase que se a resolução tivesse ficado em *standby*. Nas últimas temporadas deste produto, os espetadores começaram a queixar-se disso mesmo, mas deu aos criadores destes programas uma noção de que tem de haver um equilíbrio maior entre estes tipos de episódios, senão poderiam perder a atenção dos espetadores. Hoje não se utiliza muito essa quebra da história principal da série. Os fãs são fieis à história e reservam o horário de cada novo episódio como se tratasse de um espetáculo único e que têm de ver para no dia seguinte discutir com amigos e nos *blogs*. Se o novo episódio apresentar algo diferente e que não contribua para a história, os fãs começam a ficar revoltados e podem mesmo perder o interesse pelo mesmo.

Já outras séries tentaram uma abordagem diferente. *Seinfeld* (1989), por exemplo, utilizava um conjunto de episódios durante a série que tinham alguma ligação narrativa entre eles, mas não servia para perlongar o trama, mas sim dotar os espetadores com alguns detalhes que seriam base para algumas piadas durante a série. Distinguiam-se também por criar situações que ficavam sem resposta, evitando o fim do trama de um episódio. Lembro quando o próprio Jerry Seinfeld se transforma num lobisomem (episódio 21 da 8ª temporada), o episódio termina e nunca mais se toca nesse assunto em mais nenhum episódio, mas parece funcionar, porque também não era fulcral para perceber algo mais na série. Acabam por ser vistos como uma “piada do momento” sem necessidade de ser revisitada. Isto funciona melhor para sitcoms do que séries de drama ou ação. Nesse tipo de séries com assuntos mais intensos, deixar um detalhe sem resposta ou sentido, pode também perder o público, porque passam a não perceber a lógica daquela ação e deixam de precisar interpretar tudo que vêm na série. Outro detalhe que este produto trouxe para a narrativa complexa foi o facto de cruzar os diferentes tramas do episódio que, por vezes, acabavam todos por terminar numa mesma ação. Normalmente temos um determinado número de tramas num episódio e desenrolam-se podendo tocar em algum ponto durante o episódio, mas acabam por ser tramas diferentes, mas *Seinfeld* trouxe uma inversão para esse paradigma. Muitas vezes as 4 tramas de cada personagem do episódio, acabavam por se tocar e seguir no final como uma só. Isto acabou por criar uma nova atenção dos espetadores que não se preocupavam muito com o que circundava a história do episódio, mas como tudo aquilo ia acabar, onde as 4 personagens

estariam envolvidas. Outra série que utiliza este cruzamento de histórias é *Arrested Development* (2003) e leva-o a um novo patamar de complexidade. Chega a utilizar 6 linhas de trama, ou mais, que acabam por se interligarem de um modo pouco provável, mesmo que só faça sentido em episódios ou temporadas futuras. Podemos também ver este cruzamento de tramas no episódio desconstruído anteriormente de *How I Met Your Mother*. Duas das três mini história cruzaram-se e contribuíram para o clímax da história principal.

Algumas séries optam por uma abordagem de manipulação da linha temporal, criando assim uma dificuldade acrescida ao espetador em acompanhar a lógica de cada episódio. Essa dificuldade de leitura da história, não é feita por acaso. Obriga a que o espetador esteja mais atento e seguir com mais cuidado, os pequenos detalhes dentro de cada episódio. *Lost* fazia isto com muita frequência, criando um certo desconforto para alguns, mas para outros, uma satisfação em sentirem-se baralhados, num momento, e noutro perceberem como foram manipulados a pensar tão erradamente. Este sentimento confuso, para alguns, trás a satisfação de perceber que a narrativa complexa que têm na frente, os consegue manipular de maneira tão bem sucedida e que conseguiram perceber o *twist*, apenas quando os criadores quiseram, mas também porque estiveram atentos e apanharam os pequenos detalhes deixados em cada momento para chegarem a essa perceção.

A narrativa complexa não nasceu do desenvolvimento industrial, tecnológico, criativo ou participativo. Estes fatores ajudaram a desenvolver o formato narrativo de modo a corresponder às necessidades dos espetadores dos nossos dias, mas foram realmente os espetadores que adquiriram novas formas de pensar e de trabalhar nos diferentes meios que trouxeram esta nova necessidade. Os jogos, a internet e outros novos meios, trouxeram-nos a habilidade de juntar pensamentos e ações. O ser humano já não se limita a ver uma coisa e guarda-la como um facto isolado. Associa a todo resto dos seus factos adquiridos e tenta criar novos e mais fundamentados factos. A narrativa complexa surge desta nova ferramenta que se desenvolveu nos últimos anos. Permite que o espetador veja algo e relacione com outros acontecimentos da mesma série de modo a chegar a uma conclusão. O espetador já não vê um episódio isolado como entretenimento e gosta de ser confrontado com esta nova maneira de pensar, estar atento e desafiar o seu modo de ver as coisas. Utilizando novamente a série *Lost*, um *site*¹² surgiu para ajudar a interpretar os pequenos detalhes da série. Ao avaliar o conteúdo desse *site*, podemos ver que há vários contributos dos fãs e muitos artigos sobre detalhes da série. Um desses detalhes é o aparecer do número 108¹³ em cenas de vários episódios durante as diferentes temporadas. Analisando o conteúdo desse artigo, percebemos de imediato que a muitos passou despercebido que os criadores colocavam esse número à disposição. Aparecia em relógios na forma de hora (1:08), em leitores de batimentos cardíacos das personagens e até mesmo o número de passageiros do avião que se despenhou era um múltiplo de 108 (108 x 3 = 324). Podemos perguntar o interesse destes detalhes quase impercetíveis, mas a verdade é que avaliando a comunidade do *site* e todos os locais e contas que fazem para chegar a esse número é impressionante e percebemos de imediato que o público, mesmo que restrito, gosta destes desafios. Pode não ser a fórmula para todas as séries, mas funciona.

¹² Lostpedia (http://lostpedia.wikia.com/wiki/Main_Page)

¹³ Lospedia (5 de novembro). 108 (<http://lostpedia.wikia.com/wiki/108>)

4 Desenvolvimento do projeto final

Neste capítulo é apresentado o projeto final e todo processo criativo até ao produto final. O objeto de análise será do ponto de vista do editor (autor), tarefa desempenhada no projeto, passando pelos processos, imprevistos e respetivas soluções aplicadas.

O projeto apresentado como objeto de estudo é a curta-metragem “Nu Feminino”. Todos os produtos audiovisuais passam por três etapas: pré-produção, produção e pós-produção.

Em cada uma, existem alguns processos associados como a leitura do argumento final e nota de intenções, perceção das técnicas que podem estar envolvidas na rodagem, assistência e planeamento dos respetivos planos para validação de ritmo, verificação da continuidade a nível de ação e iluminação, organização do material recolhido, construção da narrativa, escolha dos planos e cortes do mesmo, efeitos, revisão do produto conseguido, montagem do produto final e a finalização do mesmo.

Durante este capítulo, explora-se o percurso de cada uma das etapas e processos descritos anteriormente e explica-se as decisões que nos levaram ao produto.

4.1 Cronograma

Num projeto deste tipo, cada elemento da equipa técnica tem *timings* dedicados ao seu trabalho e processos para complementar ou garantir melhorias. Como editor, o seu trabalho é mais focado na pós-produção. Nesse momento, o editor dedica todo o seu tempo para montar o produto final.

	Set. 11	Out. 11	Nov. 11	Dez. 11	Jan. 12	Fev. 12	Mar. 12	Abr. 12	Mai. 12
Pré-produção									
Produção									
Pós-produção									

Tabela 1 – Cronograma das etapas de produção

Como podemos observar na tabela, a etapa de pós-produção é a mais longa das três fases e também aquela em que o editor está mais dedicado ao projeto, ainda que o editor esteja presente nas diferentes tarefas e responsabilidades das outras fases.

Etapas	Tarefas
Pré-produção	<ul style="list-style-type: none"> • Análise do guião e nota de intenções; • Perceção de técnicas que podem estar envolvidas na rodagem; • Assistência ao planeamento dos planos para a validação de ritmo.
Produção	<ul style="list-style-type: none"> • Garantia da continuidade a nível de ação, <i>raccords</i> e iluminação.

Pós-produção 1	<ul style="list-style-type: none"> • Organização do material recolhido; • Seleção dos planos e cortes; • Construção da narrativa.
Pós-produção 2	<ul style="list-style-type: none"> • Efeitos; • Revisão do produto conseguido.
Pós-produção 3	<ul style="list-style-type: none"> • Montagem do produto final; • Correção de cor; • Finalização do mesmo.

Tabela 2 – Dedicção do trabalho do editor ao longo do projeto e tarefas de cada etapa

A pós-produção é sem dúvida a etapa mais morosa e complexa e para que este seja devidamente realizada, depende das etapas anteriores, pois todas elas se articulam para um produto final mais coeso e consistente.

4.2 Pré-produção

Esta etapa pode ser vista como o momento de planeamento. É aqui que a equipa se reúne e tem o primeiro contacto com o projeto. Muitas das decisões tomadas nesta fase podem comprometer todo o projeto sem que seja possível resolver em etapas mais à frente. Exige um rigor na estruturação do trabalho de modo a perceber o que é possível, o que funciona e os tempos necessários para concretizar a ideia.

É também nesta fase que o editor avalia os equipamentos necessários que precisará para a execução correta do projeto.

A pré-produção é uma etapa de estruturação e conhecimento do projeto. Aqui, cada elemento da equipa formada avalia o projeto e participa na potencialização do mesmo, contribuindo com os seus conhecimentos. Será a partir desta etapa que toda a linha mestra do projeto será definida. Mesmo havendo alterações mais tarde, é aqui que se define quais os moldes e estratégias a seguir no projeto.

4.2.1 Argumento e nota de intenções

O argumento é um elemento chave para um editor. Nele está a história que se pretende contar, o espaço, os detalhes importantes tanto de cenário como os de ação. Nesta fase, é preciso ler com muito rigor o argumento e perceber de imediato se a história tem a força suficiente para captar a atenção dos espetadores, para avaliar no fundo a ação e o ritmo, de forma que seja interessante.

A curta-metragem “Nu Feminino” apresenta uma história e argumento complexo pois não se trata de uma estrutura linear. Em vez de ter uma história com princípio, meio e fim, “Nu Feminino” pretende apresentar uma sequência de ações que levam a um momento final rematador. Não pretende ser um filme simples e óbvio, sendo que a cena final seria a única que daria alguma pista sobre a trama. Consideramos um risco, pois os espetadores poderão sentir-se perdidos e desistir do filme, mas tratando-se de uma curta-metragem, o risco torna-se menor devido à duração reduzida, evitando saturação por parte do espetador. Não será apresentado neste capítulo o argumento final, para a sua consulta, por favor, veja o Anexo A.

Durante esta importantíssima fase, o argumento de “Nu Feminino” sofreu importantes alterações. Inicialmente, o argumento apresentava uma única atriz que interpretava quatro personagens diferentes, mas rapidamente se percebeu que isto tornava a história muito complexa para os espetadores. Além deste problema, o argumento pretendia contar a história dos estereótipos das mulheres no cinema e esses arquétipos só existem quando vistos sob um ponto de vista masculino. A falta de um personagem masculino para dar esta perceção, podia comprometer a interpretação da história, surgindo assim uma nova versão do argumento.

Outra alteração que foi introduzida no argumento, foi a simplificação do mesmo. Esta complexidade nos diálogos e na ação, parecia retirar a atenção do espetador criando alguma dificuldade em perceber o que estava de facto a acontecer e numa curta-metragem, não há tempo para desvendar tudo. Além disso, não se tratando de uma história com uma estrutura simples, alguns detalhes e/ou técnicas podiam criar alguma confusão.

A 1ª versão do argumento estava adaptada à realidade americana sofrendo assim uma alteração para a adaptação à realidade portuguesa. Achou-se que poderia criar mais proximidade do público às personagens. Estas não foram modificadas, apenas adaptadas.

As personagens iniciais eram quatro: uma empresária bem-sucedida e independente, uma mulher feminista, uma mulher superficial e outra sedutora que gosta de brincar com as emoções masculinas. Esta essência manteve-se apenas adaptado à realidade portuguesa com a feminista sendo uma mulher popular habituada a defender-se sozinha, a fadista como mulher sedutora, a empresária e uma mulher vistosa e materialista (estas últimas duas personagens mantiveram-se quase sem adaptação).

Um argumento para uma curta-metragem difere de uma longa principalmente na sua duração. Enquanto numa longa-metragem o produto final atinge, em média, 120 minutos, uma curta ronda os 15/25 minutos (este tempo pode variar, mas parece ter mais vantagens não atingir mais de 20 minutos para concorrer a mais festivais que estipulam tempos máximos). Com esta característica em mente, percebeu-se que a curta teria de passar toda a história, ideias e relações com as personagens num espaço curto de tempo. Devido a isso, a complexidade à volta da história, não deverá ser muito grande pois correria o risco de perder a atenção do espetador.

A nota de intenções é um documento a ter em conta. É importante perceber qual é a história que se pretende transmitir para planear o produto e ser potenciado. Este documento pode ser a chave para a melhor compreensão do que é pretendido com a transmissão do filme. Podemos dizer que o argumento é a história com alguns detalhes técnicos como cenas, personagens, locais e outros, mas a nota de intenções permite-nos dizer o que está por trás da história; conta a mensagem que o filme quer transmitir e no caso do “Nu Feminino” é chamar a atenção e criticar os estereótipos femininos utilizados no cinema (para consulta da nota de intenções de “Nu Feminino”, veja o Anexo B).

4.2.2 Técnicas envolvidas

Após uma boa perceção do que é pretendido, o editor passa para uma análise cuidada das técnicas. Esta análise deverá ser elaborada em conjunto com a equipa técnica (realizador, produtor e diretor de fotografia) para avaliar tempos envolvidos, dificuldades técnicas e necessidades para conseguir o produto pretendido.

A curta-metragem “Nu Feminino” pensou em utilizar planos e momentos que requeriam uma grande atenção para a sua pós-produção. Ter duas personagens interpretadas

pela mesma atriz, obrigava a pensar em soluções técnicas para conseguir fazê-lo sem que o espectador percebesse os efeitos de edição. Havia a necessidade de estudar bem a cena de abertura do filme. Maria e Madalena (duas personagens interpretadas pela mesma atriz) iriam falar uma com a outra num único plano geral. Para isso, fez-se um estudo rigoroso para perceber como podia ser feito sem ocupar muito tempo da rotação.

A solução proposta para obter este resultado foi a de *split screen*. Esta técnica envolve dois planos registados exatamente no mesmo local, sem mexer na iluminação e posição da câmara, a marcação dos espaços que a atriz podia ocupar em cada registo para não ocupar o espaço de cada personagem em cada registo e cronometragem de tempos para saber quando podiam falar e responder (uma à outra) em cada momento.

Após esse registo, num *software* de edição (no caso foi utilizado o Final Cut Pro 7) colocam-se os dois planos, um em cima do outro na *timeline*, e criou-se uma espécie de cortina que abre até um certo ponto definido, apresentando o que está no plano de baixo. Assim no plano de cima temos o plano da Madalena a entrar no hotel e no plano inferior temos Maria, atrás do balcão e ocupando apenas o espaço esquerdo do espaço. A cortina superior abre, revelando o espaço esquerdo do plano inferior e preservando toda a ação do lado direito, reservado à ação de Madalena. Na imagem que se segue é apresentado uma imagem do produto final que mostra o resultado final e a marca (assinalado a vermelho) de onde o *split screen* foi feito, sendo também essa a marca, que a atriz tinha como referência e que não poderia transpor.



