

**ENSINO ARTÍSTICO ESPECIALIZADO  
ARTES VISUAIS E AUDIOVISUAIS**

**CURSO DE COMUNICAÇÃO AUDIOVISUAL**

**Componente de Formação Técnica-Artística**

**PROGRAMA**  
**Projecto e Tecnologias**  
**Especialização em Cinema e Vídeo**

**12º ANO**

Autor  
**João Mário Grilo**

2007

## ÍNDICE

	Página
1. <b>Introdução</b> .....	3
2. <b>Apresentação</b> .....	4
2.1. Finalidades. ....	4
2.2. Objectivos .....	5
2.3. Visão Geral dos Temas/Conteúdos.....	6
2.4. Sugestões Metodológicas Gerais.....	10
2.5. Competências .....	12
2.6. Recursos .....	13
2.7. Avaliação .....	14
3. <b>Desenvolvimento</b> .....	16
4. <b>Fontes</b> .....	47

## 1. INTRODUÇÃO

Enquadrado num amplo programa de reforma do Ensino Artístico Especializado, o Programa do 12º ano da Disciplina de Projecto e Tecnologias, da Especialização de Cinema e Vídeo, procura garantir a formação essencial nos conceitos e nas práticas características da criação artística em ambas as áreas, habilitando os alunos, para além do natural prosseguimento de estudos, ao exercício profissional dos cargos de assistente de: (I) produção; (II) realização; (III) som; (IV) fotografia; (V) e montagem. Pretende-se, ainda, o desenvolvimento de competências nas áreas da difusão e marketing, da produção cinematográfica e videográfica, da escrita e preparação técnica do argumento (área tradicional de *free-lancing*, podendo, no entanto, ter algum enquadramento empresarial). O Programa tomou especialmente em conta a estrutura do mercado de trabalho português nestes domínios, o seu estado de desenvolvimento profissional e as suas potencialidades de desenvolvimento futuro.

Esta disciplina tem um papel fundamental no contexto do curso de Comunicação Audiovisual, dando continuidade, desenvolvendo e especializando os conteúdos e o projecto pedagógico da Disciplina de Projecto e Tecnologias do 11º ano.

O Programa da disciplina foi planeado para 22 semanas lectivas, o que equivale a 176 unidades lectivas anuais, com uma carga horária de 8 unidades lectivas de 90 minutos. A gestão de programa que se apresenta integra as actividades relacionadas com a avaliação.

A carga horária desta disciplina integra, ainda, 11 semanas – equivalentes a 88 unidades lectivas – para Formação em Contexto de Trabalho.

## **2. APRESENTAÇÃO**

### **2.1. Finalidades**

- Adquirir conhecimentos essenciais sobre as tecnologias, as linguagens e os diferentes modos de expressão, no campo do cinema e do vídeo.
- Desenvolver aprendizagens no âmbito da gestão dos recursos humanos, materiais e temporais, no campo do cinema e do vídeo.
- Adquirir e desenvolver competências técnicas, críticas e criativas nos domínios da captação, registo, tratamento e difusão do cinema e do vídeo.
- Adquirir habilitações suficientes para o exercício de funções no âmbito da escrita de argumento, da realização, da produção e pós-produção do cinema e do vídeo.

## 2.2. Objectivos

- Conceber e desenvolver técnica e criativamente um projecto de ficção cinematográfica e/ou videográfica.
- Aplicar aos projectos cinematográficos e/ou videográficos, os principais métodos e ferramentas tecnológicas do cinema e do vídeo.
- Distinguir as especificidades das diferentes tecnologias e suportes – particularmente, os que respeitam à tecnologia digital - e compreender as lógicas de transferência e migração das imagens e dos sons entre eles.
- Compreender a especificidade dos sistemas de interacção humana no campo da criação cinematográfica e videográfica.
- Colocar sob perspectiva crítica a natureza da relação entre a representação cinematográfica e videográfica e a realidade que lhe serve de referência.
- Reconhecer as funções profissionais e criativas no processo de produção cinematográfico e videográfico.
- Participar colaborativamente no trabalho em equipa, assumindo o seu papel no contexto do projecto.

## **2.3. Visão Geral dos Temas / Conteúdos**

### **I – INTRODUÇÃO**

**4 unidades lectivas**

- 1. Apresentação do Programa: uma prática da descrição e da criação**
- 2. O processo produtivo e a estrutura de divisão técnica do trabalho no cinema**

### **II – O PROJECTO EM CINEMA**

**56 unidades lectivas**

#### **1. O Argumento**

**40 unidades lectivas**

- 1.1. Cinema e narração
- 1.2. Uma história do argumento.
- 1.3. A questão documental
- 1.4. Matrizes da escrita
- 1.5. Os recursos de escrita
- 1.6. As etapas da escrita
- 1.7. Dramaturgia do argumento
- 1.8. Os elementos da escrita
- 1.9. Técnicas de escrita: como escrever um argumento
- 1.10. Um caso particular: o monólogo interior
- 1.11. Atelier de argumento

#### **2. A Produção**

**16 unidades lectivas**

- 2.1. O que é um produtor?
- 2.2. A equipa de produção: organização e tarefas
- 2.3. O trabalho de produção:

- 2.3.1. Na pré-produção
- 2.3.2. Na produção
- 2.3.3. Na pós-produção
- 2.4. Atelier de produção

### **III – A REALIZAÇÃO**

**48 unidades lectivas**

- 1. As Funções do Realizador** **2 unidades lectivas**
- 2. História Breve da Realização** **6 unidades lectivas**
- 3. A Equipa de Realização** **3 unidades lectivas**
- 4. Instrumentos e Conceitos da Realização** **8 unidades lectivas**
- 5. O Acto de Realização** **12 unidades lectivas**
  - 5.1. A planificação
  - 5.2. *A mise en scène*
  - 5.3. A luz na realização
  - 5.4. O som na realização
  - 5.5. A montagem na realização
- 6. Os Procedimentos da Realização** **6 unidades lectivas**
- 7. Um caso especial: a Elipse** **3 unidades lectivas**
- 8. Atelier de Realização** **8 unidades lectivas**

### **IV – OS MEIOS TÉCNICOS**

**50 unidades lectivas**

- 1. O Som** **16 unidades lectivas**
  - 1.1. As dimensões do som
  - 1.2. Especificidade do som digital

- 1.3. A cadeia sonora - o processo do som (1): A produção
- 1.4. A cadeia sonora - o processo do som (2): A pós-produção
- 1.5. Questões estéticas
- 1.6. Atelier de Som

## **2. A Imagem**

**34 unidades lectivas**

- 2.1. Cinematografia e criação artística
- 2.2. A Câmara
  - 2.2.1. Princípios mecânicos, electrónicos e ópticos das câmaras de cinema e de vídeo
  - 2.2.2. Lentes e objectivas
  - 2.2.3. A câmara e o movimento
- 2.3. A luz
  - 2.3.1. Os parâmetros da luz
  - 2.3.2. As fontes de luz
  - 2.3.3. A organização da luz
- 2.4. A cor
- 2.5. A pós-produção da luz e da cor
- 2.6. Atelier de cinematografia

## **V – A PÓS-PRODUÇÃO**

**18 unidades lectivas**

### **1. Breve História da Montagem**

**3 unidades lectivas**

- 1.1. A “invenção” da Montagem: D.W. Griffith
- 1.2. A montagem intelectual
- 1.3. O Modelo clássico: a montagem invisível de Hollywood
- 1.4. A *nouvelle vague* e a desconstrução da narrativa
- 1.5. Montagens e remontagens: a contemporaneidade



## **2. Montagem de Imagem**

**6 unidades lectivas**

- 2.1. O sistema clássico e os novos sistemas: do linear ao não linear
- 2.2. Diferentes programas não-lineares de edição
- 2.3. Diferentes tipos de sistemas de codificação vídeo: PAL, NTSC, MPEG2, DV, HDV
- 2.4. Etapas da montagem
- 2.5. Plano de rodagem e plano de montagem
- 2.6. Transições e efeitos

## **3. Montagem de som**

**3 unidades lectivas**

- 3.1. Os programas de edição exclusivamente orientados para o som
- 3.2. Os protocolos de transmissão do som do programa de edição de imagem ao de edição de som: o OMF.
- 3.3. O sincronismo da pista de som e a de imagem: a função do *START*
- 3.4. O som directo e a utilização dos “ambientes” na criação da continuidade
- 3.5. Organização de pistas e preparação da mistura
- 3.6. *Foley*: a criação do som
- 3.7. A Mistura: unificação entre o som e a imagem

## **4. Finalização**

**2 unidades lectivas**

- 4.1. Reunir a pista de imagem e a pista de som.
- 4.2. Normas de exportação: EDL (*Edit List*), para formato de video analógico (cassete) ou digital (DVD – MPEG, Vídeo Digital).

## **5. Atelier de Pós-Produção**

**4 unidades lectivas**

## 2.4. Sugestões Metodológicas Gerais

### 1. Coesão e Proximidade

Como importante elemento de organização metodológica da disciplina, com significativas implicações na globalidade do seu funcionamento pedagógico, sugere-se a divisão das diferentes Turmas em grupos de trabalho de 5 alunos, grupos esses que irão desenvolver projectos próprios de criação, num ambiente de necessária coesão e entreaajuda, susceptível de simular, em muitos aspectos do seu funcionamento prático, o que em regra acontece na própria produção profissional do cinema e do vídeo.

Aponta-se o número de 5 elementos, porque são também essas as valências que, constituindo a parte mais substancial do tronco estruturante dos conteúdos lectivos da disciplina, possuem uma directa incidência no processo produtivo do cinema e do vídeo: a produção, a realização, o som, a cinematografia e a pós-produção.

Pretende-se com esta proposta metodológica de organização geral em unidades de produção, que os alunos que constituem cada unidade “rodem” por todas as actividades, garantindo, assim, a aprendizagem teórica e prática que lhes é subjacente e um certo perfil de escolha da sua própria e potencial actividade profissional.

A nosso ver, este modelo ajusta-se perfeitamente ao projecto da disciplina, sendo um modo de potenciar os seus objectivos e competências, uns e outros determinados por uma boa capacidade de trabalho em equipa, sem a qual se comprometerá qualquer produção, no domínio do cinema e do vídeo.

Por outro lado, pretende-se que este ambiente de aprendizagem estimule uma efectiva *cultura de proximidade* entre professor e aluno (mediada, como deve ser, pela natureza dos diferentes projectos) e um maior rigor e acompanhamento no processo contínuo de avaliação e auto-avaliação.

No processo de constituição dos grupos, deve ter-se em conta uma relativa distribuição equitativa dos recursos por grupo, tendo em conta a eventual disponibilidade pessoal de alguns equipamentos aconselhados (câmaras, tripés, etc.).

### 2. Descrição e Criação

Segundo elemento de grande importância no processo de organização pedagógica da disciplina, deve destacar-se a ligação entre o nível da Descrição e Análise e o plano da Criação. Assim, na exposição do Desenvolvimento do Programa encontrar-se-ão múltiplas referências a um

designado “filme-guia”, em torno do qual se propõem e estruturam um conjunto de sugestões metodológicas articuladas com os conteúdos programáticos de cada módulo da disciplina.

Este “filme-guia” não é mais do que uma longa-metragem de ficção que cada grupo escolherá de entre um conjunto de possibilidades oferecidas pelo professor, no início do ano lectivo.

Este “filme-guia” será, então, trabalhado e analisado de uma multiplicidade de pontos de vista e a vários níveis de profundidade, no sentido de proporcionar uma articulação entre a observação e a análise de um objecto produzido dentro de um certo contexto da história do cinema e o próprio projecto colectivo - que se propõe seja a adaptação de um conto popular ou infantil – que cada grupo irá trabalhar (do ponto de vista do projecto), de forma controlada, durante os dois primeiros períodos do ano lectivo e que produzirá no início do último período.

Pretende-se, deste modo, que os alunos adquiram performances operacionais na ligação entre os níveis da descrição e da criação, condição indispensável para garantir uma efectiva *aprendizagem ao longo da vida*, fornecendo os instrumentos metodológicos necessários e suficientes para que uma sessão de cinema e a projecção de um filme ou de um vídeo possam ser apreciadas, *em qualquer momento da vida*, como um instrumento de aprendizagem e aperfeiçoamento. Do mesmo modo que um pintor não olha para os quadros de um museu do mesmo modo que um vulgar espectador, procura-se, assim, que os alunos que frequentam este curso e esta especialidade experimentem o acontecimento do Cinema de um modo substancialmente diferente: profissionalmente gratificante e valorizador.

### 3. Conclusão

A título de conclusão e síntese desta explicitação metodológica, e na sequência, também, do que já foi afirmado no Capítulo correspondente do Programa de Projecto e Tecnologias do 11º ano da área de Comunicação Audiovisual, pretende-se que, com este Programa, os alunos *aprendam*:

- a conceber projectos na área do cinema e do vídeo;
- a utilizar as suas capacidades de análise e crítica, aplicando-as, especificamente, à criação nos domínios do cinema e do vídeo;
- o *modus operandi* colectivo que caracteriza o trabalho de produção no campo da criação cinematográfica e videográfica;
- a distinguir e a utilizar as ferramentas tecnológicas disponíveis para cada acto e cada especialidade técnica;
- a seleccionar os melhores utensílios tecnológicos para os conteúdos artísticos que procuram exprimir.