Figura 15 – Plano de “Nu Feminino” utilizando a técnica de *split screen*

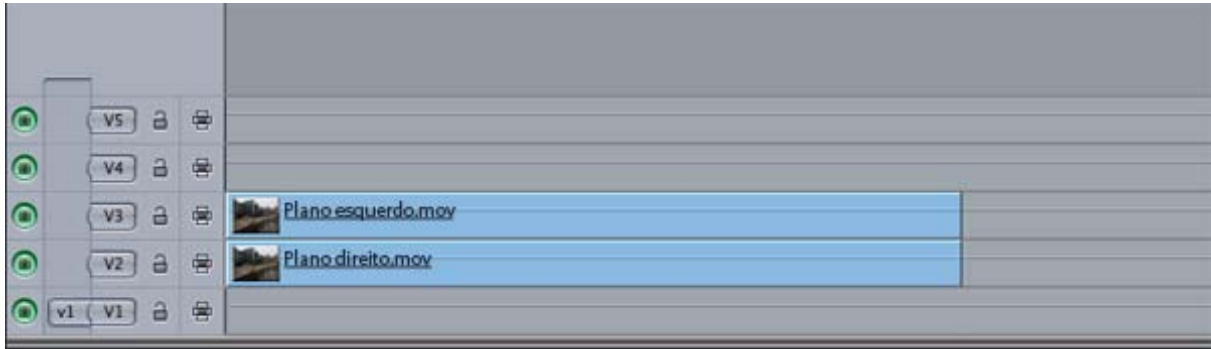


Figura 16 – Captura de ecrã da *timeline* no Final Cut Pro para criar um *split screen*

Outra questão técnica que foi levantada e requisitada pela realização, foi a de mudar a personagem num plano, sem cortes. No caso, Madalena estaria sentada à mesa com Duarte e no momento em que Madalena seria rejeitada por ele e deixasse cair o guardanapo, quando se levantava, já era a Vitória. Com cortes, esta transição não levantaria qualquer problema na edição, mas sem cortes obriga a criar um efeito ou utilizar alguma técnica dissimuladora. Para isto poder acontecer, no momento em que Madalena se baixa para levantar o guardanapo, o registo da câmara de vídeo teria de parar (ou pelo menos o que virá de seguida não iria ser aproveitado na edição) e a atriz teria de correr para a maquilhagem e mudar completamente a personagem. Durante este tempo (e podemos dizer que seriam sempre uns 45 minutos), Duarte ou teria de ficar completamente estático ou então marcada a sua posição para ao recomeçar a cena, a sua posição coincidir nos dois momentos.

Este plano era muito arriscado e mesmo com várias soluções, seria imprudente não ter um plano de recurso. O plano de recurso passava por ter um plano de Madalena e Duarte quando ela deixasse cair o guardanapo, outro plano de pormenor de Madalena a apanhá-lo e depois, outro plano de conjunto com Vitória e Duarte. Como soluções para o pedido da realização, houve a hipótese de fazer os dois registos com o mesmo enquadramento e colocar Duarte com uma posição o mais aproximadamente possível, para que na pós-produção se pudesse utilizar uma técnica de *morphing*, para misturar os dois planos. *Morph* é uma técnica que manipula a imagem para misturar dois planos. As questões que isto podia levantar seriam as relacionadas com tempos de ação que poderiam reduzir o ritmo de ação e tornar mais óbvio o uso do efeito e perder o efeito surpresa. Tendo dois registos em que o Duarte estaria quase na mesma posição, faz com que esta técnica possa só ter de manipular cinco ou seis *frames* para conseguir que seja suave e impercetível, mas esses *frames* podiam manipular pontos do cenário, algum detalhe da parede ou da mesa. Era sem dúvida um risco e um trabalho árduo que no final, não iria contribuir nada para a narrativa e acima de tudo, não ser um efeito fantástico.

Por vezes o trabalho do editor é perceber isso mesmo, se o efeito contribui para a narrativa e é imprescindível ou se apenas é um efeito para mostrar apenas as capacidades técnicas utilizadas no filme. Assim sendo, a ideia ficou completamente abandonada e o plano B passou ao plano A, ou seja, utilizou-se planos de corte para apresentar a transição.

Os planos de recurso são muito importantes, especialmente quando o produto assim o exige. Caso a aplicação dessas técnicas correr mal ou não ficar do agrado da equipa, deverá existir um plano, ou sequência de planos, que resolverá o problema. Claro está que nunca ficará igual ao pretendido, mas pelo menos garante a continuidade da história ou cena.

4.2.3 Planeamento dos planos de rodagem

Este processo é trabalhado entre a equipa de realização e de direção de fotografia, sendo que o editor deve estar sempre envolvido para garantir que o material seja suficiente para ser trabalhado, garantindo assim a continuidade e ritmo para o produto final. Numa primeira fase, a realização e a direção de fotografia podem criar este planeamento, mas após revisão junto do editor, poderá ser preciso repeti-lo.

No caso de o “Nu Feminino”, isto aconteceu e muitas alterações foram feitas de modo a existir mais material para permitir a sua criatividade e garantir soluções na edição. Muito se deveu ao facto de existirem poucos planos para cada ação. A planificação apenas contemplava a ação desse plano, não o repetindo com outros planos. Se Ana estava a servir um copo de Vinho do Porto e tinha uma fala, seguindo o 1º planeamento, apenas um plano médio seria gravado. Junto do editor, percebeu-se que a mesma ação devia ser registado com um plano médio, pormenor às mãos, copo e garrafa e por fim, um plano geral. Esta duplicação de ação em diferentes planos permite ao editor ter mais opções na edição dando mais ritmo ou elevando uma relação ou emoção no produto final.

4.3 Produção

É nesta etapa que todo o planeamento da pré-produção entra em ação. Utilizando todo o planeamento, a rodagem começa. Claro que nem sempre o planeamento é cumprido. Seria ideal se fosse assim mas na realidade há imprevistos e dessa forma o editor, ou alguém da sua confiança, deve estar sempre presente para garantir tudo o que é absolutamente necessário para o seu trabalho na etapa seguinte. Lhe seja facilitado e elementos como os planos fixos para criar o plano com *split screen*, continuidade e planos suficientes para criar um certo ritmo necessário para o projeto final.

4.3.1 Continuidade

Este processo é crucial para todo o produto final. Se não existir continuidade nos elementos para editar, o filme deixará de fazer sentido e com isso, perder todo o interesse do espetador. Como ferramenta para rever planos e garantir posicionamento dos atores, iluminação e até detalhes de adereços (como conteúdo de uma garrafa que é consumido durante uma cena), o anotador (elemento da equipa técnica) pode recorrer a uma máquina fotográfica para visualizar os elementos do registo anterior e garantir que no plano seguinte os detalhes todos sejam colocados da mesma forma. No caso de “Nu Feminino”, como os registos eram feitos com uma câmara de filmar digital, havia sempre a possibilidade de rever o plano anteriormente registado sem ter que recorrer a outros equipamentos. Os planos de continuidade ou detalhes que foram utilizados para garantir a continuidade, podem ser visto no Anexo C.

O anotador e o editor devem sempre trabalhar em equipa. Devem saber todos os detalhes a que se deve estar atento para as falhas sejam evitadas. O editor pode ser o anotador e muitas vezes isso compensa, pois o tempo que disponibiliza para a explicação dos detalhes da edição e pormenores ajuda a tarefa a tornar-se mais satisfatória. Em “Nu Feminino” não foi diferente e o facto do editor e o anotadores ser a mesma pessoa, permitiu alterações *in loco*, além de edições preliminares para garantir que existiam planos e material para permitir a construção do produto final.

Numa produção, o editor deve rever o material diariamente para garantir a qualidade do mesmo. Caso o editor encontre alguma inconsistência, deve reportar de imediato à produção de modo a corrigir o problema e repetir a cena ou plano.

Importante também é o editor estar atento aos *raccords* pois é um ponto muito importante de continuidade. Ao termos uma personagem a sair do plano pela direita, no plano seguinte esse não deverá entrar pela esquerda.

Raccords não só apenas associados ao espaço e movimentação das personagens, podem também estar associados ao olhar de um personagem. Na imagem seguinte podemos

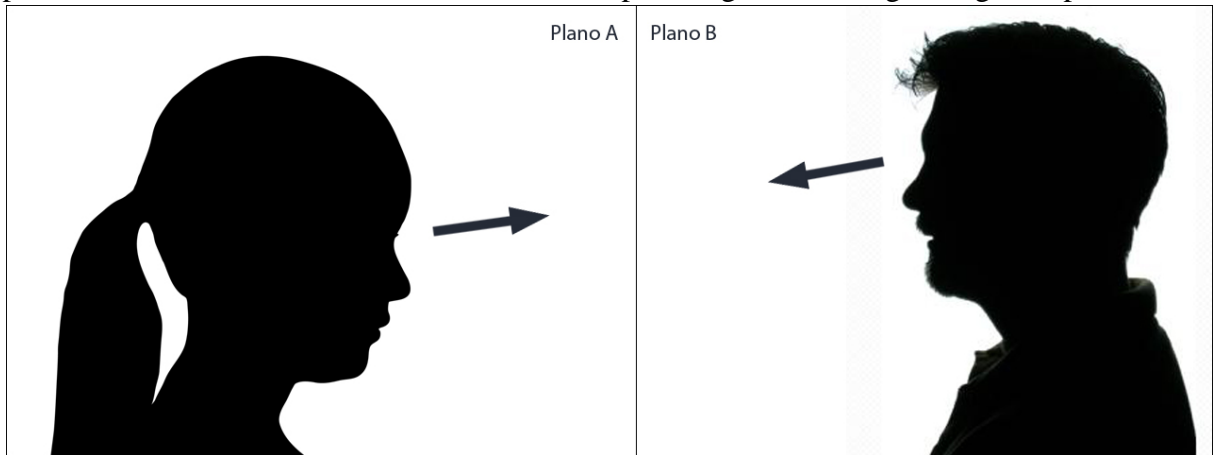


Figura 17 – Exemplo do bom uso de *raccord* numa conversa a dois.

observar que, o olhar de cada personagem deve estar sempre virado um para o outro e no mesmo ângulo. No caso de personagens olharem para o mesmo lado, torna-se difícil perceber que estariam a falar, podendo dar a sensação de estarem a falar com uma terceira personagem. Com o uso do *raccord* verifica-se uma continuidade (mas pode ser propositado). No caso das personagens estarem a discutir, podia ser interessante mostrar que um está de costas para o outro.

Na imagem seguinte, podemos pensar nos dois cenários. Imagine que estão a falar um com o outro, a sequência de planos não faria qualquer sentido, mas se a personagem feminina estivesse a pedir desculpa à personagem masculina, poderia já fazer sentido, mas deveria sempre haver um terceiro plano onde ele se voltava para ela para ficar mais claro a sequência dos dois planos anteriores.

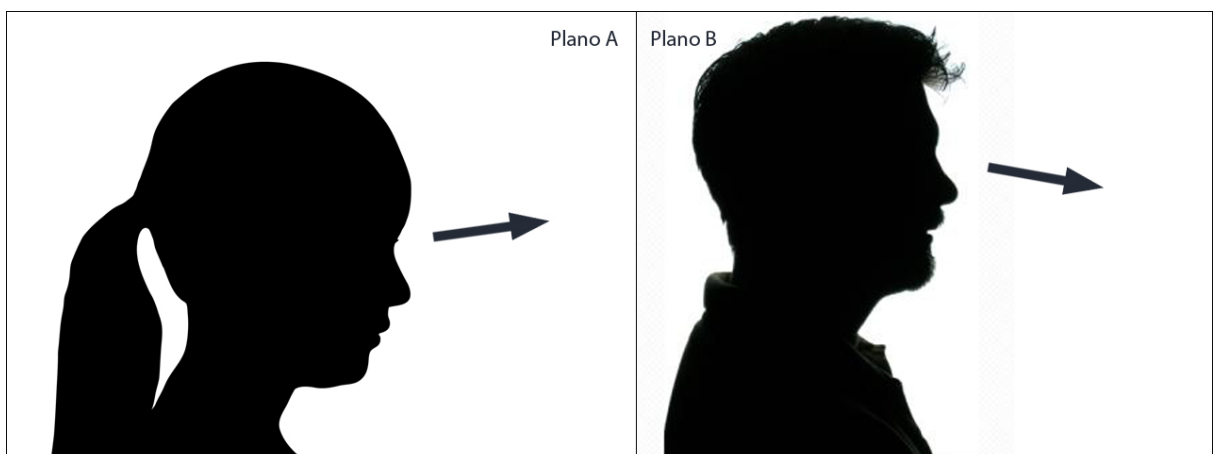


Figura 18 – Exemplo do mau uso de *raccord* numa conversa a dois.

O bom uso de *raccord* garante continuidade e lógica à ação. Por vezes, em certos ângulos, pode ser mais complicado perceber esta lógica. No caso de “Nu Feminino” isso aconteceu num momento. Às vezes o excesso de conhecimento do local pode provocar uma dificuldade em perceber o cruzamento do olhar das personagens e numa das sequências de planos isso aconteceu. Felizmente que podemos inverter a imagem horizontalmente para corrigir isso, mas só foi possível por não existir textos no plano, senão ficaria tudo invertido.



Figura 19 – Inversão de um plano para corrigir problema de *raccord*. No Plano A original, Duarte olhava para Ana como se ela subisse a escada pela esquerda, mas na verdade, subia pela direita.

Outros ajustes podem ser feitos e no exemplo concreto acima mencionado, Duarte estava mais à direita do plano (no original) e de modo a parecer mais ao encontro da troca de olhares, o plano foi invertido e ajustado mais à esquerda para ele estar mais ao centro e os seus olhos estarem mais no ângulo dos olhos de Ana. Para isso, foi refeita uma parte da imagem no Photoshop (programa de tratamento de imagem). Se isso não fosse feito, na sequência entre o plano A e B, Ana estaria a olhar para o centro do plano A e Duarte estaria à esquerda desse mesmo plano, ou seja, os seus olhares não se cruzavam.

4.4 Pós-produção

Se há um momento em que o editor é mais solicitado é a pós-produção. É aqui que surge o filme ou algo que se possa visualizar como um todo.

Depois de recolher todo o material registado e catalogá-lo, o editor, junto da realização, seleciona os melhores *takes* e planos para contar a história. Depois de criada a sequência que irá formar o filme, o editor tratará de colocar todos os efeitos, transições entre planos e cenas, faixas sonoras, genérico e ficha técnica. Só neste momento é que o trabalho do editor acaba e coincide com a conclusão do produto final.

Nesta fase, o editor pode demonstrar a sua qualidade estética e técnica de construção narrativa e apresentar o filme como algo finalizado. Mesmo que o argumento, planificação e o conceito que a realização tenha em mente tenha ficado bem claro nas outras etapas, na pós-produção muito pode mudar. Sequências que parecem não acrescentar sentido ao filme são retiradas, a ordem lógica inicial pode já não ser a lógica utilizada no produto final, enfim, muitas correções e acertos podem ser feitos nesta fase. Numa indústria como é o cinema ou a televisão, podemos dizer que o editor está mais perto da conclusão do projeto.

4.4.1 Organização do material recolhido

Após conclusão da etapa da produção, uma grande quantidade de material chega às mãos do editor. Vários ficheiros de vídeo e de som em bruto precisam de ser sincronizados e catalogados.

A sincronização é um processo demorado mas essencial. Durante a rotação, cada *take* inicia com uma claquete. Isto não acontece por acaso. O som irá ser registado tanto no som que é registado em vídeo, assim como é gravado um ficheiro de som à parte. Esse som da claquete vai deixar uma marca distinta em ambos ficheiros, sendo assim mais fácil de localizar, sincronizando assim o vídeo e o som gravado. Ainda assim, são imensos ficheiros para sincronizar. Cada cena tem vários planos e cada plano tem vários takes criando assim, uma quantidade enorme de ficheiros necessitarão sincronização e catalogação.

Catalogar os vários ficheiros serve para facilitar a procura dos diferentes planos registados na rotação. A claquete também ajuda a perceber de que cena se trata, qual o plano e *take*. Desta forma, em cada plano anexa-se alguns dados como: o plano utilizado, detalhes sobre a interpretação, problemas que possam existir, pontos de entrada e saída da ação, entre outros. Este processo simplifica a seleção de planos durante a edição do filme. Se precisarmos um certo plano com certo enquadramento em que houve uma certa fala dita de uma certa maneira, podemos analisar esse catálogo para rapidamente o revermos no sentido de resolver o propósito. Caso não existisse essa catalogação, seria necessário rever todo o material, sempre que fosse necessário inserir um novo plano no produto.

É sem dúvida um processo de gestão, apesar de ocupar algumas horas no início da pós-produção, poupa muito tempo no decorrer da etapa.

4.4.2 Seleção dos planos e cortes

Após todo material estar devidamente catalogado, passamos para a fase de seleção de plano. Muitas variáveis podem estar em jogo neste momento. A duração do plano, a interpretação dos atores, enquadramento, movimentos de câmara, iluminação, continuidade, iluminação, emoções pretendidas, entre outros, leva a que um editor e realizador escolham um plano em vez de outro. Terá sempre de haver um compromisso entre o material que há e o que se pretende. É por isso que em todas as etapas de pré-produção e produção, o editor deve estar presente e participativo.

Por vezes a seleção de planos torna-se um processo moroso porque entre vários *takes*, poderá ser difícil perceber qual o mais indicado para o filme. Além dos *takes*, os vários planos que pertencem à mesma cena ou ação e perceber qual funciona melhor e transmite a proximidade ou afastamento ou até mesmo a emoção que se pretende passar ao espetador, torna-se complicado. Sabemos que planos mais próximos da personagem criam mais proximidade entre a personagem e o ator e planos mais afastados provoca o efeito contrário. No entanto, os planos podem permitir dar mais ou menos ênfase à história.

A continuidade continua a ser um elemento muito importante nesta fase. Na transição entre dois planos, é importante garantir que o movimento de uma personagem seja fluído e contínuo. Se num plano a personagem tem uma mão, por exemplo, numa mesa, no plano seguinte convém que a sua mão continue na mesa. Claro que há pequenos detalhes que podem não estar exatamente na mesma posição, mas existem elementos que chamam mais atenção do que outros. Em “Nu Feminino” houve muito essa preocupação, especialmente em personagens como a Madalena que gesticulava muito. Foi uma tarefa complicada durante a produção, mas na pós-produção tornou-se ainda mais complicado. Por vezes o que está no guião não é o que fica no produto final. Num dos diálogos entre a Madalena e o Duarte, percebeu-se durante a edição do filme, que seriam demasiadamente longos e que perdiam a atenção dos espetadores. Com vários cortes no diálogo, manteve-se a continuidade dos

movimentos tornou-se uma tarefa complicada, mas possível. Após várias visualizações e análise, foi possível cortar certas frases e dar continuidade à ação.

Os movimentos de câmara podem também transmitir sensações sendo importante ter o mesmo plano com e sem movimentos. Muitas vezes, o que planeamos não é necessariamente o ideal quando visto como um todo. Por isso a seleção de planos acaba por ser um processo importante na fase inicial da pós-produção, dando uma maior perspectiva do projeto final e do material que temos para trabalhar.

Os cortes são igualmente importantes. Não só pela continuidade e gestão de tempo, mas também para garantir dinâmica e ritmo.

Após seleção dos planos, passa-se ao trabalho de cortar o plano num exato momento de maneira a fundir-se com o anterior e o seguinte. Se um plano terminou com uma personagem a sair do espaço, o seguinte não pode começar com a personagem a sair novamente do mesmo espaço. Esta continuidade é esperada e se não acontecer, passa a ideia de erro técnico. Por isso deve haver cuidado em escolher exatamente o ponto onde um plano acaba e o outro começa. Uma diferença de um ou dois *frames* pode estragar toda sequência tornando-se num processo rigoroso e demorado.

Os cortes também podem permitir a alteração do ritmo. Se uma sequência utilizar vários planos, o ritmo será certamente mais rápido e com menos planos, o inverso acontecerá. Há a necessidade de equilibrar os planos e cortes para criar o ritmo e intenção que se pretende. Em “Nu Feminino”, verificou-se uma questão que limitou a possibilidade de se criar alguns ritmos necessários para a intenção pretendida. Após uma simplificação do argumento final e planificação do mesmo, fez-se uma redução drástica de planos. Para complementar, muitos planos foram repetidos (chegando mesmo aos 27 *takes*) obrigando a equipa a reduzir alguns planos inicialmente previstos. Estas são sempre decisões de risco mas necessárias quando se trabalha numa produção em que não se pode ter nenhum dia extra para cobrir problemas que possam surgir. Para resolver esta questão, utilizou-se uma técnica de *scale* dos planos. Tendo sido tudo filmado com uma câmara digital com alta definição, foi possível escalar os planos (*scale*) para criar outros planos numa escala diferente. Depois de alguns testes de qualidade de imagem, percebeu-se que se podia ir até aos 170% de *scale* sem perdas significativas da imagem. Assim, foi possível passar-se de um plano de conjunto para um plano médio, mais facilmente. Não sendo uma solução ideal, veio resolver alguns casos em que se pode intercalar planos para a criação de ritmos que só poderia acontecer, caso existissem outros planos da mesma ação (mas que neste caso não existiam).

4.4.3 Construção da narrativa

A narrativa poderá ser um dos elementos mais importante de um produto audiovisual. Claro que os enquadramentos, as sequências, os *raccords* e outros, são igualmente importantes, mas é aqui que é criada a história e os momentos de crise e clímax. Estes momentos-chave são relevantes para cativar o espetador.

Com os planos selecionados, o editor deve coloca-los na ordem cronológica seguindo o argumento. Esta ordem pode se alterada. Em “Nu Feminino” muito do argumento original foi alterado e até mesmo removido no sentido de cumprir a duração estipulada para concorrer ao maior número de festivais possível (15 minutos), numa primeira fase e mais tarde, para conseguir melhorar a história.

“Nu Feminino” é um filme com 12 minutos mas com uma narrativa complexa que desvia de todo conhecimento descrito anteriormente sobre a estrutura clássica: aqui não há momentos de crise e clímax. Todo o filme apresenta uma sequência de ações que nos levam ao momento final em que a mensagem pretendida é desvendada.

Duarte é uma personagem auxiliar representando os estereótipos das mulheres apresentadas e as reações dele em cada momento, fazem despoletar cada uma das personagens femininas. Ele vai adaptando-se a cada personagem sem mudar a sua própria personalidade. Quando Madalena, primeira personagem, o aborda, ele vê-a como uma mulher fácil e interessada e não a trata com o respeito esperado, surgindo assim a Vitória que é uma mulher forte e independente que acaba por rejeitá-lo. Duarte rejeitado, tenta voltar atrás mas Vitória não lhe permite saindo da sala. Duarte segue-a e a personagem feminina muda novamente para a Ana que é uma sedutora. Após todo o jogo de sedução, convida-o para o quarto, mas ao chegar ao local, surge Maria. Percebendo que Duarte agora está muito interessado e Maria sendo um personagem feminista, os comentários de Duarte não são apreciados sendo mesmo agredido seguido de uma fuga. Quando Duarte a segue até ao escritório, surge Vitória novamente para repreender Duarte. Esta mostra que não aceitar ser tratada dessa forma e entretanto surge Madalena que se torna novamente uma mulher “fácil” para Duarte. A caminho do quarto, a personagem principal transforma-se em todas as suas personagens mostrando toda a sua desmultiplicação e adaptação, sem saber qual personalidade deve surgir no final. Por fim surge Vitória a entrar para o quarto e mesmo em frente ao espelho, torna-se em Madalena começando a perder essa sua personalidade para surgir a personagem principal, sem nenhuma das outras quatro personalidade e nesse momento e apenas nesse momento, com auxílio de uma frase sua em voz-off, se percebe a mensagem dos estereótipos.



Figura 20 – Personagens de “Nu Feminino”

Com a descrição anterior, percebemos que em nenhum momento se pode considerar como crise ou clímax. Vejamos outro ponto de vista: todas as mudanças de personagens são crises e o clímax surge no final quando percebemos que apenas existe uma personagem que se foi adaptando a cada situação, conforme o que achava que funcionaria melhor para atrair a personagem masculina. Transformar uma história destas numa estrutura clássica desvendaria muito da história e a solução pretendida pela realização era justamente que toda a história fosse um pouco confusa, mas que no fim houvesse um momento para esclarecer o que estava a acontecer. Com isto em mente, pareceu-nos que o ideal seria fugir de uma estrutura clássica e criar uma estrutura diferente, quase não estruturada. Seria um filme quase com quatro histórias que faziam apenas sentido no fim.

É sem dúvida um risco utilizar uma estrutura deste tipo, mas foi também uma tentativa de fugir a certas tendências cinematográficas para se aproximar de um produto mais artístico

que estimula a vontade de ver o filme mais de uma vez para perceber todos os detalhes e ações.

4.4.4 Efeitos

Dependendo do projeto, os efeitos poderão ou não ser utilizados. Estes podem gerar alguma curiosidade ao espectador em como é que se conseguiu elaborar um plano como o que estão a ver e ao mesmo tempo, criar passagens temporais (utilizando por exemplo *fades*¹⁴). Como todos os outros processos, deverá haver um equilíbrio na sua utilização. O uso exagerado de efeitos pode ter um efeito negativo para os espectadores. Podem simplesmente perder o interesse no filme por se sentirem um pouco “perdidos” na compreensão do filme. Um efeito apenas deve ser utilizado se necessário e se contribuir para a história, caso contrário.

No caso de “Nu Feminino” havia necessidade na cena inicial (como descrito no ponto 4.2.2) em fundir dois planos e apresentar partes de cada para a construção do plano final. Em termos de transições entre planos e cenas, o corte direto foi sempre utilizado sem necessidade de utilizar efeitos como *crossfades* ou mesmo *fades*.

No genérico inicial do filme, foi utilizado *fade in* e *fade out* assim como a passagem da cena final para a ficha técnica.

4.4.5 Revisão do filme

Após todo o filme estar na sequência correta, todos os planos cortados nos pontos-chave e os efeitos criados, o filme precisa ser revisto no sentido de poder ser melhorado.

Nesta fase, o produto deverá ser visto tanto nos ecrãs do computador (onde está a ser editado) como em televisores *standard* de casa e até mesmo num projetor de uma sala de espetáculo (se possível). Muitas vezes diferentes visualizações, permite encontrar detalhes que podem ainda ser corrigidos como o enquadramento que pode estar a ser cortado numa das projeções, as cores e o contraste. Se necessário, poderá passar um ajuste intermédio que funcionará, mais ou menos, da mesma forma em todas as projeções.

Após a visualização do projeto com toda a equipa técnica, todos deverão participar num debate de forma a perceber se a história está bem contada, se se passou alguma emoção, se falta algum detalhe e se há efeitos que poderiam ajudar em algum momento. É um momento de revisão completa ao trabalho para dar como finalizado e passar para a última fase da pós-produção, ou então, voltar à edição para construir um novo produto retificado de forma a fazer o melhor possível com o material que há e técnicas disponíveis.

Aqui a equipa de som também deverá estar presente para começar a perceber o sentido em que o filme se está a dirigir. Desta forma, podem começar a procurar a banda sonora para acrescentar ao filme (seja a música, os ruídos e correção aos diálogos), que ajudarão a dar mais ênfase a história e a cada momento. Também pode ser importante a sua presença por não estarem tão familiarizados com o filme e terão uma perspetiva mais imparcial. Por vezes a

¹⁴ *Fade* – Efeito que altera a opacidade do plano em questão, de 0% a 100% no caso do *fade in* e de 100% para 0% no caso do *fade out*.

equipa técnica está tão envolvida no processo que poderá ser difícil não perceber erros ou faltas de detalhes para contar a história.

A sonoplastia é um processo muito importante para a obtenção de um produto mais realista e interessante. Muitas vezes é impossível gravar todos os sons no local de rodagem e então é preciso coloca-los em pós-produção. É muito importante que o editor faça parte do processo de identificação e validação dos sons escolhidos pela equipa de som de modo a evidenciar alguns elementos e não desviar a atenção do espetador. Sons como os passos, o som de Madalena a desmaquilhar-se e de ambiente, são importantes para tornar a cena mais real, assim como evitar que o espetador se desvie do que a equipa pretende que seja o foco de atenção.

A banda sonora também é um elemento de capital importância para o filme. Uma música pode criar mais tensão, mais diversão, ou outros sentimentos em momentos-chave. Apesar de o editor não ser diretamente responsável pelo som, deve acompanhar todo o processo criativo e final do som. O editor neste momento conhece bem o filme e todos os seus momentos e tempos. Desta forma, consegue com bastante precisão identificar o que precisa e com que duração. Claro que o editor não está sozinho neste processo. A produção e a realização acabam por acompanhar todos processos desde da conceção da ideia até à concretização do filme, mas o editor terá o seu conhecimento técnico sobre o que poderá ajudar a cena.

4.4.6 Montagem do produto final

Quando a revisão do filme chega a um consenso, é hora de montagem do produto final (a nível de imagem). Os pequenos ajustes e correções são feitos e finalizar-se o genérico inicial e ficha técnica final.

Este processo é rigoroso porque marcará o ponto onde não se deve recuar com decisões a nível de imagem. Esta fase tem de ficar terminada para se passar para a correção de cor (a falar no ponto seguinte) e a equipa de som tratará de criar uma faixa sonora com todos os elementos necessários para terminar o filme. Caso haja alterações após este ponto, as mesmas podem prejudicar as equipas: o som ficará dessincronizado e será preciso rever a cor nas partes alteradas.

A ficha técnica, créditos e outros, têm de ser cuidadosamente estudados para não passar a uma velocidade demasiado rápida que não se consiga ler os nomes da equipa ou mesmo os apoios e patrocinadores. O tipo de letra também terá de ser visto e revisto pois um tipo de letra que pareça ideal quando está estático, pode não funcionar em movimento (quando está *scrolling* no ecrã). O editor, a realização, produção e designer devem estudar meticulosamente este detalhe para escolher o tipo de letra. No caso de “Nu Feminino”, ficou definido pela equipa de produção e realização o uso do tipo de letra “Helvetica” para a ficha técnica e créditos e um tipo de letra desenhada propositadamente para o título do filme.

4.4.7 Correção de cor

Este processo pretende corrigir toda a imagem do filme para que fique uniforme, de modo a construir uma imagem linear. Por vezes, existem alterações da iluminação natural podendo criar uma diferença entre um plano e o seguinte, obrigando assim a uma correção meticulosa da cor. O próprio contraste, tom ou saturação de cor pode ser corrigido nesta fase para criar uma imagem mais dramática ou alterar ambientes. Muitas são as funcionalidades

deste processo, mas não deixa de funcionar sempre para criar ênfase a momentos do filme (ou a todo) contribuindo assim para um dramatismo maior.

A correção de cor por vezes é feita pelo editor, no entanto, a direção de fotografia e a realização podem assumir esta tarefa por estarem mais envolvidos com a parte da imagem em si. Mesmo assim, o editor nunca deverá ficar fora da equipa, nem que seja como revisor para garantir que faz sentido o que foi feito e que não prejudica o produto final.

O projeto “Nu Feminino” foi filmado com um tratamento de iluminação muito subtil. A preocupação inicial da direção de fotografia era que tudo estivesse muito bem iluminado. Durante a edição, a equipa percebeu que resultaria melhor se a imagem tivesse mais áreas iluminadas do que outras e então foram utilizadas muitas máscaras para iluminar as personagens, escurecendo assim o cenário. Este trabalho tornou-se moroso pois teria de ser feito plano a plano, mas após um primeiro teste, provou-se que compensaria. Este processo poderia ter sido feito durante a rotação, mas a verdade é que podia comprometer qualquer alteração futura. Utilizando o Colorista para o Final Cut Pro 7, foi possível chegar ao produto final, calibrando assim cada uma das cores primárias, contraste, brilho e saturação de cor. Com as tecnologias disponíveis hoje, parece que será mais simples ter uma iluminação mais subtil durante a rotação e corrigir em pós-produção do que ter uma iluminação específica durante a rotação e corrigi-la depois.