## 2.5. Competências

O aluno deve ser capaz de:

- Compreender a relação entre os meios técnicos, o processo de criação do cinema, do vídeo e o seu faseamento;
- Identificar e caracterizar o sistema de divisão técnica do trabalho no cinema e compreender as suas implicações no resultado final de um filme;
- Construir um argumento e, a partir dele, elaborar uma planificação técnica;
- Distribuir, organizar e manter os recursos humanos e técnicos implicados na produção audiovisual, perspectivando a sua dimensão colectiva e inter-relacional;
- Executar as diversas operações artísticas, criativas e profissionais envolvidas na realização audiovisual, particularmente, as que se prendem com a *mise en scène*, a direcção de actores, a colocação e os movimentos de câmara;
- Conhecer e utilizar os meios e os dispositivos de iluminação no cinema, as suas possibilidades e implicações estéticas e expressivas;
- Conhecer e utilizar criativamente os recursos relacionados com o registo e a pós-produção sonora;
- Manipular criativamente os recursos técnicos da montagem de imagem e som;
- Participar na organização de um plano de difusão de uma obra audiovisual, articulando-o com o mercado e o sistema de segmentação de públicos.

## 2.6. Recursos

A proposta de organização pedagógica da Disciplina feita no ponto 2.4. tem, como facilmente se compreende, grande repercussão na organização dos recursos, uma vez que cada unidade de produção deve ter acesso, em permanência, a uma bateria de recursos mínima:

- câmara DV ou HD, baterias, cabos de conexão e carregador de corrente;
- filtros para câmara;
- tripé;
- sistema de gravação e mistura;
- unidade de mistura digital;
- *stock* de microfones (de exterior unidireccional, de lapela, etc.) ;
- auscultadores.

Este material deve ser considerado indispensável a cada unidade de produção devendo o seu número global ser apurado em função das unidades de produção definidas e do número de alunos inscritos na especialidade. A responsabilidade pela gestão e manutenção desse equipamento deve ser da própria unidade, sendo matéria de avaliação e auto-avaliação.

Para além deste equipamento, recorda-se a lista de material audiovisual partilhável, recomendado para a Disciplina de Projecto e Tecnologias do Curso de Comunicação Audiovisual do 11º ano, o qual deve ser proporcional ao número de estudantes e turmas do Curso:

- Projectores tipo *datashow*;
- Ecrãs de projecção;
- Televisores/monitores;
- Leitores de DVD multizona;
- Projectores de 800w *openhead*;
- Tripés para os projectores;
- Filtros para projectores: ND3; ND6; *Half CTO*; *Half CTB*; *White Diffusion 1/2*;
- Reflectores portáteis;
- Placas de Esferovite 1x1m;
- 8 Computadores para edição;
- 4 plataformas de edição
- 2 Computadores para etalonagem com *software* apropriado,
- 2 mesas de mistura digital.

## 2.7 Avaliação

A avaliação dos alunos, no contexto da disciplina de Projecto e Tecnologias incide sobre as aprendizagens indicadas no programa e que se concretizam nas competências a adquirir. As orientações programáticas expressas são o guia para o desenvolvimento do processo de ensino e de aprendizagem, tendo em conta os conhecimentos, competências técnico-artísticas, relacionais e organizacionais que habilitam o aluno para o desempenho profissional da especialização artística em que realiza a formação e, ainda, para o prosseguimento de estudos em Audiovisuais.

São igualmente objecto de avaliação, as dimensões curriculares de carácter transversal, tais como a compreensão e expressão em língua portuguesa e a apresentação e defesa dos trabalhos realizados.

As actividades de avaliação e os instrumentos utilizados devem-se articular com o processo de ensino e aprendizagem, procurando corresponder aos critérios de avaliação definidos para a disciplina e aprovados em Conselho Pedagógico.

As orientações constantes da Portaria n.º 550-B/2004, de 21 de Maio, para a avaliação dos alunos dos cursos artísticos especializados incluem duas modalidades – a formativa e a sumativa – que devem ser entendidas de forma articulada. A avaliação formativa é *contínua e sistemática e tem função diagnóstica*, permitindo ao professor e ao aluno recolher informação sobre as aprendizagens desenvolvidas, proporcionando a adequação de medidas de recuperação. Propõem-se registos de observação, realização de exercícios na sala de aula, nos quais os alunos testem frequentemente as aprendizagens realizadas.

No início do ano lectivo, deve ser feita uma avaliação com carácter de diagnóstico, tendo por base o Programa de Projecto e Tecnologias do 11.º ano, do Curso de Comunicação Audiovisual. Esta tem como objectivo detectar as dificuldades estruturais e conceptuais nos alunos, proporcionando a adequação de medidas de recuperação, a nível de conhecimentos básicos de conceitos supostamente adquiridos em anos anteriores, e permitir estabelecer estratégias de diferenciação pedagógica no âmbito da sala de aula.

A modalidade de avaliação sumativa consiste *na formulação de um juízo globalizante sobre o grau de desenvolvimento das aprendizagens do aluno e tem como objectivos a classificação e a certificação*. Acontece no final de cada período lectivo e é da responsabilidade da equipa docente que ministra a disciplina.

Neste enquadramento geral, propõem-se as seguintes provas de avaliação:

1. a realização, no início do ano lectivo, de um pequeno teste-diagnóstico, destinado a avaliar as competências adquiridas na disciplina de Projecto e Tecnologias do 11.º ano, do Curso de Comunicação Audiovisual. Este teste deve também fornecer alguma informação sobre as reais motivações do aluno para a Especialização de Cinema e Vídeo e sobre as perspectivas que tem relativamente às suas aplicações práticas, no seu futuro profissional e/ou académico;
2. a realização de provas de avaliação no final de cada capítulo ou subcapítulo do Programa – Argumento, Produção, Realização, Som, Imagem e Pós-Produção – e dizendo respeito ao conjunto de saberes teóricos desses capítulos;
3. a avaliação *contínua* do trabalho efectivamente realizado pelos alunos em cada módulo do programa, em termos da sua articulação com o Projecto da Disciplina. Neste aspecto, deve ser considerado não só o nível de conhecimento das habilitações tecnológicas, mas também a racionalidade da sua aplicação no contexto do trabalho em equipa e das tarefas atribuídas a cada membro.

A avaliação deve ter em conta não só a qualidade dos trabalhos realizados em cada módulo tecnológico do programa, *seguindo as indicações e as sugestões metodológicas expostas no Desenvolvimento do Programa*, mas também a inteligibilidade e racionalidade dessa execução, que se deve expressar, sempre que possível, numa *memória descritiva* das tarefas realizadas e do seu questionamento.

4. uma avaliação final sobre a globalidade da disciplina. Esta avaliação deve ser oral e presencial e deve propiciar a auto-avaliação do aluno.

### 3. DESENVOLVIMENTO

CONTEÚDOS	OBJECTIVOS	SUGESTÕES METODOLÓGICAS	RECURSOS / BIBLIOGRAFIA
<b>I – INTRODUÇÃO</b> (4 unidades lectivas)  <b>1. Apresentação do Programa e do modo de funcionamento pedagógico da Disciplina: uma prática da descrição e da criação.</b>  <b>2. O processo produtivo e a estrutura de divisão técnica do trabalho no cinema.</b>	<p>Traçar as linhas mestras de funcionamento do ano lectivo.</p> <p>Dividir a(s) turma(s) em grupos de 5 alunos.</p> <p>Escolher o filme-guia para cada grupo.</p> <p>Relembrar as matérias leccionadas na Disciplina de Projecto e Tecnologias do 11º ano, em particular as relacionadas com o módulo de Cinema e Vídeo.</p>	<p>Visionamento e análise de uma selecção dos materiais produzidos no módulo Cinema e Vídeo.</p>	<p>CHION, Michel (1990). <i>Le cinema et ses métiers</i>. Paris: Bordas.</p>
<b>II – O PROJECTO EM CINEMA</b> (56 unidades lectivas)  <b>1. O argumento.</b> (40 unidades lectivas)  <b>1.1. Cinema e narração.</b>  1.1.1. As particularidades narrativas do cinema: mais do que uma representação da realidade, um equivalente experimental da existência, numa nova articulação entre a palavra e o olhar.	<p>Compreender como o cinema dá lugar a um novo tipo de dramatismo e narratividade, baseada esta numa dialéctica entre a palavra e o visual (podendo até contrariar-se).</p> <p>Entender as diferenças entre o cinema e outras linguagens narrativas, como a pintura e a literatura.</p>	<p>Visionamento crítico de <i>Tartufo</i>, de F.W. Murnau (Rancière).</p>	<p>BORDWELL, David (1985). <i>Narration in the Fiction Film</i>. Madison: University of Wisconsin Press.</p> <p>RANCIÈRE, Jacques (2001). <i>La Fable Cinématographique</i>, Paris: Seuil</p>



CONTEÚDOS	OBJECTIVOS	SUGESTÕES METODOLÓGICAS	RECURSOS / BIBLIOGRAFIA
1.1.2. Narração e construção.	Compreender as imponderabilidades do argumento e os diferentes modos como a sua construção pode influenciar ou determinar o resultado final de um filme.  Entender a questão do argumento como um processo que se transmite do autor para o espectador.	Visionamento crítico de <i>Smoking / No Smoking</i> , de Alain Resnais	
<p><b>1.2. Uma história do argumento.</b></p> <p>1.2.1. Uma invenção americana, compreendida no contexto de um sistema de produção: “programar” as imagens.</p> <p>1.2.1.1. No cinema mudo: o argumento como “partitura”; o caso Thomas Ince.</p> <p>1.2.1.2. No cinema sonoro: da acção para o diálogo.</p> <p>1.2.1.3. A divisão técnica do trabalho entre argumentistas (quem escreve os diálogos) e realizadores (quem escreve a planificação e a executa).</p> <p>1.2.1.4. <i>A política dos autores</i>: pôr em evidência a escrita do filme, em detrimento de uma escrita para o filme.</p>	<p>Inscriver a problemática do argumento na sua historicidade própria e compreender as implicações políticas e estéticas de tal inscrição.</p> <p>Compreender a necessidade do dispositivo visual de <i>Citizen Kane</i>, enquanto dispositivo narrativo.</p>	<p>Sugere-se o visionamento comparativo de um filme mudo e do seu <i>remake</i> sonoro, como, por exemplo, <i>Nosferatu</i>, de Murnau e o <i>remake</i> realizado por Werner Herzog, em 1979.</p> <p>Visionamento crítico e exploratório de <i>Citizen Kane</i>, de Orson Welles, evidenciando algumas das mais importantes particularidades do filme, no que respeita a uma história e teoria do argumento: a crise na onisciência do espectador e a separação personagem-espectador.</p>	<p>BORDWELL, David (1985). <i>Narration in the Fiction Film</i>. Madison: University of Wisconsin Press.</p> <p>COOK, David A. (2004). <i>A History of Narrative Film</i>. Nova Iorque: W. W. Norton &amp; Company.</p> <p>GEUENS, Jean-Pierre (2000). <i>Film Production Theory</i>, Albany: SUNY Press.</p> <p>AAVV. (2001). <i>La politique des auteurs: Les entretiens</i>. Paris: Cahiers du Cinéma.</p> <p>AAVV. (2001). <i>La politique des auteurs: Les textes</i>. Paris: Cahiers du Cinéma.</p> <p>ESQUENAZI, Jean-Pierre et al. (2003). <i>Politique des auteurs et théories du cinema</i>. Paris: L'Harmattan.</p> <p>FABE, M. (2004). <i>Closed watched films, an introduction to the art of narrative film technique</i>. Berkeley e Los Angeles: University of California Press.</p>

CONTEÚDOS	OBJECTIVOS	SUGESTÕES METODOLÓGICAS	RECURSOS / BIBLIOGRAFIA
<p><b>1.3. A questão documental.</b></p> <p>1.3.1 Os efeitos realistas no cinema: o efeito de real e o efeito de realidade e o modo como toda a ficção se apresenta no cinema como um documentário.</p> <p>1.3.1.1. Narrativas primordiais: o “contar no cinema”, uma relação entre o acontecimento, o plano e a montagem.</p> <p>1.3.2. O plano do acontecimento vs. plano do discurso.</p>	<p>Identificar as implicações que a matriz realista/imagética do cinema transporta para o plano da sua específica narratividade.</p> <p>Compreender a intimidade da articulação entre visualidade e narratividade e o papel que nessa relação desempenham o plano e a montagem.</p> <p>Distinguir as operações de narração e os enunciados narrativos na linguagem audiovisual.</p>	<p>Visionamento do filme <i>The thin blue line</i>, de Erroll Morris, exemplo da ligação entre documentário e ficção na organização do discurso fílmico.</p> <p>Visionamento da sequência da ameaça de violação de Flora em <i>Nascimento de uma Nação</i>, de Griffith e da sequência final de <i>Ladrões de Bicicletas</i>, de Vittorio de Sica.</p> <p>Comparar filmes com o mesmo argumento: os filmes <i>Madame Bovary</i>, de Minnelli e Renoir – identificar as diferenças, segundo os parâmetros do acontecimento e do discurso.</p>	<p>GUÉRIN, Marie-Anne (2003). <i>Le récit de cinéma</i>. Paris: Cahiers du Cinéma.</p> <p>FABE, Marylin (2004). <i>Closed watched films, an introduction to the art of narrative film technique</i>, Berkeley e Los Angeles: University of California Press.</p> <p>FOSS, Bob (1992). <i>Filmmaking: Narrative &amp; Structural Techniques</i>, Los Angeles: Silman-James Press.</p>
<p><b>1.4. Matrizes da escrita.</b></p> <p>1.4.1. Problemática do género: uma lógica da diferença num padrão de repetição.</p> <p>1.4.1.1. Os géneros clássicos:</p> <p>1.4.1.1.1. O <i>western</i>;</p> <p>1.4.1.1.2. O melodrama;</p> <p>1.4.1.1.3. O filme de <i>gangsters</i>;</p> <p>1.4.1.1.4. O filme negro;</p> <p>1.4.1.1.5. O filme de terror;</p> <p>1.4.1.1.6. O musical.</p>	<p>Identificar o género como um formato narrativo, como uma grelha de códigos dramáticos e iconográficos.</p> <p>Compreender a força da “figura genérica”, como potencial utilizável pela generalidade da criação cinematográfica, particularmente no que respeita à construção do argumento.</p>	<p>Visionamento exploratório de alguns momentos claramente identificadores desta pulsão generalista. Por exemplo:</p> <p><i>My Darling Clementine</i> (western); <i>All that Heaven Allows</i> (melodrama); <i>The Roaring Twenties</i> (gangsters); <i>Chinatown</i> (negro); <i>The Birds</i> (terror); <i>Brigadoon</i> (musical).</p>	<p>COOK, Pam (ed) (1994). <i>The Cinema Book</i>. Londres: BFI.</p> <p>GRILO, João Mário (1997). <i>A Ordem no Cinema, vozes e palavras de ordem no estabelecimento do cinema em Hollywood</i>, Lisboa: Relógio d'Água.</p> <p>SCHATZ, Thomas (1981). <i>Hollywood Genres</i>, Nova Iorque: Random House.</p>

CONTEÚDOS	OBJECTIVOS	SUGESTÕES METODOLÓGICAS	RECURSOS / BIBLIOGRAFIA
1.4.1.2. Os novos géneros e a migração e transformação das figuras clássicas.	Conhecer a diversidade actual dos géneros e as possibilidades de trabalho que cada um oferece.		MCKEE, Robert (1998). <i>Story: substance, structure, style, and the principles of screenwriting</i> . Londres: Methuen.
<b>1.5. Os recursos de escrita.</b>  1.5.1. Da imaginação à investigação:  1.5.1.1. Os materiais de investigação: diário, jornais, história, mitos, biografias, contos populares, sonhos, casos históricos ou sociais.  1.5.2. A natureza heterogénea da matéria narrativa do cinema.  1.5.2.1. Os conceitos de Fábula – a história do filme, de Syuzhet – a história no filme -, de Estilo – a forma da história.	Apreender a sistematicidade particular do trabalho narrativo no cinema.  Perspectivar a diversidade de materiais susceptíveis de alimentar o imaginário narrativo.  Distinguir a presença estruturante destes elementos na arquitectura dramática da ficção no cinema, percebendo a forma como se interrelacionam.	Incentivar a experiência de contacto com estes materiais, designadamente, organizando pequenas tarefas de pesquisa sobre um determinado assunto do quotidiano ( <i>fait-divers</i> ).  Análise exploratória do filme <i>Rashomon</i> , de Akira Kurosawa, como exemplo desta relação.  Exercício de descrição do “filme-guia” com base na articulação entre estes elementos.	BORDWELL, David (1985). <i>Narration in the Fiction Film</i> . Madison: University of Wisconsin Press  GEUENS, Jean-Pierre (2000). <i>Film Production Theory</i> , Albany: SUNY Press.
<b>1.6. As etapas da escrita.</b>  1.6.1. A Sinopse.  1.6.2. O <i>Outline</i> .	Compreender as diferenças e relações entre as diversas etapas de escrita do argumento.  Perspectivar a dinâmica de escrita técnica do argumento e a utilidade do seu faseamento sistemático.	Escrever a sinopse do “filme-guia”.  Escrever, apresentar e discutir a sinopse do Projecto-Conto.  Escrever o <i>outline</i> do “filme-guia”.  Escrever, apresentar e discutir o <i>outline</i> do Projecto-Conto.	CHION, Michel (2002). <i>Écrire un scénario</i> . Paris: Cahiers du Cinéma.  FIELD, Syd (1998). <i>The Screenwriters Notebook</i> . Nova Iorque: Dell Publishing.

CONTEÚDOS	OBJECTIVOS	SUGESTÕES METODOLÓGICAS	RECURSOS / BIBLIOGRAFIA
1.6.3. O Guião.		Escrever o guião de um segmento do <i>outline</i> do “filme-guia”.  Escrever, apresentar e discutir o guião de um segmento do <i>outline</i> do Projecto-Conto.	FIELD, Syd (1984). <i>Screenplay: The Foundations of Screenwriting; A step-by-step guide from concept to finished script</i> . Nova Iorque: Dell Publishing.
<b>1.7. Dramaturgia do argumento.</b>  1.7.1. Terminologia: Estrutura, Acontecimento, Cena, Sequência, Acto, História.  1.7.2. Fórmulas: Arqui-intriga, Mini-intriga, Anti-intriga.  1.7.3. O design narrativo - A Fórmula Mágica e as estruturas míticas:  1.7.3.1. O sistema dos três actos;  1.7.3.2. A linha dramática: Apresentação, Incidente principal, Desenvolvimento, Crise, Clímax, Resolução.	Identificar os grandes núcleos estruturais da dramaturgia fílmica.  Apreender os principais formatos narrativos e a sua organização.	Descrever o comportamento destes elementos na estrutura dramática do “filme-guia”.  Organizar o Projecto-Conto com base nestes elementos, percebendo a plasticidade da história quando confrontada com as possibilidades narrativas do cinema.	VOGLER, Christopher (1992). <i>The writer's journey, mythic structures for storytellers &amp; screenwriters</i> . Studio City: Michael Wiese.  FIELD, Syd (1998). <i>The Screenwriters Notebook</i> . Nova Iorque: Dell Publishing.  FIELD, Syd (1984). <i>Screenplay: The Foundations of Screenwriting; A step-by-step guide from concept to finished script</i> . Nova Iorque: Dell Publishing.  FIELD, Syd (1994). <i>Four Screenplays: Studies in the American Screenplay</i> . Nova Iorque: Dell Publishing.  MCKEE, Robert (1998). <i>Story: substance, structure, style, and the principles of screenwriting</i> , Londres: Methuen.
<b>1.8. Os elementos da escrita</b>  1.8.1. Personagem e protagonista: questões de descrição.	Conhecer e saber utilizar as figuras determinantes da arquitectura narrativa do argumento, o seu peso e as suas interrelações no quadro da estrutura da história.	Descrever, num exercício, os elementos relevantes do(s) protagonista(s) do “filme-guia”, tais como infância, comida favorita, roupas, relações com amigos e família, problemas principais, coisas ou pessoas que gosta, música que ouve, etc..	FIELD, Syd (1998). <i>The Screenwriters Notebook</i> . Nova Iorque: Dell Publishing.  FIELD, Syd (1984). <i>Screenplay: The Foundations of Screenwriting; A step-by-step guide from concept to finished script</i> . Nova Iorque: Dell Publishing.

CONTEÚDOS	OBJECTIVOS	SUGESTÕES METODOLÓGICAS	RECURSOS / BIBLIOGRAFIA
<p>1.8.2. Acção: a matriz do conflito.</p> <p>1.8.3. Diálogo e linguagem corporal.</p> <p>1.8.4. O ponto de vista.</p>		<p>Descrever, também, como esses elementos assumem uma presença significativa na narrativa.</p> <p>Organizar um exercício semelhante para o Projecto-Conto.</p> <p>Descrever o comportamento deste parâmetro no “filme-guia”.</p> <p>Definir a matriz de conflito e a sua localização no argumento do Projecto-Conto.</p> <p>Identificar, no “filme-guia”, momentos especialmente relevantes de diálogo e linguagem corporal, na expressão dos sentimentos dos personagens.</p> <p>Efectuar o mesmo exercício para o Projecto-Conto, determinando situações onde podem ser exploradas uma ou outra destas características.</p> <p>Clarificar o ponto de vista da narração no “filme-guia” e os modos como tal ponto de vista determina ou pressiona a narrativa.</p> <p>Definir o ponto de vista a adoptar no Projecto-Conto (aconselha-se a feitura de um <i>croquis</i> de um potencial cartaz do filme, onde sejam postos em evidência os principais elementos da narrativa e expresso o ponto de vista da narração).</p>	<p>FIELD, Syd (1994). <i>Four Screenplays: Studies in the American Screenplay</i>. Nova Iorque: Dell Publishing.</p> <p>FIELD, Syd (1998). <i>The Screenwriter's Problem Solver: How to Recognize, Identify, and Define Screenwriting Problems</i>. Nova Iorque: Dell Publishing.</p> <p>MCKEE, Robert (1998). <i>Story: substance, structure, style, and the principles of screenwriting</i>, Londres: Methuen.</p>
<p><b>1.9. Técnicas de escrita: como escrever um argumento.</b></p> <p>1.9.1. Modos de exposição:</p>	<p>Conhecer as diversas formas de exposição do argumento.</p>	<p>Exercício de escrita do Projecto-Conto na sua forma final, tendo em conta os conteúdos dos tópicos anteriores.</p>	<p>CHION, Michel (2002). <i>Écrire un scénario</i>. Paris: Cahiers du Cinéma.</p>

CONTEÚDOS	OBJECTIVOS	SUGESTÕES METODOLÓGICAS	RECURSOS / BIBLIOGRAFIA
1.9.1.1. O modelo clássico/canónico: a base do diálogo;  1.9.1.2. O modelo “expressivo” – a tradição do mudo e a descrição das imagens.	Escrever um argumento na forma mais concordante com o seu projecto narrativo e expressivo.	Escrever o argumento na sua forma canónica e na sua forma “expressiva”.  Avaliação e crítica.	GEUENS, Jean-Pierre (2000). <i>Film Production Theory</i> . Albany: SUNY Press.
<b>1.10. Um caso particular: o monólogo interior.</b>  1.10.1. A perspectiva <i>eisensteiniana</i> : uma revolução na dramaturgia do cinema. O regresso do cinema mudo.	Compreender a importância do monólogo interior como especificidade da narrativa cinematográfica.	Visionar o filme <i>A Paixão de Joana d'Arc</i> , de Dreyer: a relação entre o monólogo e o diálogo.  Analisar a presença de momentos de monólogo interior no “filme-guia” e como os mesmos estão “escritos” pela câmara.  Retomar a escrita do Projecto-Conto e identificar momentos de inclusão da figura do monólogo interior na sua construção. Analisar as diferenças em relação à versão anterior.	EISENSTEIN S.M. (1932). <i>A Course in Treatment</i> , in Leyda, Jay (ed.), <i>Film Form</i> . Nova Iorque: Harcourt Brace and Jovanovich, 1975, pp. 84-107. *  GRILO, João Mário (2006). “Especificidades do cinema no advento do sonoro: a tragédia americana de Eisenstein e o conceito de monólogo interior”, in <i>O Homem Imaginado, cinema, acção, pensamento</i> . Lisboa: Livros Horizonte. *  MAMET, David (1991). <i>On Directing Film</i> . Nova Iorque: Penguin Books.
<b>1.11. Atelier de argumento.</b>	Adquirir informação sobre as condições de trabalho na área do argumento, em Portugal.  Aprofundar os conhecimentos adquiridos, confrontando-os com a experiência de um profissional da área.	Num formato de residência artística, a escola convida um argumentista a aí permanecer durante uma semana lectiva, oferecendo uma palestra, dirigindo um <i>workshop</i> e avaliando os trabalhos práticos produzidos neste módulo da Disciplina.	
AVALIAÇÃO			
<b>2. A Produção.</b> (16 unidades lectivas)  <b>2.1. O que é um produtor?</b>	Compreender a importância do papel do produtor, na organização do filme e na captação e administração dos seus recursos humanos e financeiros.	Visionamento de <i>The Bad and the Beautiful</i> , de Vincente Minnelli e <i>Grandeur et décadence d'un petit commerce de cinéma</i> , de Jean-Luc Godard (explorar a comparação	GOMERY, D. (1986). <i>Hollywood studio system</i> . Londres: BFI.

CONTEÚDOS	OBJECTIVOS	SUGESTÕES METODOLÓGICAS	RECURSOS / BIBLIOGRAFIA
2.1.1. A produção e a indústria.	Assimilar os principais momentos da história da produção no cinema, em particular os que se prendem com a sua origem institucional (Hollywood) e a invenção do formato industrial no processo de criação cinematográfica.	entre os sistemas de produção clássica e a produção contemporânea).	GRILO, João Mário (1997). <i>A Ordem no Cinema, vozes e palavras de ordem no estabelecimento do cinema em Hollywood</i> . Lisboa: Relógio d'Água.
2.1.2. Um outro modo de produção: o sotaque do cinema.	Conhecer a situação contemporânea pós-industrial do cinema e a existência de outras cinematografias e modos de produção (em especial os criados em situações pós-coloniais).	À luz do livro de Naficy, sugere-se o visionamento do filme <i>Rosetta</i> , de Jean-Pierre e Luc Dardenne, como exemplo de um filme “com sotaque”, na sua forma, no seu conteúdo e no seu modo de produção.	SCHATZ, Thomas (1988). <i>The Genius of the System, Hollywood Filmmaking in the Studio Era</i> . Nova Iorque: Pantheon.
2.1.3. A produção em Portugal.	Conhecer a realidade do processo de produção em Portugal, em termos do seu enquadramento legislativo e institucional, o sistema de apoio à produção, o enquadramento das televisões, a relação entre o ICAM e o Fundo do Cinema, os programas europeus e o cenário das co-produções internacionais.	Convidar um responsável institucional ligado à produção do cinema e do audiovisual português (ICAM) para uma palestra sobre o enquadramento institucional e público da produção portuguesa.	NAFICY, Hamid (2001). <i>An accented cinema: exilic and diasporic filmmaking</i> . Princeton: Princeton University Press
2.1.3.1. A legislação.			Online: <a href="http://www.icam.pt">www.icam.pt</a>
2.1.3.2. As fontes de financiamento.			
2.1.3.3. As instituições.			
2.1.3.4. O processo de produção de um filme português.	Conhecer a realidade da produção portuguesa e os seus problemas práticos.	Convidar um produtor português para uma palestra sobre a evolução e estado actual do modo de produção do cinema português.	
<b>2.2. A equipa de produção: organização e tarefas.</b>	Conhecer o estatuto e as funções de cada membro da equipa de produção:	Pesquisa bibliográfica e na <i>internet</i> sobre produtores: biografia, entrevistas, etc., seleccionando os materiais que dizem directamente respeito à organização, direcção e funções de uma equipa de produção.	CHION, Michel (1990). <i>Le cinema et ses métiers</i> . Paris: Bordas.
2.2.1. O produtor.	Reconhecer o papel criativo do produtor;		HOUGHTON, Buck (1992). <i>What a producer does: the art of moviemaking (not the business)</i> . Los Angeles: Silman-James Press.
2.2.2. O director de produção.	Identificar as funções administrativas do director de produção;		MERRITT, Greg (1998). <i>Film Production: the complete uncensored guide to independent filmmaking</i> . Hollywood: Ifilm.
2.2.3. O chefe de produção.	Identificar as funções executivas do chefe de produção e da equipa de rodagem;		
2.2.4. O assistente de produção.			