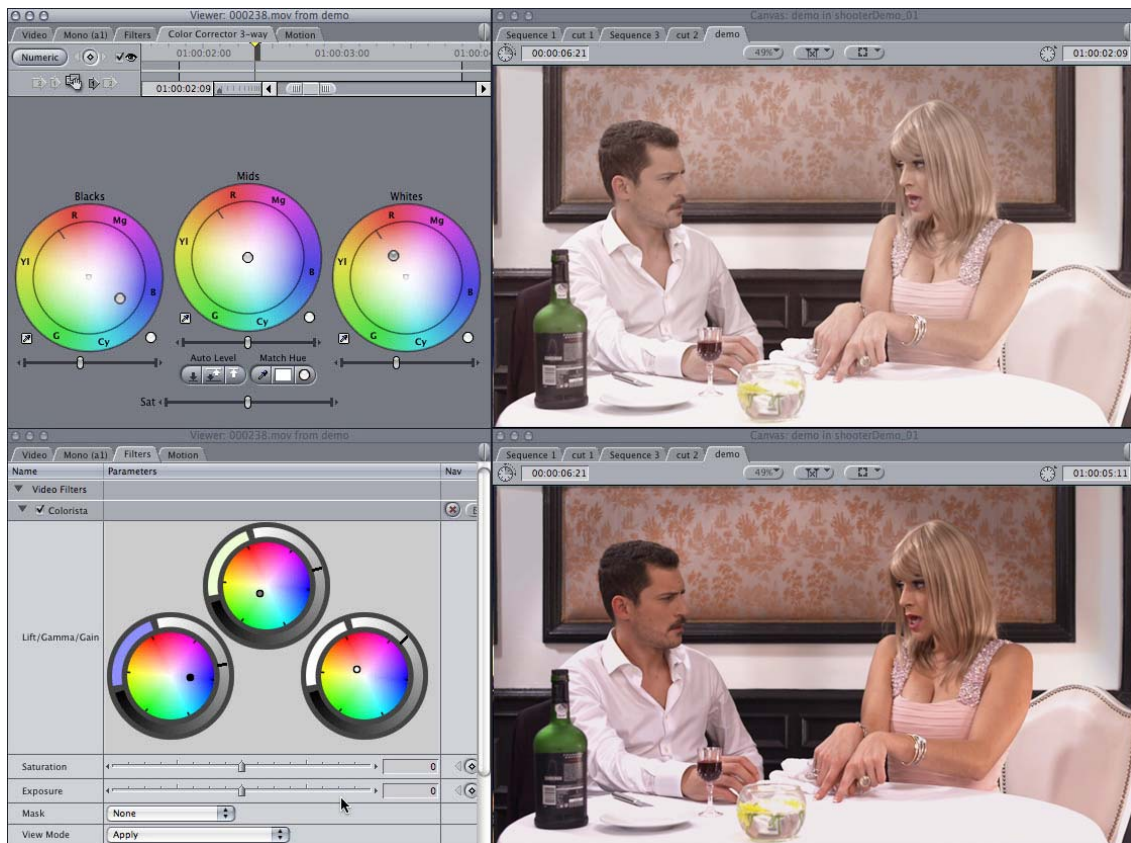


Figura 21 – Exemplo de uso do Colorista no Final Cut Pro 7

Algumas sombras também foram criadas na pós-produção. Com toda a iluminação muito plana e geral, deixaram de existir sombras na imagem. Este pequeno detalhe provocou mais sensualidade à ação, profundidade nos planos, teatralidade e realidade aos cenários.

Outro detalhe que foi ajustado na pós-produção foi a cor, e o tom para cada personagem. De modo a enfatizar as personalidades de cada personagem, foi feito um estudo

de cada uma delas, cruzando-as com cores, sua temperatura e emoções associadas. Desse estudo resultou que Ana estaria associada ao vermelho (uma cor quente e sensual), Vitória ao azul (uma cor fria), Maria ao amarelo (uma cor igualmente quente e explosiva) e Madalena ao cor-de-rosa (cor muito feminina e materialismo).

4.4.8 Finalização do filme

Chegados todos os elementos finais como o som e a correção de cor, o editor deve juntar todo esse material, para a revisão e finalização do projeto.

Após a sincronização do material (som e imagem), deverá ser revisto por toda a equipa técnica no sentido de confirmar-se que tudo ficou como pretendido.

As legendas também serão colocadas nesta fase. Após a produção, a equipa deve arranjar um tradutor para converter as falas para as várias línguas que achar relevante para uma maior divulgação no panorama internacional. As traduções devem ser sincronizadas com as falas do filme e nas várias línguas.

A finalização do produto também pressupõe a revisão da ficha técnica no sentido de confirmar se não falta nenhum elemento. Caso esteja tudo correto e o filme revisto e aprovado, o editor deve exportar o filme no formato pretendido. Normalmente é exportado num formato com o máximo de qualidade possível e num *codec standard*. Também deve perceber em que media deverá colocar o *master* do filme. O DVD não aproveitará toda a qualidade do produto final (visto ter sido filmado em HD) e deverá procurar no leque de material que tem disponível, o que aproveitará melhor a qualidade do mesmo. No caso de “Nu Feminino”, havendo dois discos externos que funcionavam como *backup* constante do material, o ideal seria ter os dois discos com conteúdo exatamente igual e cada disco dois elementos da equipa (neste caso ficou um para a realizadora e outro para o editor). Desta forma garante-se que o material exportado com o máximo de qualidade e duas pessoas diferentes com possibilidade de poder fornecer o filme no formato que quiser e no *media* que quiser e sem dúvida vantajoso para concorrer a festivais porque cada festival pode ter especificidades próprias e assim, além de dois elementos terem a possibilidade de exportar conforme o que for pedido, o material está no seu formato máximo de qualidade e pronto para se adaptar ao que for preciso.

A título de divulgação do filme e para cumprir alguns requisitos dos festivais internacionais onde o filme poderá concorrer, foi preciso criar alguns *trailers*¹⁵. Alguns festivais aceitam trailers com 10 segundos, outros com 30 segundos e outros com durações ainda mais específicas, mas a equipa preferiu criar três trailers distintos com 10 segundos, 25 segundos e 40 segundos. Desta forma, teria mais material e hipóteses de concorrer a mais festivais e a responder às suas necessidades. Este mesmo conteúdo serve de objeto de marketing para promover o filme em vários meios (como nos cinemas, na televisão, na internet e outros).

A construção de um *trailer* é quase uma nova fase de pós-produção no sentido de cativar o espetador e lhe criar vontade em ir ver o filme, nesse reduzido espaço de tempo. Cada um dos *trailers* terá de ter uma sequência de imagens com algum sentido e que

¹⁵ *Trailer* – É um vídeo de curta duração que tem como base as imagens do filme que pretende divulgar. Tem uma mensagem forte a nível de *marketing*, para cativar e motivar o espetador a ver o filme.

transmita a intenção do filme, assim, a criação de cada trailer é um trabalho independente. Não podemos pensar que ao criar o de 40 segundos, podemos fazer automaticamente um com 25 segundos retirando algumas imagens para cumprir o tempo. Cada *trailer* tem o seu tratamento narrativo próprio e tal como o filme, deverá ser exportado nos formatos necessários.

4.5 Conclusão de capítulo

Concluiu-se que uma curta-metragem ou qualquer produto cinematográfico obriga a um trabalho rigoroso por parte do editor desde o início, até ao último momento do projeto. Seja para ajudar a planificar e visualizar o que é possível fazer para realizar o projeto, deve também garantir que todo o material recolhido durante a rodagem é suficiente para a construção do filme e aplicar os seus conhecimentos e opções estéticas de modo a conseguir o melhor do produto final.

Todos os cargos de uma produção cinematográfica são importantes, mas mais importantes e que todos estejam ao seu melhor nível e que exista harmonia nos processos. Uma equipa é mesmo isso, a fusão dos conhecimentos e técnicas de cada um no sentido de criar um produto coeso e distinto. O editor é apenas uma peça desse puzzle apto para preencher o seu espaço, mas também encaixar-se com todos os outros elementos. Durante todos os processos tem de saber contribuir com os seus conhecimentos, mas tem também de aceitar propostas dos outros elementos da equipa no sentido de darem o seu máximo para a qualidade do produto.

5 Conclusões

Como se pode verificar, a edição é uma tarefa fulcral numa produção cinematográfica como televisiva. Apesar de toda a projeção inicial do projeto, muito pode mudar durante a fase de edição para criar um produto coeso e dessa forma, captar mais espetadores.

Seja para televisão ou cinema, a edição funciona quase da mesma forma. Ajuda e contribui para o início do projeto com possibilidades técnicas, participa ativamente durante a rodagem para garantir material para trabalhar em pós-produção e dedica a maior parte do seu tempo para criar o produto final. Durante a última fase do projeto, a pós-produção, o rigor e processos são maiores e todo o conhecimento do editor entra em função do trabalho.

Percebeu-se em termos de técnicas, as evoluções tecnológicas facilitam o trabalho do editor, assim como oferecem novas potencialidades para a criação de novos efeitos, sequências mais elaboradas e manipulação de imagem. Todas estas novas possibilidades só serão usadas se o editor entender que contribui para um produto melhor e nesse caso, entra o conhecimento estético e narrativo que o editor possui.

Não se pode dizer que a edição se mantém inalterável quando comparado com 30 anos atrás, por exemplo: novas técnicas foram surgindo e muitas outras irão surgir no futuro. Estas novas técnicas poderão trazer novas possibilidades para a edição, mas a essência do trabalho do editor mantém-se exatamente igual desde o seu início! Este continuará a seguir todo o processo desde o início até ao momento em que tem todo o material é recolhido, junta planos em sequências que entende melhorar a história e continua a ter uma forte responsabilidade para garantir que o filme faça sentido, ou que vá ao encontro do que era pretendido.

“Nu Feminino” é um projeto ambicioso, complexo, e muito interessante. O projeto tornou-se aliciante e cheio de margem para criação do filme na edição. Avaliando o argumento e o projeto final, verificamos que muitas cenas foram retiradas, muitas falas cortadas e a sequência natural da história alterada. Isto só foi possível porque a realização e produção estiveram disponíveis para ouvir o parecer do editor que apenas quer contar a história do filme, da melhor forma.

Sendo o autor também uma pessoa muito interessada na área televisiva, mais precisamente nas séries, esta dissertação também permitiu estudar as técnicas que foram utilizadas no passado e a forma como se constroem este tipo de conteúdos.

Para que as séries, hoje em dia, sejam construídas da forma que são, foi preciso estudar previamente como eram feitos no passado. Continua a procurar-se personagens com que o público se identifique e histórias atuais para a época, mas a forma como é contada é que se tornou mais complexa para um público mais exigente e desejoso de desafios narrativos.

No futuro mais alterações virão. Tal como hoje, temos séries mais complexas devido à tecnologia que permite inovar, o espetador também passou de passivo para participativo e com mais ferramentas para interpretar toda essa complexidade dos novos produtos.

É sabido que a televisão tem o objetivo de cativar e agradar públicos e por isso, podemos apenas fazer prognósticos no presente ou futuro próximo. No futuro, só o tempo dirá o que o público quer.

Referências e bibliografia

Livros:

- AMIEL, Vincent (2007) – Estética da montagem. Lisboa, Edições Texto & Grafia.
- BARATA-FEYO, José Manuel (2002) – O fim anunciado. Lisboa, Oficina do Livro.
- BENEDETTI, Robert (2002) – From concept to screen: an overview of film and television production. Boston, Allyn and Bacon.
- CÁDIMA, Francisco Rui (2011) – A televisão, o digital e a cultura participativa. Lisboa, Media XXI/Formalpress.
- CÁDIMA, Francisco Rui (1999) – Desafios dos novos media. Lisboa, Editorial Notícias.
- CARVALHO, Alberto Arons (2009) – A RTP e o serviço público de televisão. Coimbra, Almedina.
- CASEY, Bernadette; CASEY, Niel (2002) – Television Studies: The Key Concepts. London, Routledge.
- COELHO, Pedro (2005) – A TV de Proximidade e os Novos Desafios do Espaço Público. Lisboa, Livros Horizonte.
- COMPARATO, Doc (1992) – Da criação ao guião. Lisboa, Editora Pergaminho.
- DANCYGER, Ken (2007) – The technique of film and vídeo editing. Focal Press.
- DMYTRYK, Edward (1984) – On film editing. Boston, Focal Press.
- EISENSTEIN, Sergei (1975) – The film sence. San Diego, Harvest Book.
- EISENSTEIN, Sergei (2002) – A forma do filme. Rio de Janeiro, Jorge Zahar Editor.
- ESQUENAZI, Jean-Pierre (2010) – As séries televisivas. Texto & Grafia, Mi-Mé-Sis.
- GARDIES, René (2008) – Compreender o Cinema e as Imagens. Texto & Grafia, Mi-Mé-Sis.
- LOPES, Felisberta (2007) – A TV das elites. Porto, Campo das Letras, Editores, Comunicação e Sociedade.
- MARTIN, Marcel (1971) – A linguagem cinematográfica. Lisboa, Prelo editora.
- PINTO, Manuel; MARINHO, Sandra (2008) – Os media em Portugal nos primeiros cinco anos do século XXI. Porto, Campo das Letras, Editores, Comunicação e Sociedade.
- REISZ, Karel (1968) – The technique of film editing. Oxford, Focal.
- SILVA, Lopes da; TEVES, Vasco Hogan (1971) – Vamos Falar de Televisão. Editorial Verbo, Livros RTP.
- TARKOVSKY, Andrey (1998) – São Paulo, Martins Fontes.

TORRES, Eduardo Cintra (2011) – A Televisão e o Serviço Público. Fundação Francisco Manuel dos Santos, Ensaios da Fundação.

TRAQUINA, Nelson (1997) – Big Show media. Lisboa, Editorial Notícias.

Artigos:

CARVALHO, Anabela (1 de Fevereiro de 2012) – O Iraque nas televisões europeias: representações da segunda guerra do Golfo, Instituto de Ciências Sociais - Universidade do Minho.

FERNANDES, Ana Paula (2000) – Televisão do público: Um estudo sobre a realidade portuguesa, Sociologia, problemas e práticas, N°32, ISCTE.

KILPP, Suzana (2003) – Programas televisivos. Revista Sessões do Imaginário, N° 10 novembro 2003, Porto Alegre – Brasil.

MITTELL, Jason (2012) – Complexidade narrativa na televisão americana contemporânea. Revista Matrizes, Ano 5, N° 2 jan/jun 2012, São Paulo – Brasil.

Internet:

Lospedia (5 de novembro). 108 (<http://lostpedia.wikia.com/wiki/108>).

Lusotopia (24 de Outubro de 2012), Televisões, Rádios, Jornais e Revistas (<http://lusotopia.no.sapo.pt/indexPTJornais.html>).

RTP Museu Virtual (25 de Outubro de 2012), Galeria Histórica (http://museu.rtp.pt/#/pt/galeria_historica).

The Eighties Club – The Politics and Pop Culture of the 1980s (5 de Fevereiro de 2012). Television in the 1980s (<http://eightiesclub.tripod.com/id13.htm>).

Wikipedia (3 de Novembro), CSI: Crime Scene Investigation (http://pt.wikipedia.org/wiki/CSI:_Crime_Scene_Investigation).

Wikipedia (3 de Fevereiro de 2012), Montagem (<http://pt.wikipedia.org/wiki/Montagem>).

Wikipedia (25 de Outubro de 2012), Rádio e Televisão de Portugal (http://pt.wikipedia.org/wiki/Rádio_e_Televisão_de_Portugal).

Wikipedia (25 de Outubro de 2012), RTP2 (<http://pt.wikipedia.org/wiki/RTP2>)

Wikipedia (25 de Outubro de 2012), RTP Internacional (http://pt.wikipedia.org/wiki/RTP_Internacional).

Wikipedia (30 de Outubro de 2012), Television program (http://en.wikipedia.org/wiki/Television_program)

Wikipedia (1 de Novembro de 2012), Web television. (http://en.wikipedia.org/wiki/Web_television).

Filmes/Séries:

- 30 Rock (série). Tina Fey, 2006.
- C.S.I. (série). Ann Donahue e Anthony E. Zuiker, 2000.
- C.S.I.: Miami (série). Ann Donahue, Carol Mendelsohn e Anthony E. Zuiker, 2002.
- C.S.I.: NY (série). Ann Donahue, Carol Mendelsohn e Anthony E. Zuiker, 2004.
- Dallas (série). David Jacobs, 1978.
- Dexter (série). James Manos, Jr., 2006.
- Fringe (série). J.J. Abrams, Alex Kurtzman e Roberto Orci, 2008.
- How I Met Your Mother (série). Carter Bays e Craig Thomas, 2005.
- Haven (série). Sam Ernst e Jim Dunn, 2010.
- It's Always Sunny in Philadelphia (série). Rob McElhenney, 2005.
- Law & Order: Special Victims Unit (série). Dick Wolf, 1999.
- Lost (série). J. J. Abrams, Jeffrey Lieber e Damon Lindelof, 2004.
- Person of Interest (série). Jonathan Nolan, 2011.
- Revolution (série). Eric Kripke, 2012.
- The Big Bang Theory (série). Chuck Lorre e Bill Prady, 2007.
- The Office USA (série). Ricky Gervais, Stephen Merchant e Greg Daniels, 2005.
- The Simpsons (série), Matt Groening, 1989.
- Weeds (série). Jenji Kohan, 2005.

Imprensa:

Associate Press, Eric McCormack shares his “Perception”
(<http://www.youtube.com/watch?v=Zh3JQeNA-Pc&feature=BFa&list=HL1352058867>).

Entrevistas:

Associate Press, Eric McCormack shares his “Perception”
(<http://www.youtube.com/watch?v=Zh3JQeNA-Pc&feature=BFa&list=HL1352058867>).

AXN, Perception – Kate Moretti
(<http://www.youtube.com/watch?v=pBNaWI67sj4&feature=relmfu>).

APÊNDICE A: Análise de episódios (séries)

Nome:	It's Always Sunny in Philadelphia
Criador:	Rob McElhenney
Temporada:	1
Episódio:	6
Duração:	22

Tempos	Observações	Ação
0.00 - 0.52	Abertura	Mac abre o bar e encontram uma pessoa morta
0.52 - 1.16		Genérico
1.17 - 2.41		Limpam o bar e aparece a filha do falecido
2.42 - 4.30		Mac e Dennis tentam conquistar a rapariga
4.31 - 5.04		Dee lembra que ninguém deve morrer só e lembra o avô que está num lar
5.05 - 6.18		Dee pede a Charlie para ir com ela visitar o avô porque idosos metem-lhe impressão
6.19 - 6.56		Mac e Dennis tentam novamente conquistar a rapariga
6.57 - 7.56		Dee e Charlie chegam ao lar
7.57 - 9.18	Crise 1	Dee foge e Charlie fica sozinho com o avô dela
9.19 - 10.20		O avô da Dee pede ajuda ao Charlie
10.21 - 10.58	Crise 2	A rapariga pede a Mac e Dennis para levar amigos do avô ao funeral
10.59 - 11.29		Charlie pede o carro da Dee emprestado
11.30 - 11.56		Mac e Dennis vão procurar sem abrigos para ir ao funeral
11.57 - 12.07		Charlie abre a caixa dos pertences do avô de Dee
12.08 - 13.06		Decorre o funeral e tentam conquistar a rapariga
13.07 - 13.37		Mac recebe uma chamada e sai do funeral
13.38 - 13.50		Charlie mostra os pertences do avô da Dee a Mac
13.51 - 14.00		Dee tenta chegar ao lar
14.01 - 14.42		Charlie mostra os pertences do avô da Dee a Mac e decidem o que fazer
14.43 - 15.51		Dennis faz um discurso no funeral
15.52 - 17.02		Mac e Charlie tentam vender o conteúdo da caixa a um museu
17.03 - 18.17		Dee chega ao lar e fala com o avô
18.18 - 18.39	Clímax 1	O avô toca-a e ela foge porque fica impressionada
18.40 - 19.28		Mac e Charlie queimam o conteúdo da caixa
19.29 - 20.01	Clímax 2	Dennis conta a Mac como conseguiu conquistar a rapariga
20.02 - 20.18	Resolução 2	Mac diz a Dennis que seu avô era Nazi
20.19 - 20.35		Charlie vê TV com o chapéu que guardou
20.36 - 21.31		Ficha técnica

Aqui são contadas duas histórias e cada uma tem uma crise e clímax. Em termos de resolução, apenas a 2ª história tem final. Em termos de força narrativa do episódio, a 2ª história tem mais força podendo dizer-se que a 1ª apenas ajuda à resolução final da 2ª história

Nome:	The Office
Criador:	Greg Daniels, Ricky Gervais e Stephen Merchant
Temporada:	7
Episódio:	8
Duração	21

Tempos	Observações	Ação
0.00 - 1.43	Abertura	Todo o escritório está parado a ver uma presseguição policial
1.44 - 2.04		Genérico
2.05 - 3.49		Erin convida todo o escritório a uma festa em sua casa
3.50 - 4.09		Andy gosta de Erin e vai à festa por ciúmes
4.10 - 4.31		Michael percebe que alguns colegas acham que Gabe é o chefe
4.32 - 5.44		Chegam à festa
5.45 - 5.55		Pam mostra que não dorme por causa do bebé
5.56 - 6.30		Festa continua
6.31 - 7.20		Michael confronta Gabe
7.21 - 7.35		Festa continua
7.36 - 8.01		Pam procura sítio para por o bebé a dormir
8.02 - 8.29		Andy vê um pó num quarto que é um excitante
8.30 - 9.00		Dwight entra no quarto e oferece lealdade a Michael
9.01 - 9.18		Dwight acalma o bebé
9.19 - 10.03		Andy pergunta a Darryl quem escolheria, ele ou Gabe
10.03 - 10.42		Festa continua
10.43 - 11.51		Dwight acalma o bebé
11.51 - 12.00		Continua a festa
11.51 - 12.28		Michael vai ajudar Gabe e discutem com Erin a intermediar
12.29 - 12.39	Crise 1	Michael sai da casa chateado com Gabe
12.40 - 12.48		Dwight recebe proposta de sexo
12.49 - 13.33	Crise 2	Pam pede a Dwight para não ir embora e tomar conta do bebé
13.34 - 13.43		Andy tenta perceber porque Erin não gosta dele
13.44 - 14.05		Michael faz sabotagem à festa
14.06 - 14.47		Andy fica mal disposto
14.48 - 16.05		Dwight faz exigências ao Jim para cuidar do bebé
16.06 - 16.19		A festa continua
16.20 - 16.47	Crise 3	Andy tenta perceber junto de Phillis porque Erin não gosta dele
16.48 - 17.26		Michael volta e tenta resolver o problema do cabo
17.27 - 17.49		Phillis pergunta a Erin se está bem na relação
17.50 - 18.24	Resolução 2	Pam interrompe o ato sexual
18.25 - 18.59		Erin descobre que Michael sabotou a festa e tenta que Michael goste de Gabe
19.00 - 19.35	Climax 1	Michael faz de Erin a sua filha
19.36 - 19.51	Resolução 1	Ameaça de Michael
19.52 - 20.31		Vómitos e consolo
20.32 - 21.06		Créditos finais

Existem três histórias a decorrer ao mesmo tempo mas as 3 têm crises, 2 têm resolução e apenas 1 tem clímax. A história de Michael com ciúmes por todos acharem que Gabe é o chefe é a história principal

Nome:	Haven
Criador:	Sam Ernest e Jim Dunn
Temporada:	3
Episódio:	7
Duração	42

Tempos	Observações	Ação
0.00 - 0.42		Revisão de episódios anteriores.
0.43 - 2.02		Casal aguarda pelo pôr do sol para acontecer algo à sua filha que está morta. Após o sol se pôr, ela está viva.
2.03 - 3.31		Nathen permite que Audrey e Duke vão procurar uma pessoa que pensam ser o "Colorado Kid".
3.32 - 4.06		A mulher do casal que viu sua filha renascer, é atropelada e morre.
4.07 - 4.36		Genérico
4.37 - 5.39		Tommy e Nathen vão ao local do atropelamento mas acha estranha a postura do marido.
5.40 - 7.44	Complicação	Jordan visita Nathen e diz que um amigo dela desapareceu a caminho de Haven. Nathen conta que alguém anda a matar pessoas e a roubar partes de corpos.
7.45 - 8.39		Tommy descobre que o marido levantou dinheiro e foi a um local.
8.40 - 10.50	Sub-complicação 2	Audrey e Duke chegam a uma casa onde julgam que pode estar o "Colorado Kid", mas percebem que não mora ali e talvez conheça a sua mãe que está num lar.
10.51 - 12.08	Sub-complicação 1	O marido da vítima ameaça o médico, mas a polícia está lá e fala com ele. Entretanto o sol põe-se e a mulher renasce dos mortos.
12.09 - 14.41		Tommy interroga o marido para perceber o que aconteceu. O marido confessa que pagou para ela viver. Alguém pediu um rasgate para isso. Mas têm uma pista.
14.42 - 16.03	Conflito	Jordan procura informações sobre o amigo. Sabe que houve uma rusga policial e que depois disso nunca mais se ouviu falar dele.
16.04 - 17.43	Sub-conflito 2	Duke e Audrey visitam a mãe do "Colorado Kid", mas ela reconhece a Audrey do passado. Entretanto são expulsos do lar.
17.44 - 18.52	Sub-conflito 1	A polícia visita outra família que pensa estar envolvido no atropelamento. Encontram a mulher com o seu marido morto no chão e a chorar que ele não renasceu depois do pôr do sol.
18.53 - 19.43		A polícia tenta perceber o que aconteceu até porque a mulher pagou o rasgate.
19.44 - 23.19		Audrey comunica a Nathen que vai ficar mais uns dias a investigar. Audrey tenta perceber porque a mãe do "Colorado Kid" a reconheceu como Sarah. Duke roubou-lhe um album fotográfico onde veem que o "Colorado Kid" casou-se com uma mulher o que lhes dá uma pista para procurar registos.
23.20 - 24.04		A polícia interroga algumas pessoas e fala com a mulher do homem que morreu e descobrem que uma empregada não tem aparecido e trabalhava também na casa do outro casal.
24.05 - 24.52		Aparecem duas personagens à espera de uma terceira que surge a dizer que têm de desaparecer da cidade. Essa 3ª pessoa, Moira, entra, discute com a irmão e mata o seu namorado.
24.53 - 25.30		A irmã mais nova toca no namorado que está morto e ele sobrevive.
25.31 - 26.33		A polícia surge na casa onde está o namorado de uma das irmãs e conta que elas fugiram.

26.34 - 28.47		As irmãs vão para outra casa para se esconderem, mas a irmã que tem propriedades curativas está fraca. A irmã mais velha diz que quer matar mais gente porque essas pessoas têm dinheiro e precisa dela para conseguir esse dinheiro.
28.47 - 32.40		Duke e Audrey ainda tenta descobrir o que se passa. Beijam-se mas rapidamente acham que é um erro.
32.41 - 33.34		No dia seguinte Duke e Audrey planeiam seu regresso a Haven. No meio da sua conversa, Audrey percebe qualquer coisa.
33.35 - 34.36	Crise	Nathen recebe uma chamada de Jordan a dizer que encontrou o amigo morto e que teve de ser um polícia a matá-lo.
34.37 - 34.58		A irmã mais velha tenta ver o que encontra pra poder fugir e deixa a irmã mais nova com uma arma.
34.59 - 36.00	Sub-Crise 2	Audrey visita a mãe do "Colorado Kid" vestida de Sarah. A mãe começa a falar e Audrey percebe que o "Colorado Kid" é filho de Sarah, ou seja, dela numa vida passada.
36.01 - 37.44		A caminho de Haven, Audrey e Duke têm um furo no pneu e falam do que acabaram de descobrir. Nathen liga a Audrey para ela ajudá-lo a apanhar as irmãs e envia as coordenadas GPS do carro de Tommy.
37.45 - 38.08		Nathen percebe que o GPS de Tommy já tinha aquele local marcado.
38.09 - 40.12	Sub-Crise 1	Tommy e Nathen chegam a uma casa e descobrem a irmã mais nova.
40.13 - 41.34	Clímax	Após apreensão da irmã mais nova, Nathen verifica a mala de Tommy e encontra uma arma especial. Tommy descobre e dispara sobre Nathen matando-o.
41.35 - 41.41		A irmã mais nova foge do carro e Tommy tenta pressegui-la.
41.42 - 42.33	Gancho	Surge Audrey e Duke no local. Tommy diz que foi a rapariga que disparou em Nathen.

Neste caso, tanto a *plot* 1 como o *plot* 2 ficaram sem clímax e deverá surgir no episódio seguinte.

Nome:	30 Rock
Criador:	Tina Fey
Temporada:	3
Episódio:	20
Duração	20

Tempos	Observações	Ação
0.00 - 1.03		Tracy está atrasado para a rotação e acusa todos de o tratarem de forma diferente
1.04 - 2.20	Conflito principal	Jack percebe que a sua mãe está de visita no aniversário do pai ter desaparecido
2.21 - 4.05	Sub-conflito 1	Liz envergonha Tracy ao pedir para chegar a horas no dia seguinte e ser mais profissional como todos os outros e não trazer macacos para fazer o seu papel
4.06 - 4.23		Genérico
4.24 - 5.01		Seguranças de Tracy tentam fazer a Liz que Tracy está a reagir mal
5.02 - 5.48		Jack vai ter com a sua mãe e descobre-a com outro homem
5.49 - 6.33	Sub-conflito 2	Tracy tenta despachar o seu macaco e Jenna quer adotá-lo
6.34 - 7.23		Jack conta a Liz que a sua mãe tem um namorado
7.24 - 9.43		Tracy aparece a horas para o ensaio e trama Liz
9.44 - 10.41		Jack contrata detetive privado e percebe que o namorado da mãe é honesto
10.42 - 11.13	Sub-crise 2	Jenna toma conta do macaco
11.14 - 12.23		Liz está chateada com Tracy por invocar igualdade para todos
12.24 - 13.38	Crise principal	Liz tira satisfações com Jack para perceber se está a ser tratada de forma diferente por ser uma mulher. Jack descobre que o namorado da mãe é casado.
13.39 - 14.00		Jenna mostra a todos o seu macaco
14.01 - 15.03	Sub-crise 1	Liz é tratada como um homem no escritório e obriga Tracy a trabalhar enquanto ela sai com os outros
15.04 - 17.48	Clímax principal	Jack visita o namorado da mãe e confronta-o, mas a mãe defende-o. A mãe dá uma bronca ao seu filho. A mãe percebe que Jack está chateada pela mãe estar com outro homem no aniversário do desaparecimento do seu pai.
17.49 - 18.00		Tracy está chateado por trabalhar e Liz por estar numa festa que não quer estar
18.01 - 18.50	Sub-clímax 1 + Sub-clímax 2	Tracy e Liz fazem as pazes e Jenna é atacada pelo macaco
18.51 - 19.41	Gancho	Jack descobre que o seu pai não pode ser seu pai biológico
19.42 - 20.20		Ficha técnica

Nome:	How I Met Your Mother
Criador:	Carter Bays and Craig Thomas
Temporada:	2
Episódio:	3
Duração	22

Tempos	Observações	Ação
0.00 - 0:35		Ted começa a contar a história
0.36 - 5:30		História do Marshall e Lily
	0.51 - 0.57 (Conflito Principal)	Ted interrompe a história para dizer que os pais têm problemas em enfrentar problemas
	1.16 - 1.21 (Sub-Conflito 1)	Marshall e Lily mostram-se chateados com a sua separação
	1.22 - 1.35	Genérico
	4.58 - 5.21 (Sub-Crise 1)	Marshall e Lily confrontam-se sobre a separação
5.31 - 12.08		História do Barney e Ted
	5.59 - 6.20 (Sub-Conflito 2)	Barney descobre que Ted nunca falou dele aos seus pais
	10.12 - 10.30 (Sub-Crise 2)	Barney conta a Ted como seu pai roubou-lhe uma rapariga e é um canalha
	10.31 - 10.39 (Crise Principal)	Ted percebe que seu pai anda a trair a esposa
12.09 - 15.39		História da Robin
	12.35 - 12.44 (Sub-Conflito 3)	Robin não quer casar e ter filhos, mas percebe que a mãe de Ted vai puxar pelo assunto
	14.26 - 14.56 (Sub-Crise 3)	Percebendo que a mãe de Ted não puxa pelo assunto, fica ofendida e procura perceber o porquê
	15.20 - 15.27 (Sub-Clímax 3)	Robin percebe que a mãe de Ted não puxou pelo assunto porque ela própria tem problemas na sua relação
15.40 - 16.33		A ação principal desenrola com a mãe de Ted a esbarrar numa empregada, o seu pai a tentar ajudá-la e Ted a obrigar seu pai a contar a verdade à sua esposa
16.34 - 17.41	Clímax Principal	Ted descobre que os pais estão divorciados e abandona a sala
17.42 - 17.51	Clímax 2	Barney percebe que afinal o pai de Ted tinha dito que estava divorciado, mas esqueceu-se
17.52 - 18.33	Clímax 1	Marshall e Lily percebem que vão ter de aprender a viver a co-existir
18.34 - 21.15		Os pais de Ted acalmam o Ted e fica tudo resolvido
21.16 - 21.42		Ficha técnica