CONTEÚDOS	OBJECTIVOS	SUGESTÕES METODOLÓGICAS	RECURSOS / BIBLIOGRAFIA
2.2.5. O trabalho de realização-produção.	Analisar o <i>interface</i> realização/produção e o papel que nele desempenha o assistente de realização.		
<b>2.3. O trabalho de produção.</b>  2.3.1. Na pré-produção.  2.3.1.1. O argumento na óptica da produção:  2.3.1.1.1. O cronograma da produção;  2.3.1.1.2. Os recursos da história: o <i>desgloso</i> .  2.3.1.1.3. A história dos recursos.  2.3.1.2. Orçamentar. 2.3.1.2.1. <i>Above the line</i> . 2.3.1.2.2. <i>Below the line</i> .  2.3.1.3. A logística de produção: 2.3.1.3.1. Os <i>décors</i> .	Compreender a lógica do trabalho de produção nas diferentes fases do trabalho de um filme.  Saber organizar a trajectória de produção de um filme, maximizando os seus recursos e, designadamente, estabelecendo o respectivo cronograma (número de semanas de filmagem, de pós-produção, etc.)  Saber ler um argumento na óptica da produção, afectando os recursos às cenas respectivas.  Adquirir capacidade de negociação na administração dos recursos, designadamente, propondo alternativas aos recursos idealmente exigidos pelo argumento.  Elaborar um orçamento nas suas diferentes rubricas (modelo ICAM), articulando os recursos necessários ao filme com o correspondente modelo de financiamento.  Instalar um filme “no terreno”, assegurando os <i>décors</i> e explorando, de um ponto de vista logístico e financeiro, as	Com base no argumento do Projecto-Conto, construir um ensaio do plano de produção do filme.	GROVE, Elliott (2004). <i>Raindance's producer Lab-Lo-to-No Budget Filmmaking</i> . Boston: Focal Press.  HOUGHTON, Buck (1992). <i>What a producer does: the art of moviemaking (not the business)</i> . Los Angeles: Silman-James Press.  MERRIT, Greg (1998). <i>Film Production: the complete uncensored guide to independent filmmaking</i> . Hollywood: Ifilm.  RABIGER, Michael (1997). <i>Directing: film techniques and aesthetics</i> . Boston: Focal Press.



CONTEÚDOS	OBJECTIVOS	SUGESTÕES METODOLÓGICAS	RECURSOS / BIBLIOGRAFIA
<p>2.3.1.3.2. O <i>casting</i>.</p> <p>2.3.1.3.3. Equipa técnica.</p> <p>2.3.1.3.4. A lista de material.</p> <p>2.3.1.3.5. Seguros.</p> <p>2.3.1.3.6. O mapa de trabalho.</p> <p>2.3.2. Na produção.</p> <p>2.3.2.1. A folha de serviço.</p> <p>2.3.2.2. O trabalho de <i>plateau</i>.</p> <p>2.3.2.3. A organização das equipas.</p>	<p>condições existentes nos lugares de filmagem.</p> <p>Conhecer os procedimentos de contratação das equipas artística e técnica e saber escolher o modelo (<i>forfait</i>, semanal ou outro) que melhor se adequa ao modelo financeiro do filme.</p> <p>Saber organizar a lista de material de um filme e adquirir competências para a sua negociação com as respectivas empresas.</p> <p>Conhecer os processos de seguro das equipas artística e técnica, do negativo e do equipamento.</p> <p>Elaborar um mapa de trabalho e conhecer a sua importância como instrumento de regulação da produção e de administração dos respectivos recursos.</p> <p>Organizar uma folha de serviço, projectando-a sobre o mapa de trabalho.</p> <p>Conhecer as funções da produção no <i>plateau</i> de rodagem, designadamente assegurando o cumprimento da folha de serviço.</p> <p>Organizar e gerir o trabalho das diferentes equipas, em especial assegurando a mobilidade do filme durante a produção e a manutenção de uma “equipa avançada” (decoração e construção).</p>	<p>Analisar o “filme-guia” na óptica da produção.</p> <p>Tendo em consideração as variáveis actores e <i>décors</i>, e a maior ou menor complexidade do filme, esboçar um mapa de trabalho possível para a sua rodagem.</p>	

CONTEÚDOS	OBJECTIVOS	SUGESTÕES METODOLÓGICAS	RECURSOS / BIBLIOGRAFIA
<p>2.3.2.4. O laboratório e os estabelecimentos técnicos.</p> <p>2.3.3. Na pós-produção.</p> <p>2.3.3.1. A gestão funcional da pós-produção: montagem, dobragens, mistura, laboratório.</p> <p>2.3.3.2. O rosto do filme: a promoção e a distribuição.</p>	<p>Saber gerir as relações entre produção e equipamentos técnicos, como as que envolvem, designadamente, o transporte e segurança do negativo.</p> <p>Compreender as funções da produção na fase de pós-produção, tais como a negociação, contratação e gestão dos recursos humanos e dos equipamentos técnicos e o cumprimento do cronograma definido para a produção do filme.</p> <p>Inventariar as necessidades e expedientes relacionados com o lançamento público do filme e conhecer os procedimentos de <i>marketing</i> articulados com as suas características próprias.</p> <p>Conhecer a economia da distribuição e exibição do cinema e do vídeo e os seus modos de contratualização.</p>	<p>Tendo por base o material narrativo produzido para o Projecto-Conto, esboçar um conjunto de materiais de promoção, tais como uma <i>maquette</i> de cartaz e algumas frases de publicidade.</p>	
<b>2.4. Atelier de produção.</b>	<p>Adquirir informação sobre as condições de trabalho na área da produção em Portugal.</p> <p>Aprofundar os conhecimentos adquiridos, confrontando-os com a experiência de um profissional da área.</p>	<p>Num formato de residência artística, a escola convida um produtor ou um director de produção a aí permanecer durante uma semana lectiva, dirigindo um <i>workshop</i> cujo objectivo deve ser a organização dos vários projectos de produção do Projecto-Conto de grande grupo de trabalho.</p>	
AVALIAÇÃO			
<p><b>III – A REALIZAÇÃO</b> (48 unidades lectivas)</p> <p><b>1. As funções do realizador.</b></p>	<p>Compreender o alcance e limites do trabalho do realizador, na definição dos modos de inscrição de um imaginário e de</p>	<p>Visionar e explorar materiais documentais que testemunham a natureza diferenciada do trabalho de realização, designadamente</p>	<p>DELEUZE, Gilles (1983). <i>Cinema 1: l'image-mouvement</i>. Paris: Minuit (trad. Portuguesa, Lisboa: Assírio &amp; Alvim, 2005).</p>

CONTEÚDOS	OBJECTIVOS	SUGESTÕES METODOLÓGICAS	RECURSOS / BIBLIOGRAFIA
<p><b>1.1. O realizador como “continuista”:</b> imaginar a totalidade do filme.</p> <p><b>1.2. O realizador como gestor:</b> articular o imaginário e os meios.</p> <p><b>1.3. A questão poética e a problemática da autoria.</b></p>	<p>uma poética na realidade representada no filme, mas experimentada, como real, pelo espectador.</p> <p>Definir o modo como as competências da realização determinam a natureza e identidade da autoria cinematográfica de um filme.</p>	<p>filmes produzidos sobre certos realizadores ou <i>making-of</i> de filmes (materiais frequentemente incluídos como extras de DVDs).</p>	<p>GEUENS, Jean-Pierre (2000). <i>Film Production Theory</i>. Albany: SUNY Press.</p>
<p><b>2. História breve da realização.</b></p> <p><b>2.1. O realizador no cinema primitivo.</b></p> <p><b>2.2. O realizador do cinema mudo.</b></p> <p>2.2.1. O caso americano.</p> <p>2.2.2. O caso soviético.</p> <p>2.2.3. O caso alemão.</p> <p><b>2.3. O realizador do cinema clássico.</b></p> <p>2.3.1. Transparência do real e invisibilidade da técnica.</p> <p><b>2.4. O realizador moderno: a questão do estilo.</b></p> <p>2.4.1. O cinema neo-realista.</p> <p>2.4.2. As “Novas Vagas”.</p> <p><b>2.5. O realizador contemporâneo.</b></p> <p><b>2.6. Realizar em Portugal.</b></p>	<p>Identificar os grandes modelos e escolas de realização, não só em termos da sua historicidade mas também como possibilidades de definição e operacionalização contemporânea de um conjunto diversificado de recursos estilísticos, de natureza formal, dramática ou estética.</p> <p>Compreender o estatuto do realizador em Portugal e a sua evolução histórica.</p>	<p>Ilustrar, sempre que possível, a exposição deste ponto com fragmentos de filmes característicos de cada tópico.</p>	<p>BORDWELL, David (1997). <i>On the history of film style</i>. Cambridge: Harvard University Press.</p> <p>BORDWELL, David et al. (1985). <i>The Classical Hollywood Cinema: film style and mode of production to 1960</i>. Londres: Routledge.***</p> <p>BROWNLOW, Kevin (1989). <i>The Parade's Gone By</i>. Londres: Columbus Books.</p> <p>CHION, Michel (1990). <i>Le cinema et ses métiers</i>. Paris: Bordas.</p> <p>GANDINI, Leonardo (1998). <i>La regia cinematografica, storia e profili critici</i>. Urbino: Carocci.</p> <p>GRILO, João Mário (2006). <i>Pequena história do cinema português in O Cinema da Não-Ilusão, histórias para o cinema português</i>. Lisboa: Livros Horizonte.*</p>

CONTEÚDOS	OBJECTIVOS	SUGESTÕES METODOLÓGICAS	RECURSOS / BIBLIOGRAFIA
<b>3. A equipa de realização.</b> <b>3.1. O assistente de realização.</b> 3.1.1. Na pré-produção. 3.1.2. Na rodagem. <b>3.2. A anotação.</b> <b>3.3. Relações entre a equipa de realização e as outras equipas de um filme (produção, imagem, som e decoração).</b>	Reconhecer as lógicas do trabalho de realização, enquanto trabalho de equipa.  Identificar as funções atribuídas a cada elemento da equipa de realização, nas várias etapas do trabalho.  Explorar as diferentes sinergias a estabelecer entre a equipa de realização e os outros sectores de criação e trabalho.	Pesquisar fichas técnicas de diferentes filmes, verificando a constância de certas equipas de realização, particularmente no cinema clássico americano.  Convidar um assistente de realização a falar, na escola, sobre o seu trabalho.	
<b>4. Instrumentos e conceitos da realização.</b> <b>4.1. Conceitos de estrutura:</b> 4.1.1. Fotograma; 4.1.2. Plano e escala de planos; 4.1.3. Cena; 4.1.4. Sequência. <b>4.2. Conceitos de imagem:</b> 4.2.1. Eixo; 4.2.2. Ângulo; 4.2.3. Profundidade de campo; 4.2.4. Movimentos de câmara.	Identificar os diferentes conceitos que regem a nomenclatura da actividade da realização e que determinam o sistema de regras para uma “eficaz” articulação das imagens.	Sugere-se o visionamento detalhado de um filme exemplar para a visibilidade estrutural destes conceitos. Exemplo: <i>Rear Window</i> , de Alfred Hitchcock.	ARIJON, Daniel (1982). <i>Grammar of the film language</i> . Los Angeles: Silman-James Press.  KATZ, Steven D. (1992). <i>Film Directing: cinematic motion</i> . Studio City: Michael Wiese.  MAZZOLENI, Arcangelo (2005). <i>O ABC da Linguagem Cinematográfica</i> . Avançar: Cine-Clube de Avançar.  PROFERES, Nicholas (2001). <i>Film Directing Fundamentals</i> . Boston: Focal Press.  RABIGER, Michael (1997). <i>Directing: film techniques and aesthetics</i> . Boston: Focal Press.  SAINT-JOHN MARNER, Terence (1999). <i>A Realização Cinematográfica</i> . Lisboa: Edições 70.

CONTEÚDOS	OBJECTIVOS	SUGESTÕES METODOLÓGICAS	RECURSOS / BIBLIOGRAFIA
<p><b>4.3. Conceitos de continuidade:</b></p> <p>4.3.1. Campo, fora de campo, contracampo;</p> <p>4.3.2. <i>Raccord</i>: o que liga sobre o corte.</p> <p><b>4.4. O olhar e a regra.</b></p>	<p>Compreender a importância do olhar e da sua direcção como instrumento para a articulação das imagens e produção da ilusão tridimensional do cinema.</p>	<p>Realização de um pequeno exercício filmado, com vista a tornar compreensível este ponto.</p>	<p>VILLAIN, Dominique (1992). <i>L'Oeil à la Camera, le cadrage au cinéma</i>. Paris: Cahiers du Cinema.</p> <p>ZETTL, H. (1990). <i>Sight, sound, motion, applied media aesthetics</i>. Belmont: Wordsworth</p>
<p><b>5. O acto de realização.</b></p> <p><b>5.1. A planificação:</b> o acto de realização através da câmara – “Filmar contra o guião” (Truffaut).</p> <p>5.1.1. O ponto de vista e a sua coerência espacial.</p> <p>5.1.2. As linhas de tensão.</p> <p>5.1.3. O comportamento da câmara: angulação, distância focal e movimento.</p> <p><b>5.2. A mise en scène:</b> fabricar a realidade do filme.</p> <p>5.2.1. Um teatro bi-dimensional: a importância dramática do enquadramento.</p> <p>5.2.2. Os marcadores da <i>mise-en-scène</i>:</p>	<p>Assimilar os diferentes recursos e metodologias da planificação.</p> <p>Saber determinar a disposição dos planos no respeito pela coerência do ponto de vista.</p> <p>Elaborar a planificação em função das tensões dramáticas dominantes numa determinada sequência e no todo de um filme.</p> <p>Adquirir competências fundamentais na regulação das variáveis da câmara, potenciando a sua elasticidade e a multiplicidade de combinações possíveis.</p> <p>Compreender os parâmetros fundamentais envolvidos na <i>mise en scène</i> e as suas implicações dramáticas.</p>	<p>Descrever, detalhadamente, a planificação de uma sequência do “filme-guia”.</p> <p>Examinar, nessa sequência, o comportamento das diversas variáveis da planificação, em termos de motivação para os planos e para o seu funcionamento dramático, estético e emocional.</p> <p>Iniciar o trabalho de planificação do Projecto-Conto.</p> <p>Analisar no “filme-guia” o comportamento destes parâmetros, produzindo, no final, uma síntese global de como a <i>mise en scène</i> do filme possui certas características globais, proporcionando, também, um tipo de relação particular com o mundo representado no filme.</p>	<p>ARIJON, Daniel (1982). <i>Grammar of the film language</i>. Los Angeles: Silman Press.</p> <p>REVAULT, Fabrice (1994). <i>La Lumière au Cinéma</i>. Paris: Cahiers du Cinéma.</p> <p>GIANNETTI, Louis (2002). <i>Understanding Movies</i>. New Jersey: Pearson Education.</p> <p>GEUENS, Jean-Pierre (2000). <i>Film Production Theory</i>. Albany: SUNY Press.</p> <p>KATZ, Steven D. (1992). <i>Film Directing: cinematic motion</i>. Studio City: Michael Wiese</p> <p>MAZZOLENI, Arcangelo (2005). <i>O ABC da Linguagem Cinematográfica</i>. Avançar: Cine-Clube de Avançar.</p> <p>RABIGER, Michael (1997). <i>Directing: film techniques and aesthetics</i>. Boston: Focal Press.</p>

CONTEÚDOS	OBJECTIVOS	SUGESTÕES METODOLÓGICAS	RECURSOS / BIBLIOGRAFIA
<p>5.2.2.1. Composição:</p> <p>5.2.2.1.1. Centragem e a regra dos terços (número de ouro);</p> <p>5.2.2.1.2. Enquadramentos cénicos (quadros no quadro).</p> <p>5.2.2.2. A acção e a direcção de actores:</p> <p>5.2.2.2.1. Princípios realistas e formalistas na direcção de actores – Brecht contra Stanislavsky.</p> <p>5.2.2.2.2. Actores e personagens: o <i>casting</i> e os estilos de interpretação.</p> <p><b>5.3 A luz na realização.</b></p> <p>5.3.1. Luz e atmosfera visual: a luz e a sombra.</p> <p>5.3.2. A dialéctica luz natural vs. luz artificial:</p> <p>5.3.3. O paradigma clássico das “três luzes” e a sua articulação com o estilo da realização e o projecto narrativo e sensorial do filme.</p> <p>5.3.4. A luz e a cor.</p> <p>5.3.4.1. A cor da luz: o conceito de temperatura de cor.</p> <p>5.3.4.2. Cor, subjectividade e expressão.</p>	<p>Saber articular o trabalho de direcção de actores com a <i>mise en scène</i>, a acção, a planificação e o argumento, tendo em vista a criação do personagem.</p> <p>Perceber a dimensão material da luz e as possibilidades criativas que oferece.</p> <p>Situar o papel da luz, da sombra e da cor como ferramentas da realização.</p> <p>Compreender as possibilidades de articulação entre a luz e a <i>mise en scène</i>.</p> <p>Analisar as diversas opções de iluminação e as suas implicações no discurso narrativo e emocional do filme.</p>	<p>Visionamento de <i>Persona</i>, de Ingmar Bergman, como exemplo paradigmático de articulação entre a <i>mise en scène</i> e a direcção de actores.</p> <p>Analisar a relação entre actores e personagens e o modelo de direcção de actores do “filme-guia”.</p> <p>Visionamento crítico e exploratório de <i>A Sombra do Caçador</i>, de Charles Laughton.</p> <p>Analisar o comportamento global da luz no “filme-guia” e precisar o seu funcionamento e localização numa sequência particularmente significativa no desenrolar dramático do filme.</p> <p>Exercitar, em pequenos exercícios filmados, o comportamento e as possibilidades da luz em diversas situações.</p> <p>Descrever o projecto de luz do Projecto-Conto.</p> <p>Visionamento de <i>Deserto Vermelho</i>, de Michelangelo Antonioni, como exemplo do uso da cor, na óptica da realização.</p>	<p>SAINT-JOHN MARNER, Terence (1999). <i>A Realização Cinematográfica</i>. Lisboa: Edições 70.</p> <p>ZETTL, H. (1990). <i>Sight, sound, motion, applied media aesthetics</i>. Belmont: Wordsworth</p> <p>MAMET, David (1991). <i>On Directing Film</i>. Nova Iorque: Penguin Books.</p> <p>REVAULT, Fabrice (1994). <i>La Lumière au Cinéma</i>. Paris: Cahiers du Cinéma.</p> <p>EISENSTEIN, S.M. (1942). <i>Color and Meaning</i>, in <i>The Film Sense</i>. Nova Iorque: Harcourt Brace and Jovanovich.</p> <p>GIL, Inês (2006). <i>A Atmosfera no Cinema: o caso de A Sombra do Caçador – entre onirismo e realismo</i>. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian.</p> <p>GLOMAN, Chuck; LETOURNEAU, Tom (2005). <i>Placing Shadows: Lighting techniques for video production</i>. Boston: Focal Press.</p> <p>LOWELL, Ross (2002). <i>Matters of Light and Depth</i>. Nova Iorque: Lowell-Light Manufacturing.</p>

CONTEÚDOS	OBJECTIVOS	SUGESTÕES METODOLÓGICAS	RECURSOS / BIBLIOGRAFIA
<p><b>5.4. O som na realização.</b></p> <p>5.4.1. Cinema sonoro e cinema sonorizado.</p> <p>5.4.1.1. O som clássico: o paradigma naturalista.</p> <p>5.4.1.2. O cinema sonoro: para além do sincronismo.</p> <p>5.4.1.2.1. O manifesto contrapontista de Eisenstein, Pudovkin e Alexandrov.</p> <p>5.4.1.2.2. Som “realista” e realidade do som.</p> <p>5.4.2. A espacialização do som.</p> <p>5.4.2.1. Som <i>in</i> e som <i>off</i>; sons diegéticos e extra-diegéticos.</p> <p>5.4.2.2. Os sons do cinema: a voz, os ruídos e ambientes.</p> <p>5.4.2.2.1. “De onde vem esta música?”</p> <p><b>5.5. A montagem na realização.</b></p> <p>5.5.1. Os procedimentos de continuidade.</p> <p>5.5.1.1. Continuidade de conteúdo.</p> <p>5.5.1.2. Continuidade de movimento.</p> <p>5.5.1.3. Continuidade de posição.</p>	<p>Situar as possibilidades estéticas e narrativas do som, tendo por base a contraposição entre o modelo naturalista, assente no sincronismo, e o modelo realista, de base contrapontual.</p> <p>Analisar as variáveis de espacialização do som, com especial ênfase na dialéctica entre <i>in</i> e <i>off</i> e nos modos como o uso do som permite dimensionar uma cena fílmica distinta da cena filmada.</p> <p>Reflectir sobre a problemática da música no cinema.</p> <p>Mobilizar os conceitos de montagem, no acto de realização.</p> <p>Preparar e visualizar os <i>raccords</i> e os “pontos de corte” no acto de filmagem.</p>	<p>Visionamento de <i>The Conversation</i>, de Coppola, ou <i>Blow-Out</i>, de Brian De Palma, como exemplos de um discurso cinematográfico centrado no som como matéria narrativa e expressiva.</p> <p>Analisar o comportamento da banda sonora do “filme-guia”, discriminando, numa das suas sequências, os sons <i>in</i> e <i>off</i>.</p> <p>Elencar os sons potenciais para a realização do Projecto-Conto.</p> <p>Analisar a banda musical do “filme-guia” e discutir o seu funcionamento dramático e emocional.</p> <p>No “filme-guia”, analisar, do ponto de vista da montagem, a sequência cuja planificação foi descrita no ponto 5.1.</p>	<p>MALKIEWICZ, Kris (1986). <i>Film Lighting, talks with Hollywood's cinematographers and gaffers</i>. Nova Iorque: Prentice-Hall.</p> <p>ALTMAN, Rick (ed.) (1992). <i>Sound Theory / Sound Practice</i>. Londres: Routledge.</p> <p>CHION, Michel (2005). <i>L'audio-vision: son et image au cinéma</i>. Paris : Armand Colin.</p> <p>EISENSTEIN, S.M. et al. (1928). « A Statement » in Leyda, Jay (org.), <i>Film Form: essays in film theory</i>. Nova Iorque: Harcourt Brace and Jovanovich, pp. 257-260.***</p> <p>GRILO, João Mário (2006). <i>As Lições do Cinema</i>. Lisboa: Colibri.</p> <p>CHION, Michel (1995). <i>La Musique au Cinéma</i>, Paris: Fayard.</p> <p>EISENSTEIN, S.M. (1942). <i>The Film Sense</i>. Nova Iorque: Harcourt Brace and Jovanovich.</p> <p>GIANNETTI, Louis (2002). <i>Understanding Movies</i>. New Jersey: Pearson Education.</p>

CONTEÚDOS	OBJECTIVOS	SUGESTÕES METODOLÓGICAS	RECURSOS / BIBLIOGRAFIA
<p>5.5.1.4. Continuidade de tempo.</p> <p>5.5.2. Os procedimentos de corte.</p> <p>5.5.2.1. O corte de conteúdo.</p> <p>5.5.2.2. O corte de acção.</p> <p>5.5.2.3. O corte de ponto de vista.</p> <p>5.5.2.3.1. A linha de olhar.</p> <p>5.5.2.4. O corte simples.</p> <p>5.5.2.5. O corte conceptual.</p> <p>5.5.3. O “overlap”.</p> <p>5.5.4. A anotação.</p> <p>5.5.5. A montagem horizontal: a construção dos <i>raccords</i> e dos “pontos de corte”.</p> <p>5.5.6. A montagem vertical: as rimas sensoriais.</p>	<p>Conhecer diferentes perspectivas de montagem, designadamente as que se referem ao modelo clássico (continuista) de relação narrativa entre as imagens, e as que procedem de uma visão integral da totalidade do filme (verticalista), estabelecendo relações mais profundas entre os planos, as imagens e os sons (Eisenstein).</p>		<p>GEUENS, Jean-Pierre (2000). <i>Film Production Theory</i>. Albany: SUNY Press.</p> <p>MAZZOLENI, Arcangelo (2005). <i>O ABC da Linguagem Cinematográfica</i>. Avanca: Cine-Clube de Avanca.</p> <p>MURCH, Walter (1995). <i>In the blink of an eye: a perspective on film editing</i>. Los Angeles: Silman-James Press.</p> <p>OLDHAM, Gabriella (1992). <i>First Cut, conversations with film editors</i>. Berkeley: University of California Press</p>
<p><b>6. Os procedimentos da realização.</b></p> <p><b>6.1. O storyboard.</b></p> <p>6.2. O plano de chão.</p> <p>6.3. A realização na filmagem.</p> <p>6.3.1. A <i>mise en place</i> (blocking).</p> <p>6.3.2. O sistema do <i>master shot</i>.</p> <p>6.3.2.1. A diferença entre “filmar” e “cobrir”.</p>	<p>Conhecer os principais procedimentos técnicos-gráficos de organização das filmagens.</p> <p>Organizar a filmagem de uma sequência a partir da planificação, da <i>mise en place</i> e da colocação da câmara para o <i>master shot</i>.</p>	<p>Elaborar o <i>storyboard</i> e o plano de chão da sequência do “filme-guia”, analisada em 5.5.</p> <p>Identificar nessa sequência o <i>master shot</i> e imaginar a possível ordem de filmagem dos planos que a compõem.</p>	<p>KATZ, Steven D. (1991). <i>Shot by Shot, visualizing from concept to screen</i>. Ann Arbor: Michael Wiese.</p> <p>RABIGER, Michael (1997). <i>Directing: film techniques and aesthetics</i>. Boston: Focal Press.</p> <p>SAINT JOHN MARNER, Terence (1999). <i>A Realização Cinematográfica</i>. Lisboa: Edições 70.</p>