Nome:	Person of Interest
Criador:	Jonathan Nolan
Temporada:	2
Episódio:	5
Duração	44

Tempos	Observações	Ação
0.00 - 0.38	Genérico	
0.39 - 1.00	Abertura	Surgem algumas informações sobre algumas personagens do episódio.
1.01 - 2.50		Uma repórte entrevista um candidato a Presidente de Câmera.
2.51 - 3.39		Vê-se a apreensão de vários polícias na sequência de um artigo da repórter.
3.40 - 4.25		Agente Joss vai congratular o outro agente que apreendeu os polícias corruptos, mas não está satisfeito porque falta o líder do grupo.
4.26 - 6.17		Agente Lionel é ameaçado caso não encontre o bloco onde diz que tem sido pago pelo líder.
6.18 - 7.19		Repórter encontra um amigo que propõe que ela se afaste do caso.
7.20 - 7.43		Jim começa a perceber pessoas que possam estar a ameaçar a repórter e pede a Harold para investigar mais.
7.44 - 8.31		A repórter fala com o diretor e diz que quer investigar quem é o líder dos polícias corruptos.
8.32 - 10.04	Complicação	A repórter Maxine recebe uma chamada anónima que lhe dá uma pista para presseguir o líder e marca um encontro. Pede ajuda a um amigo interno para perceber melhor o que se passa.
10.05 - 12.06		Maxine confronta os Sr. Zambrano para ver se ele é o dito líder. Ele nega mas ameaça-a.
12.07 - 14.00		Jim, Joss e Lionel tentam perceber quem é o líder para proteger Maxine, mas Jim desvenda que ela também está a escrever uma história sobre ele (apesar de não saber quem ele é na realidade).
14.01 - 15.14		Maxine explica ao diretor do seu jornal que tem o nome do líder. Ele aceita imprimir a notícia <i>online</i> .
15.15 - 16.04		Jim percebe que não pode ajudá-la com este distanciamento e Harold marca um encontro entre os dois.
16.05 - 20.35		Jim encontra-se com Maxine
20.36 - 20.58		Recebem ambos a notícia de que Zambrano não é o líder.
20.59 - 21.16		Os dois vão tentar falar com Zambrano para esclarecer tudo.
21.17 - 21.44	Conflito	É uma embuscada e Jim salva Maxine sem que ela se aperceba. Ambos encontram Zambrano morto.
21.45 - 25.28		Ambos vão à esquadra pra prestar declarações. Maxine sente-se culpada.
25.29 - 26.24		Jim e Harold tentam perceber como podem descobrir quem é o líder.
26.25 - 27.54		Maxine volta ao trabalho envergonhada e recebe uma chamada do seu amigo que lhe informa que a vai difamar.
27.55 - 28.00		Jim liga a Maxime para marcar um segundo encontro.
28.01 - 29.29		Os dois encontram-se.
29.30 - 30.12	Crise	Maxine é atacada mas Jim ajuda-a a fugir.
30.13 - 33.18		Jim leva Maxine para sua casa para protegê-la
33.19 - 34.32		Maxine recebe uma informação anónima de possíveis suspeitos de serem o líder e pede a Jim para falar com uma amiga sua que está ligada à política.
34.33 - 35.42		De volta a casa de Jim, definem uma estratégia. Maxine acha que Zambrano escondia um livro que mencionava seus nomes e quer investigar.
35.43 - 37.06		Maxine e Jim voltam ao local da reunião entre Maxine e Zambrano e investigam o local e encontram o livro.

37.07 - 39.29	Clímax	Maxine e Jim são confrontados pelas duas pessoas suspeitas que tentam matá-los. Jim acaba por salvá-los.
39.30 - 39.49		Os suspeitos são detidos e Maxine percebe pelo livro quem era o possível líder.
39.50 - 40.05		Lionel rasga a página que mencionava o seu nome e do agente que o ameaçou.
40.06 - 40.41		O presumível líder é preso e Maxine consegue a notícia.
40.42 - 41.20		Lionel explica ao agente que o ameaçou que resolveu o assunto.
41.21 - 42.43	Resolução	Maxine diz a Jim que gosta dele mas ela está comprometida com o seu emprego. Por isso, não pode continuar a vê-la. Diz também que vai deixar de perseguir histórias que não sabe toda a verdade.
42.44 - 43.09		Harold confessa a Jim que acha que o suspeito apanhado não é o líder.
43.10 - 43.42	Gancho	Surge o amigo de Maxine a falar com o agente que ameaçou Lionel e percebemos que o amigo de Maxine é o líder.
43.43 - 43.55		Ficha técnica.

Nome:	The Big Bang Theory
Criador:	Chuck Lorre e Bill Prady
Temporada:	6
Epsódio:	6
Duração	21

Tempos	Observações	Ação
0.00 - 2.20	Conflito Principal	Sheldon convida Stephen Hawking para um jogo online e seu convite é aceite. Por isso, Sheldon acha-se amigo dele.
2.21 - 2.44		Genérico inicial
2.45 - 4.34	Sub-conflito	Penny conta às amigas que voltou a estudar mas quer que seja segredo Leonard. Suas amigas acham que ela tem uma relação muito estranha.
4.44 - 6.05		Sheldon joga com Stephen Hawking e Amy, ajuda-o a ganhar mais pontos. Sheldon acha que é batota mas alinha.
6.06 - 7.50		Penny e Leonard jantam em casa. Ela conta-lhe que voltou a estudar e que não lhe contou para ele não a pressionar.
7.51 - 10.09	Crise Principal	Sheldon está preocupado porque o seu parceiro no jogo, já não joga há 3 dias. Ele pensa que é por ele estar a ganhar.
10.10 - 10.51	Sub-crise	Leonard dorme com Penny mas quer ver o trabalho escolar que ela tem para entregar no dia seguinte.
10.52 - 14.00		Sheldon começa a desesperar à espera de uma jogada do seu parceiro. Leonard tenta desabafar o que fez à Penny com Sheldon.
14.01 - 16.29		Leonard leva o pequeno almoço à cama de Penny e mostra-lhe o seu trabalho corrigido. Penny fica furiosa.
16.30 - 18.08		Sheldon ainda não sabe nada do seu parceiro de jogo. Entretanto recebe a jogada do seu parceiro e joga para perder de propósito.
18.09 - 18.55	Sub-clímax	Penny mostra a Leonard que com o que fez no trabalho, teve um B-.
18.56 - 19.47		Penny conta às amigas o que aconteceu e ameaça as amigas que se contarem ao Leonard que a ajudaram que as mata.
19.48 - 20.52	Clímax Principal	Stephen Hawking liga a Sheldon a gozar a sua derrota no jogo.
20.53 - 21.19		Fiche técnica

Nome:	The Simpsons
Criador:	Matt Groening
Temporada:	17
Epsódio:	21
Duração	21

Tempos	Observações	Ação
0.00 - 1.31		Genérico
1.32 - 2.04		Bart percebe que perdeu o verão sem fazer as coisas que queria
2.05 - 3.05		Bart tenta fazer tudo o que queria num dia.
3.06 - 7.08		Lisa que fazer uma atividade de verão, por isso vão a um museu.
7.09 - 8.43	Conflito	Ned também vai ao museu mas vê a exposição da criação do Homem. Como católico, opões a posição de Darwin.
8.44 - 9.45		Ned começa uma batalha contra o ensino de Darwin.
9.46 - 11.13		A escola anuncia que vão deixar de ensinar a teoria de Darwin para passar a ensinar a criação do Homem como consta na bíblia.
11.14 - 12.34		Lisa está chateada por a bíblia não ser uma ciência.
12.35 - 13.25		O Presidente da Câmara recebe a reclamação de Lisa sobre o ensino da bíblia.
13.26 - 13.38		A escola mantem o ensino da bíblia
13.39 - 14.50		Lisa tenta manter o ensino de Darwin às escuras da escola
14.51 - 15.21	Crise	Lisa vai presa.
15.22 - 17.24		Lisa vai a tribunal.
17.25 - 18.41		Lisa está triste mas a sua mãe tenta perceber o porque da teimosia da Lisa.
18.42 - 19.42	Clímax	No tribunal a Marge tem uma solução para o problema de Lisa. Oferece uma cerveja a Homer e como ele não a consegue abrir, age como um macaco. Ned é forçado a reconhecer que o Homem é uma evolução do macaco.
19.43 - 20.38		Ned admite a derrota.
20.39 - 20.45		Ficha técnica

Nome:	Revolution
Criador:	Eric Kripke
Temporada:	1
Episódio:	7
Duração	42

Tempos	Observações	Ação
0.00 - 0.29		Genérico 1
0.30 - 1.11		Revisão de episódios passados
1.12 - 1.45		Charlie está a ser grava com a marca da Melícia.
1.46 - 2.28	Abertura	A história volta 3 dias atrás. Charlie, Aaron, Miles e Nora veem a Melícia a passar no bosque com um prisioneiro. Charlie quer salvá-lo mas Miles não deixa.
2.29 - 4.37		O grupo sofre uma emboscada na sua passagem por um grupo de crianças. As crianças pensam que eles são Melícia. Após descobrir que não são da Melícia, Charlie percebe que as crianças procuram o prisioneiro.
4.38 - 8.28	Complicação	As crianças deixam o grupo entrar na sua residência. Um dos miúdos que salvar o prisioneiro que é o seu irmão. Charlie oferece a sua ajuda para salvá-lo, mas o grupo não concorda.
8.29 - 9.00		O grupo parte para salvar o rapaz.
9.01 - 9.07		Genérico 2
9.08 - 11.40	Sub-complicação	Danny e sua mãe Rachel comem. Danny não entende como a sua mãe pode estar tão calma sendo prisioneira. Monroe confronta a Rachel para perceber como encontrar os pendentes que ela falou que iriam trazer de volta a eletricidade. Mas Monroe conta a Rachel que encontrou 1 amigo seu: Bradley. Estão a torturá-lo até ele dar o seu pendente.
11.41 - 14.16		A história recua 3 anos. Bem apresenta um produto que corta a energia elétrica e faz uma demonstração. Sua esposa Rachel fica chateada por Bem apresentá-lo como produto para vender. Pode ser visto como uma arma. Rachel está grávida.
14.17 - 15.03		O grupo segue 1 trilha à procura do prisioneiro.
15.04 - 16.02		Miles sente um perigo eminente. São as crianças. Eles acabam por acompanhar o grupo.
16.03 - 16.31		O prisioneiro, acompanhado de outros, chegam a um acampamento.
16.32 - 17.37		Uma das crianças tenta roubar o pendente de Aaron. Miles fica curioso por Aaron ficar tão preocupado com o furto.
17.38 - 18.13	Conflito	O grupo descobre o acampamento e um barco que é uma fábrica de soldados da Melícia e Miles acha que vai ser impossível ajudá-lo
18.14 - 19.46		Voltamos à história de 3 anos atrás. Rachel está grávida e tem uma dor aguda. Vai ao médico e descobre que o bebé tem problemas pulmonares.
19.47 - 21.48	Sub-conflito 1	No presente, Rachel está na prisão ao lado de Bradley. Rachel pede a Bradley para dizer aos Rebeldes onde está o seu pendente para eles o resgatarem. Bradley não colabora porque não confia na Rachel.
21.49 - 23.07		Miles acha impossível resgatar o prisioneiro. A Charlie propõe entrar no barco e salvá-lo.
23.08 - 24.09		Charlie está na beira da estrada sozinha, para ser apanhada pela Melícia. Charlie é apanhada e vai presa.
24.10 - 26.18	Sub-críse 1	Bradley é levado à Rachel mas no quarto. Ela explica que tem de cooperar para o seu filho não sofrer represálias. Entretanto a Melícia faz Bradley perceber que se não cooperar, vão matar a sua filha.
26.19 - 28.28		Dentro do barco, vemos uma tropa de prisioneiros. Diz que estão lá por livre escolha, mas prova não ser verdade quando agredidem um prisioneiro que diz que não quer ficar lá.

28.29 - 28.51		Charlie descobre um guarda com chave e cria uma distração para furtar-lhe a chave.
28.52 - 29.38		O grupo está escondido dentro de um velho farol. As crianças mostram que não confiam nos adultos.
29.38 - 30.27	Críse	Charlie está numa enfermaria depois de ter sido agredida por um colega na sua distração e ataca o guarda para furtar-lhe a chave, mas é apanhada.
30.28 - 30.43		No farol, Miles está preocupado pelo atraso de Charlie.
30.44 - 31.02		Voltamos ao início quando Charlie leva a marca da Melícia.
31.03 - 31.25		Miles e Nora entram no barco.
31.26 - 31.40		Aaron no farol percebe que uma das crianças também foi para o barco tentar salvá-los.
31.41 - 32.29		Continuam a tentar salvar o rapaz e Charlie.
32.30 - 32.47		Encontram Charlie e o rapaz.
32.48 - 33.42		A Melícia entra no farol e as crianças e Aaron escondem-se.
33.43 - 34.18		Ainda no barco, tenta fugir mas a Melícia tem o irmão do rapaz.
34.19 - 35.01		Aaron está escondido no farol mas o seu pendente faz funcionar a eletricidade.
35.02 - 36.01	Clímax	Do farol vê-se a luz a funcionar e serve de distração para se salvarem. Entretanto a luz apaga-se.
36.02 - 36.50		Aaron e as crianças estão escondidos, mas Aaron consegue derrubar os elementos da Melícia.
36.51 - 37.47		Monroe vai ao quarto de Rachel. Diz-lhe que enviou topas à casa de Bradley.
37.48 - 39.04		O tempo volta 3 anos atrás novamente e vê-se Rachel a falar com a pessoa a quem apresentaram o produto. Ele oferece ajudar Rachel com a gravidez. Rachel duvida as suas intenções.
39.05 - 39.34		Os prisioneiros estão livres e voltam ao farol.
39.35 - 41.30		Miles pergunta a Aaron o que aconteceu no farol. Aaron explica que tem a ver com o pendente e Miles fica furo por perceber que ele escondeu este assunto. Miles quer o pendente para destruí-lo, mas Aaron não o dá. Entretanto chega Charlie a quem Aaron explica que por causa do pendente, mataram o seu pai.
41.31 - 42.11	Gancho	Surge Grace presa e o homem a quem foi apresentado o produto que derruba a eletricidade a dizer que apenas quer ser seu amigo.

Nome:	How I Met Your Mother	
Criador:	Carter Bays and Craig Thomas	
Temporada:	8	
Episódio:	5	
Duração	22	

Tempos	Observações	Ação
0.00 - 0.30	Sub-conflito	Ted conta aos filhos que Barney era mulherengo e que gostava de ter um amigo para o acompanhar.
0.31 - 0.43		Genérico
0.44 - 1.41	Conflito	Marshall e Lily apontam a Ted que a sua namorada que casar.
1.42 - 2.29		Barney apresenta o seu novo amigo à Robin. Robin percebe que Barney está muito sozinho.
2.30 - 4.19		Marshall e Lily provam que Victória quer casar com Ted.
4.20 - 5.29		Robin quer ajudar Barney e pede ao seu namorado Nick para o convidar para jantar.
5.30 - 6.25		Ted conversa com Victória e ela confirma querer casar rapidamente com Ted.
6.26 - 6.47		Barney vai jantar com Robin e Nick, acompanhado do seu novo amigo cão.
6.48 - 7.45		Victória explica as suas intenções a Ted.
7.46 - 8.31		Barney passa o jantar a falar do seu amigo cão e como ele o ajuda a arranjar companhia feminina.
8.32 - 9.48		Ted pede conselhos aos amigos de como reagir nesta situação.
9.49 - 10.43	Sub-crise	Barney recebe uma chamada do dono do cão e fica transtornado.
10.44 - 12.42	Crise	Victória chega a casa e encontra-a cheia de flores e Ted a propô-la em casamento, mas ela pede a Ted que termine a amizade com Robin.
12.43 - 13.42		Barney despede-se do seu cão.
13.43 - 15.33		Ted pede conselhos novamente aos seus amigos. Ted acha que deve afastar-se de Robin.
15.34 - 17.17	Sub-clímax	Robin e Barney vão devolver o cão e Robin deixa Barney sozinho para ele conhecer a dona.
17.18 - 18.10		Nick espera por Robin para terminar um jantar a dois mas Ted manda uma mensagem a Robin para se encontrarem.
18.11 - 18.49		Ted fala com Robin...
18.50 - 19.35	Clímax	Mas sem perceber como, está a falar com Victória e acaba tudo com ela.
19.36 - 20.25		Todos se encontram e Robin ao chegar conta que Ted quis falar com ela na noite anterior para falar de algo importante: lançamento de um livro. Ted conta que terminou o namoro por quererem coisas diferentes.
20.26 - 20.42		Voltamos ao momento em que Ted conta a Marshall e Lily que terminou com Victória por causa da Robin mas que eles tinham de manter isso em segredo.
20.43 - 20.50		Voltamos ao presente.
20.51 - 21.10		Barney encontra na rua o seu cão e ajuda-o a fugir da cadela com quem estava como um bom amigo faria.
21.11 - 21.39		Ficha técnica

Nome:	Fringe
Criador:	J. J. Abrams, Alex Kurtzman e Robert Orci
Temporada:	5
Episódio:	5
Duração	43

Tempos	Observações	Ação
0.00 - 0.40		Revisão do episódio anterior
0.41 - 3.53		Peter encontra no quarto da sua falecida filha armas para se proteger contra os Observadores e mostra que quer vingar a sua filha.
3.54 - 6.09		Surge uma eletricidade estranha no ar e os Observadores ligam um dispositivo que cria um boraco de onde surge uma carga desconhecida.
6.10 - 6.30		Genérico
6.31 - 8.03		Peter, Olivia e Walter abandonam a casa da filha. Peter recebe uma chamada de Astrid a dizer que não consegue retirar uma cassete de dentro do <i>amber</i> (estas cassetes são importantes para perceber como resolver o passado).
8.04 - 8.38		O telefone da filha de Peter e Olivia toca e atendem. É um elemento da resistência que quer falar com eles.
8.39 - 13.27	Conflito	Peter, Olivia e Walter veem a destruição do local onde os Observadores receberam a carga. Encontram-se com o elemento da resistência que filhas conta o que se passou com os Observadores. É um portal para o futuro e trazem elementos para filtrar o ar para eles. Conta também que sequestraram um Observador. Peter quer ver o objeto que abriu o portal para evitar o próximo carregamento
13.28 - 16.04		Peter tenta montar o objeto em forma de cubo enquanto Astrid tenta decifrar quando será o próximo carregamento.
16.05 - 20.04		Walter explica a Peter como poderá resolver o problema quando conseguir montar o cubo. Peter resolve ir falar com o Observador.
20.05 - 26.00		Peter encontra-se com a resistência que acordam o Observador sequestrado. Peter pretende resposta em como montar o cubo. Para isso, tenta ler o olhar do Observador para perceber se está a montar bem ou mal o cubo.
26.01 - 29.01		Walter encontra uma cassete na sua secretária sobre a filha de Olivia. Propõe que Olivia veja a cassete.
29.02 - 29.35	Crise	Astrid descodifica o código para perceber quando chega o próximo carregamento: é nessa mesma tarde.
29.36 - 32.04		Peter continua a montar o cubo. Consegue com sucesso. Percebe que só tem 30 minutos para colocar o cubo no local para impedir o carregamento.
32.05 - 33.01		Tanto os Observadores como a resistência montam o seu cubo. Peter e Olivia tentam do cimo de um prédio lançar uma bomba anti-matéria para dentro do portal que irão abrir.
33.02 - 34.11		Peter e Olivia são atacados por Observadores e carga começa a chegar, mas Peter consegue a tempo disparar a bomba para dentro do portal.
34.12 - 34.40		Fogem do local mas percebem que a carga está a chegar através de outro portal.
34.41 - 35.39		Ficam todos incrédulos e nem Walter percebe.
35.40 - 38.29	Climax	Peter visita o Observador sequestrado para obter resposta. Turlura-o mas sem grande sucesso. O Observador explica que o levou a montar mal o cubo.
38.30 - 40.12		Olivia vê a cassete da sua filha e Peter corta um pedaço do Observador que julga ser um objeto que todos os Observadores têm na cabeça.
40.13 - 40.50		Olivia continua a ver a cassete da sua filha.
40.51 - 42.03		Peter introduz o objeto em si.
42.04 - 43.11	Gancho	Olivia liga a Peter à procura de uma companhia para ultrapassar o que viu na cassete e as suas emoções.

Nome:	Law & Order: Sepcial Victims Unit
Criador:	Dick Wolf
Temporada:	11
Episódio:	7
Duração	41

Tempos	Observações	Ação
0.00 - 0.16		Genérico 1
0.17 - 2.04		Uma rapariga chega a um motel e envia uma mensagem a uma pessoa a dizer que o espera. Sua mãe liga, mas ela ignora. A pessoa que esperava chega e mata-a. Existe também um rapaz misterioso que aparece perto do hotel.
2.05 - 2.54		A polícia chega ao local do crime e avaliam o que se passou.
2.55 - 3.40		Genérico 2
3.41 - 5.09		Na morgue, a médica diz que ela lutou contra o agressor. A polícia tenta perceber o que se passou até porque alguém tirou fotos da rapariga morta.
5.10 - 6.34		De volta ao motel, interrogam o rececionista. Descobrem que ele furtou o seu telemóvel. O telemóvel recebe uma mensagem e Olívia responde para perceber quem lhe escreve.
6.35 - 7.20		Olivia vai ter com as amigas da rapariga ao café. Descobrem que a pessoa com quem ia ter era mais velho. Dizem também que o seu pai a assediava
7.21 - 8.07		Na casa dos pais, Olivia conta à mãe que o seu marido assediava a sua filha. A mãe diz que o pai ia resolver tudo. Entretanto o marido chega.
8.08 - 8.43		Já na esqadra, o pai é interrogado. O pai conta que a filha era problemática.
8.44 - 11.21	Conflito	A mãe conta que a filha estava medicada, mas que evitava tomar. Diz que ela estava num abrigo. O pai diz que o diretor do abrigo era escumalha. Depois percebem que não podia ter sido o pai a matar a rapariga porque ele estava preso durante a hora do assassinato. Mostra também um foto que encontrou do diretor do abrigo com a sua filha.
11.22 - 14.20		O diretor do abrigo está a dar uma palestra sobre a morte da rapariga quando surge a polícia. O diretor diz que a fotografia é uma montagem. Diz que estava no abrigo, mas não dá acesso às cassetes.
14.21 - 16.43		Após conseguir e avaliar as cassetes, percebem que o diretor tem um alibi. Mas duvidam a veracidade do abrigo. Descobrem também que a fotografia é mesmo falsa, mas descobrem que a foto foi tirada muito tarde, depois das horas legais de funcionamento.
16.44 - 17.25		Os pais da rapariga, em casa, confessa que não acha o centro legal, mas achavam que estava a fazer bem à filha.
17.26 - 17.54		Much diz que acabaram de utilizar o cartão da rapariga. E descobrem que o sangue que estava na boca da rapariga era de alguém que consumia drogas.
17.55 - 18.14		Tutuola vai atrás de quem furtou o cartão da rapariga.
18.15 - 18.36		Está um rapaz na morgue com a rapariga morta. Ambos são apanhados.
18.37 - 19.55		Na esquadra interrogam os dois suspeitos. Mas nenhum confessa acabando por passar mal o suspeito com o cartão.
19.56 - 21.39		No hospital, percebem que o suspeito foi mordido e podia ver dai o sangue na boca da rapariga. Interrogam-no novamente. Ele confessa que foi ao quarto e que a esganou e que está arrependido, mas matou-o.
21.40 - 20.03		Na esquadra, tentam resolver tudo, mas acham estranha a história do diretor do abrigo.

20.04 - 24.59		Interrogam o suspeito da morgue. Ele diz que era apaixonado pela rapariga. Foi ele que criou a imagem falsa e fez para que o diretor não violasse a rapariga.
25.00 - 26.10		Querem utilizar o suspeito da morgue para apertar o diretor, mas só será uma suspeita credível se deixar a heroína. Percebem que o diretor é mesmo uma escomalha e que manipulou a rapariga a pensar que o seu pai a violou.
26.11 - 27.19	Crise	No centro, o diretor dá nova sessão e é interrompido e preso pela polícia.
27.20 - 28.56		Na esquadra, o diretor é interrogado e descredita o suspeito da morgue.
28.57 - 30.34		O psicólogo percebe que o diretor é que oferecia drogas ao suspeito da morgue.
30.35 - 31.10		O suspeito parece ter fugido, mas está na casa de banho a vomitar.
31.11 - 32.30		O suspeito está no hospital. O psicólogo que tratar o suspeito com um medicamento que contraria a heroína, mas é ilegal sem suporte legal.
32.31 - 33.41		Surge o diretor no hospital e quer levar o suspeito para o centro.
33.42 - 34.18		O psicólogo investiga de perto o diretor.
34.19 - 30.05		O psicólogo tenta ajudar o suspeito da morgue.
36.06 - 38.56		O psicólogo rapta o suspeito para tratá-lo
38.57 - 39.47		No centro, o suspeito pede ao diretor para o deixar voltar. Acaba por ceder e oferece-lhe drogas.
39.48 - 40.46	Clímax	A polícia tinha uma escuta no suspeito. O diretor diz que vai denunciar o psicólogo, mas ele já o fez antes do diretor.

ANEXO A: Argumento

NU FEMININO

By Raquel Vidal

(versão 6)

Rua dos Coriscos, 47 2ºesq
4250-051 | Águas Santas |
Porto | Portugal
raquelcruzvidal@gmail.com
918300156

1. INT. SUITE - NOITE

Suite de Hotel extremamente luxuosa e requintada. Predominam os tons vermelhos. A luz amena cria um ambiente misterioso e sensual. O veludo reveste vários moveis brilha. Sobressai uma luz branca que rodeia o espelho.

Estão objectos de senhora espalhados pelo quarto. as gavetas de um móvel antigo estão abertas com roupa de todos os estilos e feitios, a cadeira de baloiço preta tem roupa pendurada, o armário está aberto e repleto de roupa de todas as cores e estilos, desde a mais glamorosa à mais descontraída.

Numa mesa comprida estão pousadas quatro cabeças de manequins com perucas, uma ruiva de cabelo comprido, uma loira de cabelo curto, uma aos caracóis e uma loira de cabelo liso.

A desarrumação dá vida à suite.

Sobre a cama estão umas calças de ganga uma t-shirt e uma farda de empregada.

SARA, uma rapariga de 30 anos, extremamente bonita e elegante, entra no quarto abre as portas e dirige-se para o espelho. Ainda em lingerie, remexe os cosméticos como se procurasse algo em especial.

SARA pára e olha-se para ao espelho todo iluminado e observa o seu reflexo.

SARA volta a pôr a mão numa saca, remexe e tira um batom cor de pele. Ainda em frente ao espelho começa a pintar os seus lábios de forma lenta e minuciosa. Volta a parar e fica a olhar-se ao espelho. De seguida põe um pouco de base e faz um risco quase imperceptível nas pálpebras. Veste a roupa que estava em cima da cama e despenteia um pouco o cabelo.

TOCA uma campainha de balcão.

SARA reage ao som da campainha parando de pintar os lábios e olha em direcção a um avental que tem ainda em cima da cama.

2. INT. HALL DE ENTRADA - NOITE

MARIA, 30 anos, morena, cabelo solto e um pouco desgrenhado, com um ar descontraído e um pouco másculo, parece feita de porcelana, com um ar pálido e anímico bastante exagerado. Está vestida com um avental (o mesmo que se encontrava na cama de SARA) está ao balcão do hall do hotel.

(CONTINUED)

CONTINUED:

2.

MADALENA, 30 anos, cabelo loiro, liso e muito bem penteado entra no hotel. Vestida de branco com um vestido justo, com saia balão que lhe dá a cima do joelhos, lábios pintados de rosa forte e uma maquilhagem tão perfeita que a faz parecer uma barbie. Tem um ar ingénuo, sorridente, provocador e uma forma de falar muito afectada.

MARIA

Boa tarde.

MADALENA

Olá Querida! Olá, como está?

MADALENA percorre o corredor de entrada e dirige-se para a sala de estar, a sua anca mexe de forma exacerbada enquanto tenta equilibrar o corpo nos altos e afiados tacões e a sua carteira no antebraço.

3. INT. SALA DE ESTAR - NOITE

Sala ampla, requintada, paredes brancas, uma glamorosa escadaria revestida a veludo verde do lado esquerdo contornada por vitrais e com um reboscado corrimão dourado, um elegante bar repleto de bebidas brancas, uma chaise long preta, um confortável sofá e uma lareira acesa.

MADALENA entra na sala que está vazia.

OUVE-SE ALGUÉM a CANTAR FADO.

MADALENA segue o som e vai dar a uma sala de jantar.

4. INT SALA DE JANTAR - NOITE

A sala é comprida e está repleta de mesas redondas postas e preparadas para um jantar de gala. Nas paredes inúmeros painéis dourados com castiçais acesos.

No fundo da sala a cantar fado está ANA, 30 anos, sensual e extremamente misteriosa, a sua roupa é exuberante e nublosa, um xaile preto que lhe cai sobre os ombros e vestido negro de gala que apesar de cobrir o corpo até aos pés revela todas as suas formas. A maquilhagem exagerada e sombira batom vermelho realçam os seus lábios carnudos, olhos bem delineados a negro e salto alto.

Numa mesa, sozinho está DUARTE, um homem de 40 anos, elegante charmoso, vestido com uma camisa branca desabotoada. O blazer está pousado nas costas da cadeira. Duarte tem um ar misterioso e sensual, a sua presença destaca-se na sala vazia enquanto assiste ao concerto de ANA.

(CONTINUED)

CONTINUED:

3.

Vemos uns sapatos brancos de salto alto que se dirigem para Duarte.

MADALENA, pára ao seu lado DUARTE.

DUARTE pega na mão de MADALENA e dá-lhe um beijo na mão.

MADALENA sorri com um ar deliciado.

MADALENA

(enquanto se senta)

Um beijo na mão pode saber muito bem, mas uma tiara de diamantes dura para sempre.

DUARTE

(Duarte finge que não ouviu e ignora Madalena mudando de assunto)

É um concerto magnífico. Tal como você!

MADALENA

Oh, que jovem atiradiço que você é!
Oh querido o que devo eu fazer?

MADALENA Chega a sua cadeira paraa beira de Duarte com um ar derretido e atiradiço.

(muda de atitude para um falso arrependimento)

Peço desculpa, eu acho que nunca tinha bebido champanhe antes do pequeno almoço. Com o pequeno almoço, diversas vezes, mas nunca antes.

DUARTE

Não tem problema, mesmo assim está deslumbrante, como consegue?

MADALENA

(enquanto mexe no colar que tem ao pescoço)

Obrigada, você sabe.. "Diamonds are a Girl's best friend"

DUARTE

(com um sorriso malandro e num tom atiradiço)

E a menina é um verdadeiro diamante, posso comprar?

DUARTE põe a mão na perna de MADALENA.

(CONTINUED)

CONTINUED:

4.

MADALENA SORRI.

MADALENA

Você não sabe que um homem rico é como uma mulher bonita? Alguma vez casaria com uma mulher apenas por ela ser bonita?! Mas isso ajuda não?