CONTEÚDOS	OBJECTIVOS	SUGESTÕES METODOLÓGICAS	RECURSOS / BIBLIOGRAFIA
<b>7. Um caso especial: a elipse.</b>  7.1. A diferença entre mostrar e filmar. 7.2. A elipse, sublime arte do cinema.	Compreender como o cinema é, também, uma arte da sugestão e de construção do que não é visível.  Organizar o discurso fílmico com base na relação entre o que se mostra o que se esconde.	Visionar o prólogo de <i>M</i> , de Fritz Lang, e o filme <i>Strangers on a Train</i> , de Hitchcock, exemplos maiores do uso dramático da elipse.  Identificar no “filme-guia”, passagens em elipse e o que o espectador é forçado a colocar no seu lugar pela imposição do que vê.  Planificar o Projecto-Conto, com base nos conhecimentos adquiridos neste módulo do programa.	BONITZER, Pascal (1982). <i>Le champ aveugle, essais sur le cinéma</i> . Paris: Cahiers du Cinéma/Gallimard.  GRILO, João Mário (2006). <i>O Homem Imaginado, cinema, acção, pensamento</i> . Lisboa: Livros Horizonte.  RANCIÈRE, Jacques (2001). <i>La fable cinématographique</i> . Paris: Seuil.
<b>8. Atelier de Realização.</b>	Adquirir informação sobre as condições de trabalho, na área da realização em Portugal.  Aprofundar os conhecimentos adquiridos, confrontando-os com a experiência de um profissional da área.	Num formato de residência artística, a escola convida um realizador a aí permanecer durante uma semana lectiva, oferecendo uma palestra, dirigindo um <i>workshop</i> e avaliando os trabalhos práticos produzidos neste módulo da Disciplina.	
AVALIAÇÃO			
<b>IV – OS MEIOS TÉCNICOS</b> <b>(50 unidades lectivas)</b>  <b>1. O Som. (16 unidades lectivas)</b>  <b>1.1. As dimensões do som (revisão da matéria do 11º ano):</b>  1.1.1. Frequência (Hz): graves e agudos (parâmetros);  1.1.2. Dinâmica (Db): altos e baixos (parâmetros);  1.1.3. Espaço: mono, estéreo, <i>surround</i> – localização e espacialização.	Consolidar os conhecimentos adquiridos no módulo “Som”, da Disciplina de Projecto e Tecnologias, do 11º ano, perspectivando-os no sentido da prática e da estética do registo sonoro.	Exercícios de demonstração da manipulação de cada um destes parâmetros, utilizando o material de referência existente na escola. Estes exercícios (de manipulação das várias variáveis sonoras) devem conduzir o aluno a ter consciência das implicações dessa manipulação no resultado final do registo.	HOLMAN, Tomlinson (2000). <i>5.1 Surround Sound: Up and Running</i> . Boston: Focal Press.  HOLMAN, Tomlinson (2005). <i>Sound for Digital Video</i> . Boston: Focal Press.  WEIS, Elizabeth; BELTON, John (1985). <i>Film Sound</i> . Nova Iorque: Columbia Univeristy Press.

CONTEÚDOS	OBJECTIVOS	SUGESTÕES METODOLÓGICAS	RECURSOS / BIBLIOGRAFIA
<b>1.2. Especificidade do som digital.</b>  1.2.1. Equipamentos.  1.2.2. Formatos, compatibilidades e padrões de frequência e amplitude.  1.2.3. Sincronização e <i>timecode</i> .	Conhecer as particularidades técnicas envolvidas na produção e manipulação do som digital, designadamente, as que dizem respeito ao conhecimento do modo de operação dos equipamentos e aos formatos digitais.	Abordagem técnica dos equipamentos existentes na escola e do seu modo de funcionamento.	HOLMAN, Tomlinson (2005). <i>Sound for Digital Vídeo</i> . Boston: Focal Press.
<b>1.3. A cadeia sonora - o processo do som (1): A produção.</b>  1.3.1. Microfones e suas principais utilizações:  1.3.1.1. Omnidireccionais;  1.3.1.2. Bidireccionais.  1.3.1.3. Direcctionais:  1.3.1.3.1. Cardióides;  1.3.1.3.2. Supercardióides;  1.3.1.3.3. Hipercardióides (canhão).  1.3.1.4. <i>Lavaliers</i> (lapela).  1.3.1.5. A colocação dos microfones:  1.3.1.5.1. Microfones móveis:  1.3.1.5.1.1. <i>A perche</i> ;  1.3.1.5.1.2. Rádio-frequência.  1.3.1.5.2. Microfones fixos: estratégias de colocação.	Consolidar os conhecimentos adquiridos no módulo “Som” da Disciplina de Projecto e Tecnologias, do 11º ano, perspectivando-os no sentido da prática e da estética do registo sonoro.  Conhecer os microfones disponíveis, as utilizações a que melhor se adaptam, o seu modo de colocação e as estratégias a empregar para uma melhor eficácia e qualidade do registo sonoro.	Manter a continuidade dos exercícios, focando-os, desta vez, nas implicações que o uso (correcto e incorrecto) dos microfones pode ter na qualidade do som.	HOLMAN, Tomlinson (2005). <i>Sound for Digital Vídeo</i> . Boston: Focal Press.  ROSE, Jay (2002). <i>Producing Great Sound for Digital Vídeo</i> . Londres: R & D.

CONTEÚDOS	OBJECTIVOS	SUGESTÕES METODOLÓGICAS	RECURSOS / BIBLIOGRAFIA
<p>1.3.2. A gravação sonora.</p> <p>1.3.2.1. O controlo do nível e os seus parâmetros.</p> <p>1.3.2.2. Filtros e protecções.</p> <p>1.3.2.3. A mistura do directo.</p> <p>1.3.3. Os sons do som.</p> <p>1.3.3.1. O som directo:</p> <p>1.3.3.1.1. A voz e o diálogo;</p> <p>1.3.3.1.2. O ambiente;</p> <p>1.3.3.1.3. Os sons-sós;</p> <p>1.3.3.1.4. O silêncio;</p> <p>1.3.3.1.5. A dobragem.</p> <p>1.3.3.2. A <i>répérage</i> sonora.</p> <p>1.3.3.3. A equipa de som na rodagem.</p> <p>1.3.3.4. Preparar a rodagem: a <i>répérage</i> sonora.</p> <p>1.3.3.5. A identificação e as folhas de som.</p> <p>1.3.3.6. <i>Stockagem</i> e cópias de segurança.</p>	<p>Apreender e saber utilizar os principais parâmetros de registo sonoro, em especial os que se prendem com a definição dos níveis e as implicações de espacialização e localização, na mistura do som directo.</p> <p>Conhecer a diversidade dos tipos de som envolvidos na composição da cena sonora, bem como o comportamento da equipa de som na preparação e na rodagem, tendo em vista a captação desses diversos tipos de sons.</p>	<p>Análise do “filme-guia”, discriminando numa das suas sequências cada uma das bandas de som.</p> <p>Elaborar a folha de misturas dessa sequência e tentar refazer a sua banda sonora, com eventuais (mas planeadas e controladas) variações e adaptações.</p> <p>Este exercício deve ser prolongado, acompanhando as diversas etapas da exposição teórica e técnica.</p>	<p>SONNENSCHNEIDER, David (2001). <i>Sound Design: The Expressive Power of Music, Voice and Sound Effects in Cinema</i>. Los Angeles: Michael Wiese Productions.</p>

CONTEÚDOS	OBJECTIVOS	SUGESTÕES METODOLÓGICAS	RECURSOS / BIBLIOGRAFIA
<p><b>1.4. A cadeia sonora – o processo do som (2): A pós-produção.</b></p> <p>1.4.1. Protocolos de transferência e conexões: os ficheiros sonoros (tipos, formatos, compatibilidade).</p> <p>1.4.2. A sincronização.</p> <p>1.4.3. A montagem de som.</p> <p>1.4.3.1. O <i>interface</i> informático nos editores de imagem e som.</p> <p>1.4.3.2. A organização das pistas sonoras.</p> <p>1.4.3.3. A edição do som directo.</p> <p>1.4.3.4. As bandas de ambientes, ruídos, e efeitos sonoros.</p> <p>1.4.3.5. ADR e “presença”.</p> <p>1.4.3.6. A música.</p> <p>1.4.3.7. A <i>bruitagem</i>.</p> <p>1.4.4. As misturas: o design do som.</p> <p>1.4.4.1. Equalização do diálogo: os parâmetros de nível, timbre, <i>pitch</i> e reverberação.</p> <p>1.4.4.2. Pré-misturas: diálogo, música e efeitos.</p> <p>1.4.4.2.1. A sonoteca.</p>	<p>Conhecer e saber utilizar, criteriosamente, os vários procedimentos técnicos do som na pós-produção, tais como: transferência e gestão dos ficheiros sonoros, sincronização, edição, organização das pistas sonoras, preparação das bandas de som para misturas finais.</p> <p>Conhecer e saber executar alguns dos procedimentos básicos de mistura: o seu faseamento, organização e recursos técnicos e estéticos.</p>	<p>Continuação do exercício, prestando particular atenção à execução da mistura, isto é, aos processos de <i>fade in</i> e <i>fade out</i> das várias bandas sonoras e os diferentes modos do seu entrecruzamento.</p> <p>(Entre as páginas 217 e 225 de HOLMAN (2005) pode encontrar-se uma excelente reprodução de um exercício com as mesmas características, adaptado a uma sequência do filme <i>Love Actually</i>, realizado por Richard Curtis, em 2003).</p>	<p>HOLMAN, Tomlinson (2005). <i>Sound for Digital Video</i>. Boston: Focal Press.</p> <p>ROSE, Jay (2002). <i>Audio Post Production for Digital Video</i>. Londres: R &amp; D.</p> <p>SONNENSCHN, David (2001). <i>Sound Design: The Expressive Power of Music, Voice and Sound Effects in Cinema</i>. Los Angeles: Michael Wiese Productions.</p> <p>WYATT, Hilary; AMYES, Tim (2004). <i>Audio Post Production for Television and Film: An Introduction to Technology and Techniques</i>. Boston: Focal Press.</p>

CONTEÚDOS	OBJECTIVOS	SUGESTÕES METODOLÓGICAS	RECURSOS / BIBLIOGRAFIA
<p>1.4.4.3. As misturas finais.</p> <p>1.4.4.3.1. V.O. (versão original) e V.I. (versão internacional).</p> <p>1.4.4.4. A masterização.</p>			
<p><b>1.5. Questões estéticas.</b></p> <p>1.5.1. O conceito de campo sonoro.</p> <p>1.5.2. Som directo ou indirecto: a objectividade e subjectividade sonora.</p>	<p>Conhecer algumas das questões mais significativas que se colocam ao director de som, em termos das potencialidades expressivas e narrativas da banda sonora.</p>	<p>Elaborar uma planificação sonora do Projecto-Conto.</p>	<p>CHION, Michel (1985). <i>Le son au cinema</i>. Paris: Cahiers du Cinema.</p>
<p><b>1.6 Atelier de Som.</b></p>	<p>Adquirir informação sobre as condições de trabalho, na área da realização em Portugal.</p> <p>Aprofundar os conhecimentos adquiridos, confrontando-os com a experiência de um profissional da área.</p>	<p>Num formato de residência artística, a escola convida um director de som a aí permanecer, oferecendo uma palestra, dirigindo um <i>workshop</i> e avaliando os exercícios práticos produzidos neste módulo da Disciplina.</p>	
AVALIAÇÃO			
<p><b>2. A Imagem.</b> (34 unidades lectivas)</p> <p><b>2.1. Cinematografia e criação artística.</b></p> <p>2.1.1. As variáveis da imagem: a câmara e a luz.</p> <p>2.1.2. A equipa de imagem.</p> <p>2.1.2.1. As folhas de imagem.</p>	<p>Reconhecer o modo como a cinematografia é parte activa e determinante na construção da totalidade dramática e estética de um filme.</p> <p>Organizar a equipa de imagem e as funções de cada um dos seus membros (equipa de câmara, equipa de electricidade, equipa de maquinaria).</p> <p>Preencher as folhas de imagem (modelo ICAM).</p>	<p>Visionamento do documentário <i>Visions of Light</i>.</p> <p>Exercício de preenchimento de folhas de imagem.</p>	<p>ALEKAN, Henri (1979). <i>Des Lumières et des Ombres</i>. Paris: F Éditions.</p> <p>CHION, Michel (1990). <i>Le cinema et ses métiers</i>. Paris : Bordas.</p> <p>GEUENS, Jean-Pierre (2000). <i>Film Production Theory</i>. Albany: SUNY Press.</p> <p>MOURA, Edgar (1999). <i>Luz, Câmera e Ação</i>. S. Paulo: Senac.</p>

CONTEÚDOS	OBJECTIVOS	SUGESTÕES METODOLÓGICAS	RECURSOS / BIBLIOGRAFIA
<p><b>2.2. A Câmara.</b></p> <p>2.2.1. Princípios mecânicos, electrónicos e ópticos das câmaras de cinema e de vídeo.</p> <p>2.2.1.1. Janelas e formatos.</p> <p>2.2.1.2. A cinematografia digital (24p).</p> <p>2.2.1.2.1. O <i>timecode</i>.</p>	<p>Conhecer o modo de funcionamento das câmaras de cinema e de vídeo (DV e HD) e as suas principais diferenças e implicações no resultado final da imagem do filme.</p>	<p>Acompanhar exercícios demonstrativos do funcionamento de câmaras de cinema (16 ou 35mm) e de vídeo, devendo os alunos ter acesso à manipulação controlada dos equipamentos, incluindo a carga e descarga dos <i>magasins</i>, mudança de objectivas, medição da distância focal.</p>	<p>BROWN, Blain (2002). <i>Cinematography, theory and practice: image making for cinematographers, directors and videographers</i>. Boston: Focal Press.</p> <p>GROTTICELLI, Michael (2005). <i>American Cinematographer Video Manual</i>. Los Angeles: American Cinematographer.</p> <p>WHEELER, Paul (2003). <i>High Definition and 24P Cinematography</i>. Boston: Focal Press.</p>
<p>2.2.2. Lentes e objectivas.</p> <p>2.2.2.1. A linguagem das lentes.</p> <p>2.2.2.1.1. A objectiva e o enquadramento.</p> <p>2.2.2.2. Objectiva e perspectiva.</p> <p>2.2.2.2.1. Implicações perspectivais das objectivas.</p> <p>2.2.2.2.2. A distância focal.</p>	<p>Conhecer as propriedades das diferentes objectivas e a suas distintas capacidades – em termos de amplitude, distância focal e profundidade de campo – na representação do espaço e/ou dos objectos.</p>	<p>Analisar, no “filme-guia”, o uso mais ou menos dinâmico das objectivas.</p> <p>Exercitar a utilização de diferentes objectivas na representação de um mesmo espaço e/ou de um mesmo objecto. Analisar os resultados, nomeadamente, no que diz respeito à profundidade de campo e à menor ou maior compressão do espaço.</p>	<p>BROWN, Blain (2002). <i>Cinematography, theory and practice: image making for cinematographers, directors and videographers</i>. Boston: Focal Press.</p>
<p>2.2.3 A câmara e o movimento.</p> <p>2.2.3.1. Tipos de movimento.</p> <p>2.2.3.2. A maquinaria: <i>dolly</i>, <i>pantera</i>, <i>grua</i>, <i>car mount</i>.</p>	<p>Conhecer as possibilidades de realização técnica dos vários tipos de movimento no cinema e os dispositivos de maquinaria que lhes estão associados.</p>	<p>Visita a uma empresa de material de filmagens, se possível acompanhada por um chefe-maquinista.</p> <p>Demonstração da montagem dos equipamentos e dos procedimentos de segurança na sua manipulação.</p>	<p>ARIJON, Daniel (1982). <i>Grammar of the film language</i>. Los Angeles: Silman Press.</p> <p>BROWN, Blain (2002). <i>Cinematography, theory and practice: image making for cinematographers, directors and videographers</i>. Boston: Focal Press.</p> <p>UVA, Michael (2006). <i>The Grip Book</i>. Boston: Focal Press.</p>

CONTEÚDOS	OBJECTIVOS	SUGESTÕES METODOLÓGICAS	RECURSOS / BIBLIOGRAFIA
<p><b>2.3. A luz.</b></p> <p>2.3.1. Os parâmetros da luz: exposição, contraste, fontes de luz, direcção e cor.</p> <p>2.3.1.1. A exposição.</p> <p>2.3.1.1.1. O papel da luz na formação da imagem no cinema e no vídeo: processamento químico e electrónico.</p> <p>2.3.1.1.2. A objectiva e a exposição: a abertura - f/stop.</p> <p>2.3.1.1.2.1. A relação entre abertura, sensibilidade (ISO) e quantidade de luz.</p> <p>2.3.1.1.3. Medir a exposição.</p> <p>2.3.1.1.3.1. Curvas sensitométricas e densitométricas: a resposta do suporte.</p> <p>2.3.1.1.3.1.1. Instrumentos de medida: o fotómetro e o <i>spotmeter</i>.</p> <p>2.3.1.1.3.1.2. Contraste e escala de cinzentos.</p>	<p>Identificar a importância da exposição enquanto parâmetro decisivo na qualidade da imagem.</p> <p>Conhecer as unidades de medida da exposição e o funcionamento dos dispositivos de medida.</p> <p>Tomar decisões quanto à exposição e ao nível de contraste, usando a escala de cinzentos.</p> <p>Reconhecer as implicações da exposição, na sua relação com a luz e a densidade e a sensibilidade dos suportes.</p>	<p>Exercitar o uso do parâmetro da exposição, utilizando os instrumentos próprios de medida e realizando imagens em diferentes suportes e com diferentes exposições. Comparar resultados.</p>	<p>BROWN, Blain (2002). <i>Cinematography, theory and practice: image making for cinematographers, directors and videographers</i>. Boston: Focal Press.</p> <p>GROTTICELLI, Michael (2005). <i>American Cinematographer Video Manual</i>. Los Angeles: American Cinematographer.</p> <p>MOURA, Edgar (1999). <i>Luz, Câmera e Ação</i>. S. Paulo: Senac.</p>
<p>2.3.2. As fontes de luz.</p> <p>2.3.2.1. A atmosfera cineplástica.</p> <p>2.3.2.2. Luz solar.</p> <p>2.3.2.2.1. Propriedades da luz solar.</p>	<p>Entender a importância da continuidade plástica da luz como elemento integrador e de coerência estética e narrativa de um filme.</p> <p>Identificar a especificidade técnica e dramática da luz solar e as suas propriedades físicas.</p>	<p>Sugere-se o visionamento exploratório do filme <i>A Bela e o Monstro</i>, de Jean Cocteau, apoiado nos materiais – de natureza documental e reflexiva - do livro de Henri Alekan, seu director de fotografia.</p> <p>Análise do “filme-guia”, em termos de acção e comportamento artístico da luz, nos seus vários cambiantes (luz solar, luz nocturna e luz artificial).</p>	<p>ALEKAN, Henri (1979). <i>Des Lumières et des Ombres</i>. Paris: F Éditions.</p> <p>GLOMAN, Chuck; LETOURNEAU, Tom (2005). <i>Placing Shadows: Lighting techniques for video production</i>. Boston: Focal Press.</p>

CONTEÚDOS	OBJECTIVOS	SUGESTÕES METODOLÓGICAS	RECURSOS / BIBLIOGRAFIA
<p>2.3.2.2.2. A mobilidade da luz e das sombras e a inscrição do tempo.</p> <p>2.3.2.2.3. Modelar a luz solar: difusão e reflexão.</p> <p>2.3.2.2.3.1. Difusores e reflectores.</p> <p>2.3.2.3. Luz nocturna.</p> <p>2.3.2.3.1. Psicologia da luz nocturna.</p> <p>2.3.2.3.2. A iluminação nocturna.</p> <p>2.3.2.3.2.1. Em exteriores.</p> <p>2.3.2.3.2.2. Em estúdio.</p> <p>2.3.2.4. Luz artificial.</p> <p>2.3.2.4.1. Características da luz artificial.</p> <p>2.3.2.4.2. Os referentes solar, lunar e natural (pontos cénicos de luz).</p> <p>2.3.2.4.3. Princípios da luz artificial: a irrealidade das estruturas de luz sobre a realidade do mundo.</p> <p>2.3.2.4.3.1. Direcionalidade e difusão.</p> <p>2.3.2.4.3.2. Relevo e bidimensionalidade.</p>	<p>Compreender o modo como a mobilidade natural da luz solar é um importante recurso para inscrever o tempo na imagem.</p> <p>Adquirir sensibilidade e competência técnica no processo de materialização e direccionamento da luz solar, aplicando estratégias e manipulando materiais de reflexão e difusão.</p> <p>Iluminar espaços “sem luz”.</p> <p>Compreender a natureza particular da iluminação nocturna, a sua materialidade e capacidade “atmosférica”.</p> <p>Compreender a importância da posição das fontes de iluminação natural, como princípio gerador e racional das várias opções de iluminação artificial.</p> <p>Assimilar a relação entre <i>décor</i> e luz, isto é, compreender o cenário como iluminação.</p>	<p>Exercícios práticos de direccionamento da luz solar, utilizando materiais de difusão e reflexão.</p> <p>Para todo este ponto, sugere-se a iluminação de um pequeno <i>décor</i>:</p> <ul style="list-style-type: none"> <li>- com luz natural diurna;</li> <li>- com luz nocturna;</li> <li>- refazendo a luz natural com luz artificial;</li> <li>- finalmente, criando uma atmosfera independente de factores naturais.</li> </ul> <p>Registar estes exercícios em vídeo e analisar os respectivos resultados, em termos estéticos e dramáticos.</p>	
<p>2.3.3. A organização da luz.</p> <p>2.3.3.1. A qualidade da luz: luz dura e suave.</p>	<p>Saber escolher e dispor as luzes no espaço, tendo em vista a eficácia narrativa</p>	<p>Exercício diagramático da potencial colocação das luzes numa sequência do “filme-guia”.</p>	<p>ALEKAN, Henri (1979). <i>Des Lumières et des Ombres</i>. Paris: F Éditions.</p>



CONTEÚDOS	OBJECTIVOS	SUGESTÕES METODOLÓGICAS	RECURSOS / BIBLIOGRAFIA
<p>2.3.3.2. A colocação da luz primária – o sistema das “três luzes”: ataque, compensação e contraluz.</p> <p>2.3.3.2.1. Modalidades da luz de ataque: <i>high e low keys</i>.</p> <p>2.3.3.3. O sistema das “oito luzes” (Alton): Ataque, compensação geral, compensação de pormenor, contraluz, ambiência, roupas, <i>kicker</i>, <i>eyelight</i>.</p> <p>2.3.3.4. Os materiais de iluminação.</p> <p>2.3.3.4.1. Projectores:</p> <p>2.3.3.4.1.1. HMIs <i>fresnel e Cinepars</i>.</p> <p>2.3.3.4.1.2. <i>Fresnel e openfaces</i> de incandescência.</p> <p>2.3.3.4.1.3. Brutos e minibrutos.</p> <p>2.3.3.4.1.4. PARs.</p> <p>2.3.3.4.1.5. Fluorescentes (<i>Kino Flos</i>).</p> <p>2.3.3.4.1.6. <i>Cycs e spots</i>.</p> <p>2.3.3.4.1.7. Mandarinas, balões e lanternas.</p> <p>2.3.3.4.2. Materiais de reflexão, difusão e modelação: sedas, vegetais, espelhos, chimeras, esferovites, negros, bandeiras.</p> <p>2.3.3.5. A instalação eléctrica e principais normas de segurança.</p>	<p>da sequência, a continuidade dos planos e a atmosfera plástica e sensorial do filme, no seu conjunto.</p> <p>Conhecer as propriedades de cada tipo de luz, o seu modo de incidência nos objectos e os dispositivos de controlo e modelação que lhe estão associados (projectores, reflectores e difusores).</p> <p>Aplicar os princípios de segurança na instalação de luzes e balastros.</p>	<p>Realizar, na presença do professor, pequenos exercícios de iluminação progressivamente mais complexos, podendo ir da imitação de um plano ou de um quadro até à iluminação de uma pequena cena com dois personagens em movimento.</p> <p>Registar em vídeo os exercícios e analisar os respectivos resultados.</p> <p>Visita a uma empresa de material de filmagens, que deve ser acompanhada por um chefe-electricista (<i>gaffer</i>).</p> <p>Demonstração da montagem dos equipamentos e dos procedimentos de segurança na sua manipulação.</p>	<p>ALTON, John (1995). <i>Painting with light</i>. Berkeley: University of California Press.</p> <p>BOX, Harry (2002). <i>Set Lighting Technician's Handbook: film lighting equipment, practice and distribution</i>. Boston: Focal Press.</p> <p>GLOMAN, Chuck; LETOURNEAU, Tom (2005). <i>Placing Shadows: Lighting techniques for video production</i>. Boston: Focal Press.</p> <p>LOWELL, Ross (2002). <i>Matters of Light and Depth</i>. Nova Iorque: Lowell-Light Manufacturing.</p> <p>MALKIEWICZ, Kris (1986). <i>Film Lighting, talks with Hollywood's cinematographers and gaffers</i>. Nova Iorque: Prentice-Hall.</p> <p>MOURA, Edgar (1999). <i>Luz, Câmera e Ação</i>. S. Paulo: Senac.</p>

CONTEÚDOS	OBJECTIVOS	SUGESTÕES METODOLÓGICAS	RECURSOS / BIBLIOGRAFIA
<b>2.4. A cor.</b>  2.4.1. Temperatura de cor. 2.4.1.1. A medição da temperatura de cor: Kelvin e mired. 2.4.2. Filtros e gelatinas. 2.4.3. A cor no vídeo.	Controlar e trabalhar a cor, como parâmetro visual de extrema importância.  Conhecer as diferenças entre os meios de controlo da cor, no cinema e no vídeo.	Reportar, no “filme-guia”, momentos excepcionalmente significativos no que toca à manipulação da cor.  Ensaiar situações experimentais de controlo da cor, usando os filtros, na câmara, e as gelatinas, na luz.	BROWN, Blain (2002). <i>Cinematography, theory and practice: image making for cinematographers, directors and videographers</i> . Boston: Focal Press.  MOURA, Edgar (1999). <i>Luz, Câmera e Ação</i> . S. Paulo: Senac.
<b>2.5. A pós-produção da luz e da cor.</b>  2.5.1. A etalonagem no cinema.  2.5.2. A correcção de imagem no vídeo.	Conhecer os processos de correcção de luz e cor nos suportes fotossensíveis e digitais.	Visita organizada a um laboratório de imagem, a qual deve ser acompanhada por um responsável pela etalonagem.  Nesta visita, deve observar-se o processo de tratamento do filme: revelação, telecinema, etalonagem, corte do negativo.  Exercício de etalonagem de vídeo digital, utilizando software apropriado.	BROWN, Blain (2002). <i>Cinematography, theory and practice: image making for cinematographers, directors and videographers</i> . Boston: Focal Press.  HULLFISH, Steve; FOWLER, J. (2002). <i>Color Correction for Digital Video: Using Desktop Tools to Perfect Your Image</i> . Londres: R & D.**
<b>2.6. Atelier de cinematografia.</b>	Adquirir informação sobre as condições de trabalho, na área da cinematografia, em Portugal.  Aprofundar os conhecimentos adquiridos, confrontando-os com a experiência de um profissional da área.	Num formato de residência artística, a escola convida um director de fotografia a aí permanecer durante uma semana lectiva, oferecendo uma palestra, dirigindo um workshop e ajudando os alunos a preparar as suas listas de material para a filmagem do Projecto-Conto.	
AVALIAÇÃO			
<b>V – A PÓS-PRODUÇÃO (18 unidades lectivas)</b>  <b>1. Breve História da Montagem.</b> 1.1. A “invenção” da Montagem: D.W. Griffith	Assimilar diferentes modelos e recursos da montagem desenvolvidos historicamente.		SKLAR, Robert (1975). “D.W. Griffith and the forging of motion-picture art” in <i>Movie-made America: a social history of American movies</i> . Nova Iorque: Random House.