DUARTE

Alguma vez casaria com um homem apenas por ele ser rico?

MADALENA

(um pouco alegre)

Eu não estou interessada em dinheiro. Eu só quero ser deslumbrante. Este Moët & Chandon é delicioso não acha? Prometa-me uma coisa. Não me leve para casa até eu estar bêbada - muito bêbada aliás. Se bem que você também não deveria conduzir.

DUARTE

(em tom irónico Duarte ri-se)

Quando eu quiser a sua opinião, eu mesmo lha darei. Eu não a vou levar a casa nem que estivesse sóbrio.

MADALENA deixa cair o guardanapo, baixa-se para o apanhar.

VICTORIA 30 anos, bonita, moderna, vestida formalmente, levanta-se rapidamente e pousa o guardanapo na mesa, tão formal que parece feita de ferro. Sentada de costas direitas e com um ar muito rígido e irónico.

VICTORIA

(olha de lado para Duarte)

Meu querido, eu estou-me nas tintas para si!

DUARTE

(em tom submisso)

Suponho que seja um pouco tarde para pedir desculpa...

VICTORIA

Suponho que esteja correcto.. Eu não preciso da sua pena, O senhor continua a "remar" e eu continuo a sorrir.

(CONTINUED)

CONTINUED:

5.

A MUSICA pára.

DUARTE não consegue encarar o olhar de Victoria, olha para baixo e mexe no copo enquanto fala.

DUARTE
Não seja tão dura meu doce.

DUARTE pousa a mão sobre a mesa e tenta aproxima-la da de VICTORIA mas esta tira-a rapidamente da mesa.

VICTORIA
Não me aborreça mais, e não me trate por doce.
(chateia-se e vai-se embora)

VICTORIA levanta-se rapidamente e de cabeça erguida e com uma postura rígida, percorre a sala por entre as mesas e sai sem olhar para trás.

5. INT. SALA DE ESTAR - NOITE

ANA entra lentamente na sala de estar e dirige-se para junto da lareira, com uma postura calma, algo sombria e sensual.

DUARTE entra na sala de estar, e dirige-se para Ana que se encontra de costas junto há lareira.

ANA
Sem nomes, nem endereços. apenas companhia para a noite...

ANA vai ao bar buscar o copo de Vinho do Porto e encosta-se numa janela, enquanto vai brincando delicadamente com o copo. ANA seduz DUARTE com o seu olhar e o movimento corporal. Duarte senta-se.

ANA
(Enquanto fala bebe o seu copo e brinca com a cortina que se vai balançando em frente ao seu rosto)
Um homem bem sucedido é aquele que consegue ganhar mais dinheiro do que uma mulher pode gastar. A mulher bem sucedida é aquela que o consegue encontrar... E eu encontrei.
Querido, eu não quero saber, eu só pego no melhor.

(CONTINUED)

CONTINUED:

6.

DUARTE

Não estava à espera de ouvir isso.
Gosto quando vocês se portam mal.

Ana aproxima-se de Duarte e debruça--se sobre ele insinuando-se

ANA

Eu sou uma má rapariga Duarte.
Muito má. Corroída até ao coração.
Eu corri o mundo e trouxe na
bagagem tudo o que uma rapariga má
quer.

DUARTE

Talvez um dia possamos fazer essa
viagem juntos.

ANA

Eu não acredito em um dia, comigo é
agora ou nunca. Beije-me... e
passamos para o quarto?

DUARTE sobe as escadas primeiro e fica à espera de ANA no cimo das escadas, numa varanda com vista para o hall principal e para o início da escadaria.

ANA sai detrás das cortinas e dirige-se novamente para o bar e pouso o copo. Dirige-se para a escadaria e começa a subir.

MADALENA está a acabar de subir a escadaria e percorre um corredor onde passa por Duarte e cruzam os seus olhares.

MADALENA entra no quarto.

6. INT. SUITE - NOITE

DUARTE abre a porta da suite. O quarto está todo decorado com vermelhos, revestido a veludo, desde o quarto às sala integrada no mesmo.

A suite está tão arrumada que quase parece que não está a ser habitada.

MARIA está de costas a limpar os moveis.

MARIA olha-se ao espelho.

MARIA

Foda-se. Olha no que me tornei.

MARIA com ar de revolta arranca a farda de empregada e continua a limpar o quarto.

(CONTINUED)

CONTINUED:

7.

DUARTE entra no quarto. Apenas MARIA está presente a limpar o pó. Duarte corteja-a com o olhar e sem que ela se aperceba aprecia o seu corpo.

DUARTE
Gostas de estar de joelhos?

MARIA
Fazes essa pergunta a um homem também?!?

DUARTE
Se se parecessem contigo..

MARIA
(agressiva)
Achaste que tinha a puta da piada, não achaste? Só um conselho, seu merdas - Nunca mais acordes!

DUARTE
O sexo é como mijar, só que as pessoas levam-no demasiado a sério.

MARIA dá uma chapada a DUARTE.

DUARTE agarra na cara e fica sem reacção.

MARIA
Cuidadinho com a boca !! Vamos mazé mudar de assunto!!
Que filho da mãe...

MARIA desce as escadarias, DUARTE vai atrás de MARIA.

MARIA abre a porta do escritório.

7. INT. ESCRITÓRIO - NOITE

DUARTE entra de seguida. Victoria está sentada na secretária. O escritório é escuro, o chão é revestido a alcatifa azul petrolio, a parede com azulejo, e preta. É um local sobrio, mas elegantemente deocorado

VICTORIA
Nunca me volte a dizer nunca.

DUARTE
Não tem sentido de humor.

VICTORIA dá uma gargalhada, e continua a escrever. Duarte aproxima-se da secretaria.

(CONTINUED)

CONTINUED:

8.

VICTORIA levanta-se enquanto fala.

VICTORIA
(com um sorriso ironico)
Todas as mulheres têm um sentido
diferente de sexualidade, de
diversão e humor, ou do que que
acham sexy ou cool ou pesado.
(tom sério e determinado)
Deixe-me trabalhar

VICTORIA encosta-se à secretária.

DUARTE
Peço desculpa se a magoei.

DUARTE aproxima-se de VICTORIA, aproxima a sua cara da de VICTORIA, por segundos VICTORIA corresponde mas rapidamente se apercebe da sua fraqueza, desvia o olhar e pega em alguns livros atrapalhada.

DUARTE
Não tem que ser tão fria, não tenha
medo de se envolver com um homem,
de se apaixonar e de se casar..
você sabe que vai ser minha.

VICTORIA
Eu não tenho medo de nada, mas não
sou sua nem de ninguém e se você
acha que é uma excepção, está muito
enganado.

VICTORIA acende um cigarro.

MADALENA deita fora o fumo do cigarro.

MADALENA
Se conseguir fazer uma rapariga
sorrir, consegue fazer tudo, mas na
verdade nunca ninguém me pediu
directamente, não por todas as
palavras.
De qualquer forma o sexo faz parte
da natureza. Eu vou com a natureza.
(....)
Seguimos viagem?
Peço imensa desculpa, mas diga-me
só uma coisa como se vai daqui para
a Europa?

(CONTINUED)

CONTINUED:

9.

DUARTE

Portugal é um País Europeu!

MADALENA levanta-se confusa, dirige-se para a porta do escritório e entra novamente na sala.

MARIA começa a subir as escadas.

ANA continua a subir as escadas.

VICTORIA percorre o corredor.

MADALENA entra no quarto e dirige-se para a casa de banho.

8. INT. SUITE - NOITE

MADALENA Pega num disco de algodão, num creme e começa a desmaquilhar-se em frente ao espelho. Tira a peruca loura e coloca-a na única cabeça de manequim sem peruca. Escova o seu cabelo, começa a desaperçar o fecho do seu vestido branco e fica apenas em roupa interior, aqui vemos que ela é SARA.

SARA olha-se ao espelho a ver o seu reflexo (plano igual ao inicial)

SARA pára em frente ao espelho, sem se mover, novamente com um ar desleixado e pálido. Pega num batom vermelho e pinta os lábios, maquilha os olhos com um lápis negro carregado, dirige-se para o cabide com os vestidos de gala, pega num comprido preto e veste-o. Quando se olha ao espelho está igual a ANA.

ANA

Não necessitamos de diálogos. Nós temos caras! Estou pronta para o meu grande plano.

FIM

(NOTA: TODAS AS PERSONAGENS SÃO REPRESENTADAS PELA MESMA ACTRIZ E CADA FRASE DAS FALAS FOI RETIRADA DE UM FILMES DIFERENTES, A caracterização das personagens é feita de forma exagerada, como se fossem bonecas e a estetica vai ser tão perfeita que parece falsa.)

ANEXO B: Nota de intenções

A distinção de sexos continua a ser um motivo de debate nos dias de hoje. A mulher é agora emancipada, contudo continua a fazer sentido falar do feminismo, não como movimento extremista, mas como defesa da mulher e de todo o preconceito e desrespeito que ainda gira em torno dela. A sociedade olha e interpreta a mulher, generalizando e associando um determinado aspeto físico a uma personalidade e conduta específica, a televisão, em especial na publicidade, continua a associá-la a uma dona de casa (usada para vender produtos domésticos) ou como um objeto sexual, de desejo (usando-a em carros para atrair os homens). O cinema aparece também como um reflexo e uma enfatização da condição feminina.

Nu Feminino pretende criticar todos esses preconceitos através de quatro personagens que correspondem a quatro estereótipos: A loira burra, a mulher fatal, a feminista e a empresária independente, quatro mulheres totalmente diferentes representadas por uma só atriz; e através do uso de frases cinematográficas interpretadas por célebres personagens femininos. A forma como a mulher tem sido retratada no cinema está por isso presente em cada personagem, bem como especificidades da cultura portuguesa, apesar de estes clichés serem universais.

Espera-se que o espectador a receba não de forma direta mas através de uma reflexão e de uma introspeção.

ANEXO C: Fotos de continuidade

As fotografias de continuidade não foram feitas, visto estarmos a trabalhar com uma câmara digital que permite rever os planos registados anteriormente. Assim podíamos mais facilmente corrigir a posição dos atores, a posição de objetos e iluminação. Por isso apenas apresentamos as imagens que utilizamos como referência para evitar erros de continuidade.

Em quase todas as situações, tentamos continuar o registo desde a ação prevista do guião até pelo menos metade da ação do plano seguinte para termos alguma margem de manobra na edição.

Cena 1

Nesta cena havia só a preocupação de que a Madalena saísse do primeiro plano e entrasse no seguinte. O segundo plano foi filmado duas vezes com exatamente o mesmo posicionamento e iluminação, de modo a permitir juntar os dois planos. A saída deste plano funciona de igual forma, a Madalena sai de cena permitindo que no primeiro plano da cena 2 ela entre.



Cena 1, plano 1



Cena 1, plano 2

Cena 2

Como descrito anteriormente, a Madalena entra na cena, evitando problemas de continuidade e dirige-se à sala de jantar. Quando entra, passa para o plano 2, de pormenor do sapato, que tentamos acertar com o ritmo da caminhada e posicionamento.



Cena 2, plano 1



Cena 2, plano 2

Após continuarmos do plano de pormenor para o primeiro plano, procuramos onde ela saía de cena para calibrar o plano seguinte (plano 3).



Cena 2, plano 1
(continuação)



Cena 2, plano 3

Este terceiro plano iria até ao momento em que surgiria o plano 4 que apresentava um plano de pormenor de Duarte a beijar a mão de Madalena. Por isso no plano 3 procuramos que ele repetisse essa mesma ação.



Cena 2, plano 3
(continuação)



Cena 2, plano 4

De seguida voltamos para o terceiro plano que manteve a continuidade do movimento e passamos para o quinto plano que contemplava outra posição de câmara, assim como outro enquadramento. A revisão exigiu que o movimento traçado pelo anterior plano 3, fosse repetido para existir continuidade no movimento e expressões. Depois esse plano cobre quase toda a ação até ao momento da transição de personagem em que colocamos a Madalena a descer para levantar o guardanapo e manteve-se a posição da câmara e iluminação enquanto a atriz mudava para Vitória.



Cena 2, plano 3
(continuação)



Cena 2, plano 5

Antes desta fase de transição de personagem, procuramos fazer o registo do plano de pormenor de levantar o guardanapo e ensaiar com o Duarte a sua posição e expressão para que quando a Vitória se levantasse, ela fosse mais ou menos a mesma.



Cena 2, plano 6



Cena 2, plano 7

Depois de decorrida a ação, a Vitória levanta-se e sai e na transição do plano 7 para o plano 8 (que contemplava o movimento de câmara para registar a sua saída), procuramos colocar Duarte em posições e com expressões semelhantes assim como alguns detalhes de Madalena.



Cena 2, plano 7
(continuação)



Cena 2, plano 8

Cena 3

Como na cena anterior a Vitória desaparece de cena e Duarte vai bem atrás, nesta cena preocupamo-nos com Ana a entrar em cena com Duarte atrás. E como Duarte estava a vestir o casaco, já entra em cena com ele vestido. Depois durante a ação decorrente do plano, Ana caminha para o balcão e serve-se de Vinho do Porto que preocupamo-nos com o plano seguinte ser de pormenor com Ana a repetir o movimento.



Cena 3, plano 1



Cena 3, plano 2

Após servir-se de Vinho do Porto, Ana dirige-se novamente para perto de Duarte e neste corte para o plano 3, novamente tivemos preocupações a nível de continuidade nas posições e movimento.



Cena 3, plano 1
(continuação)



Cena 3, plano 3

Após a ação, ambos saiem de cena, mas tanto o terceiro e o primeiro plano desta cena foram repetidas quase ao pormenor em dois *master shots*, de modo a permitir trocar entre os dois planos na montagem.



Cena 3, plano 3
(continuação)



Cena 3, plano 1
(continuação)

Cena 4

Nesta cena apenas colocamos Duarte a dirigir-se para o quarto e a continuidade apenas focou-se na vestimenta de Duarte (sem casaco vestido).

Cena 5

Esta cena utiliza novamente dois *master shots* que tentou copiar todos os movimentos de modo a podermos escolher na montagem, diferentes alternativas.



Cena 5, plano 1



Cena 5, plano 2

Cena 6

Depois de Maria sair de cena no plano anterior, entra nesta cena sozinha e dirige-se para o escritório. Tentemos dar alguma margem entre a sua entrada e a de Duarte para justificar a distância entra a saída dos dois na cena anterior.



Cena 6, plano 1



Cena 6, plano 2

Depois de Duarte entrar no escritório, tentamos que a sua posição tapasse a nova personagem, Vitória. Após caminhar na sua direção e continuarem a ação, há uma troca de um plano geral para um americano, que foi repetida quase na totalidade para permitir escolher entre os dois planos a ação durante a montagem.



Cena 6, plano 2
(continuação)



Cena 6, plano 3

Para a transição das personagens, utilizamos um grande plano de Vitória a acender o cigarro, fumar e o apagar do cigarro em plano de pormenor, de modo a poder criar surpresa e ser possível essa mudança e por várias vezes revemos a posição dos objetos na mesa (já que durante a transição existe uma espera de quase uma hora e alguns objetos foram mexidos).



Cena 6, plano 3



Cena 6, plano 4

Após esse plano de pormenor, passamos para um plano americano de Madalena e Duarte que acaba com a cena e termina com a saída dos dois.



Cena 6, plano 5

Cena 7

Nesta cena começa o desfile das personagens em que começa com Maria a subir as escadas, de seguida a Ana, seguindo-se a Madalena e por fim a Vitória. Entre a Ana e Madalena, surge planos de Duarte que acompanha o movimento da personagem até Vitória dirigir-se até o quarto. Para garantir a continuidade, as personagens fizeram o trajeto completo para que pudéssemos escolher em que local juntar os planos.



Cena 7, plano 1



Cena 7, plano 2

Cena 8

Dentro do quarto foi feito um master shot com Madalena a desmaquilar-se e transformar-se em Sara. Foram feitos alguns planos de pormenor no seguimento dos seus movimentos de pousar e pegar em material da mesa.



Cena 8, plano 1



Cena 8, plano 2