CONTEÚDOS	OBJECTIVOS	SUGESTÕES METODOLÓGICAS	RECURSOS / BIBLIOGRAFIA
<p>1.1.1. A Montagem paralela e convergente.</p> <p>1.1.2. O uso expressivo do grande plano: a ênfase no efeito dramático.</p> <p><b>1.2. A montagem intelectual.</b></p> <p>1.2.1. O efeito Kulechov.</p> <p>1.2.2. Teorização da montagem dialéctica (de oposição): os métodos de montagem de Eisenstein.</p> <p>1.2.3. A montagem inorgânica (Dziga Vertov): A câmara-olho.</p> <p><b>1.3. O Modelo clássico: a montagem invisível de Hollywood.</b></p> <p>1.3.1. A busca da continuidade.</p> <p>1.3.2. A utilização da música como elemento integrador das imagens.</p> <p><b>1.4. A nouvelle vague e a desconstrução da narrativa.</b></p> <p><b>1.5. Montagens e remontagens: a contemporaneidade.</b></p>	<p>Compreender as possibilidades expressivas dos diferentes modelos históricos de montagem e os pressupostos quanto à função narrativa que cada modelo encerra.</p> <p>Analisar a origem do modelo de montagem clássico e esclarecer criticamente as razões da sua prevalência.</p> <p>Identificar modelos não continuistas de montagem e explorar as suas possibilidades expressivas.</p>	<p>Examinar um excerto do filme <i>Intolerance</i> e analisar o procedimento utilizado por D.W. Griffith de alternar quatro épocas históricas no desenvolvimento de um só tema.</p> <p>Visionamento da sequência da escadaria de Odessa do <i>Couraçado Potemkine</i> e descrever em detalhe a aplicação prática dos conteúdos.</p> <p>Visionamento e análise detalhada da cena de abertura de <i>Rio Bravo</i>, de Howard Hawks.</p> <p>Visionamento da cena de perseguição e morte de um polícia em <i>O Acossado</i>, de Jean-Luc Godard. Comparação com os recursos estilísticos analisados na cena do filme de Hawks.</p> <p>Visionamento do filme <i>Timecode</i>, de Mike Figgis.</p>	<p>EISENSTEIN, S.M. (1994). <i>Selected Works Volume II: Towards a Theory of Montage</i>. Londres: British Film Institute.</p> <p>BORDWELL, David et al. (1994). <i>The Classical Hollywood Cinema</i>. Londres: Routledge. ***</p> <p>GODARD, Jean-Luc (1956). <i>Montage, Mon beau souci</i>, in <i>Godard par Godard, Les Années Cahiers</i>. Paris: Flammarion *</p>
<p><b>2. Montagem de Imagem.</b></p> <p>2.1. O sistema clássico e os novos sistemas: do linear ao não linear.</p>	<p>Compreender e saber utilizar os diferentes tipos de sistemas não-lineares de edição de imagem.</p>		

CONTEÚDOS	OBJECTIVOS	SUGESTÕES METODOLÓGICAS	RECURSOS / BIBLIOGRAFIA
<p>2.2. Diferentes programas não-lineares de edição.</p> <p>2.3. Diferentes tipos de sistemas de codificação vídeo: PAL, NTSC, MPEG2, DV, HDV.</p> <p><b>2.4 Etapas da montagem.</b></p> <p>2.4.1. Abrir um novo projecto:</p> <p>2.4.1.1. Menus, Atalhos, utilização do rato e do teclado.</p> <p>2.4.1.2. Captura e armazenamento do material: o “<i>Logging</i>” e a “<i>Batch Capture</i>”: ligações de captura.</p> <p>2.4.1.3. Inserção de <i>clips</i> de imagem e sons.</p> <p>2.4.2. Classificação e armazenamento do material digitalizado. Funções e modelos de “<i>Bin</i>”.</p> <p>2.4.3 <i>Player e Recorder</i>: do material em bruto ao filme editado.</p> <p>2.4.4. A “<i>Timeline</i>”: representação horizontal da montagem. Funções básicas da <i>timeline</i>.</p> <p>2.4.5. Montagem a três pontos: atributos dos pontos de edição - <i>In e Out</i>.</p> <p>2.4.6. Funções básicas do programa de edição: <i>Insert, Trim</i>.</p>	<p>Identificar os diferentes tipos de codificação do sinal de vídeo, em relação com a arquitectura do programa de edição.</p> <p>Desempenhar funções de assistente de edição: captura do material, classificação e preparação do trabalho do editor.</p> <p>Identificar os elementos básicos comuns a cada um dos programas de edição: <i>logging, capture, Player-Recorder, Timeline, In e Out, Insert, Trim</i>.</p>	<p>Exercício prático de manipulação de um dos programas de edição, permitindo a descoberta no interface do <i>software</i> dos elementos descritos. Propõe-se a captação de material em bruto e a sua edição ao longo deste módulo.</p>	<p>Aconselha-se a visita aos seguintes sites:</p> <p><a href="http://www.avid.com/products/xpresspro/index.asp">http://www.avid.com/products/xpresspro/index.asp</a></p> <p><a href="http://www.apple.com/finalcutstudio/finalcutpro">http://www.apple.com/finalcutstudio/finalcutpro</a></p> <p><a href="http://www.adobe.com/products/premiere">http://www.adobe.com/products/premiere</a></p> <p>CHANDLER, Gael (2004) <i>Cut by Cut: Editing Your Film or Video</i>. Studio City: Michael Wise Productions.</p> <p>MURCH, Walter (1995). <i>In the blink of an eye: a perspective on film editing</i>. Los Angeles: Silman-James Press.</p> <p>OLDHAM, Gabriella (1992). <i>First Cut, conversations with film editors</i>. Berkeley: University of California Press</p> <p>REISZ, Karel (1968). <i>The Technique of Film Editing</i>. Focal Press: Oxford.</p>

CONTEÚDOS	OBJECTIVOS	SUGESTÕES METODOLÓGICAS	RECURSOS / BIBLIOGRAFIA
<p><b>2.5. Plano de rodagem e plano de montagem.</b></p> <p>2.5.1. O <i>raccord</i> na montagem. Definição e exploração das suas modalidades:</p> <ul style="list-style-type: none"> <li>- Campo/contracampo;</li> <li>- <i>Raccord</i> no eixo;</li> <li>- <i>Raccord</i> de movimento;</li> <li>- “Cortinas”;</li> <li>- Plano subjectivo (<i>raccord</i> de olhar);</li> <li>- Variação de escala e de ângulo.</li> </ul> <p>2.6. Transições e efeitos: aplicação de transições vídeo, uso de filtros, inserção de títulos, uso de diferentes velocidades, trabalho de <i>keys</i> e <i>mattes</i>.</p>	<p>Compreender os diferentes recursos da edição ao nível da ligação de um plano de montagem ao seguinte.</p> <p>Utilizar expressivamente os diferentes conteúdos apreendidos.</p>	<p>Visionamento e análise crítica de uma sequência do Filme-Guia na perspectiva dos <i>raccords</i> utilizados.</p> <p>Elencar os recursos de montagem possíveis para o Projecto-conto.</p>	
<p><b>3. Montagem de som.</b></p> <p>3.1. Os programas de edição exclusivamente orientados para o som</p> <p>3.2. Os protocolos de transmissão do som do programa de edição de imagem ao de edição de som: o OMF.</p> <p>3.3. O sincronismo da pista de som e a de imagem: a função do <i>START</i>.</p> <p><b>3.4. O som directo e a utilização dos “ambientes” na criação da continuidade.</b></p> <p>3.4.1. A função narrativa do som e as possibilidades da montagem.</p> <p><b>3.5. Organização de pistas e preparação da mistura.</b></p>	<p>Conhecer e aplicar os procedimentos básicos da montagem de som: ferramentas e programas, organização das pistas e recursos técnicos e estéticos.</p> <p>Compreender e ser capaz de aplicar as dimensões criativas, sensitivas e emotivas implicadas na construção do <i>design</i> de som.</p>	<p>Construir uma pequena edição de som utilizando um dos programas de edição disponíveis. Este exercício com pistas múltiplas permitirá ainda acompanhar o percurso desde a edição de som até à mistura.</p>	<p>Aconselha-se a visita aos seguintes sites:</p> <p><a href="http://www.digidesign.com/">http://www.digidesign.com/</a> <a href="http://www.apple.com/logicpro/">http://www.apple.com/logicpro/</a></p> <p>HOLMAN, Tomlinson (2005). <i>Sound for Digital Vídeo</i>. Boston: Focal Press.</p> <p>ROSE, Jay (2002). <i>Audio Post Production for Digital Vídeo</i>. Londres: R &amp; D.</p> <p>SONNENSCHNEIN, David (2001). <i>Sound Design: The Expressive Power of Music, Voice and Sound Effects in Cinema</i>. Los Angeles: Michael Wiese Productions.</p>

CONTEÚDOS	OBJECTIVOS	SUGESTÕES METODOLÓGICAS	RECURSOS / BIBLIOGRAFIA
<p><b>3.6 Foley: a criação do som.</b></p> <p><b>3.7. A Mistura: unificação entre o som e a imagem.</b></p> <p>3.7.1. Equalização, nível, panorâmica.</p> <p>3.7.2. Efeitos e filtros.</p> <p>3.7.3. O Estéreo e o multicanal (a norma 5.1.).</p>			<p>WYATT, Hilary; AMYES, Tim (2004). <i>Audio Post Production for Television and Film: An Introduction to Technology and Techniques</i>. Boston: Focal Press.</p>
<p><b>4. Finalização</b></p> <p>4.1. Reunir a pista imagem e a pista som.</p> <p>4.2. Normas de exportação: EDL (<i>Edit List</i>) para formato de vídeo analógico (cassete) ou digital (DVD – MPEG, Vídeo Digital).</p>	<p>Conhecer os procedimentos técnicos que permitem a exportação do material editado no cinema e no vídeo.</p>	<p>Com os materiais editados na imagem e no som, deve proceder-se à codificação em formato DVD e à sua gravação neste formato.</p>	
<p><b>5. Atelier de Pós-Produção.</b></p>	<p>Adquirir informação sobre as condições de trabalho, na área da pós-produção em Portugal.</p> <p>Aprofundar os conhecimentos adquiridos, confrontando-os com a experiência de um profissional da área.</p>	<p>Num formato de residência artística, a escola convida um montador a aí permanecer durante uma semana lectiva, oferecendo uma palestra, dirigindo um <i>workshop</i> e participando na discussão e avaliação dos trabalhos práticos produzidos neste módulo da Disciplina.</p>	
<b>AVALIAÇÃO</b>			

## 4. FONTES

Os títulos assinalados com (\*) são considerados de especial relevância.

**AAVV. (2001). *La politique des auteurs: Les entretiens*. Paris: Cahiers du Cinéma.**

**----- (2001). *La politique des auteurs: Les textes*. Paris: Cahiers du Cinéma.**

Trata-se de uma importante antologia de textos, publicada em 2 volumes, e que abrange as mais significativas entrevistas com cineastas e os textos que serviram de suporte ao movimento da Política dos Autores, desenhado e sustentado pelos redactores da revista *Cahiers du Cinéma*, no início da década de 60.

**ALEKAN, Henri (1979). *Des Lumières et des Ombres*. Paris: F Éditions. (\*)**

Um dos mais importantes e mais cultos directores de fotografia de toda a história do cinema, Alekan elabora, neste livro, um verdadeiro “tratado da luz” para o audiovisual, alimentado de numerosos exemplos da pintura e do cinema e, particularmente, de filmes – como *La Belle et la Bête*, de Jean Cocteau – que ele próprio iluminou. Um auxiliar importante para professores e alunos, pelo alcance geral e profundo em que toma a problemática da luz, com algum distanciamento da técnica, mas sem desprezar esse relevante contacto.

**ALTMAN, Rick (ed), (1992). *Sound Theory / Sound Practice*. Londres: Routledge.**

Compilação de vários artigos dos maiores especialistas da área do som no cinema. História, teoria e metodologias do som no cinema.

**ALTON, John (1995). *Painting with light*. Berkeley: University of California Press.**

Um clássico da bibliografia sobre a problemática da luz no cinema, escrito por um dos maiores directores de fotografia do período clássico de Hollywood, responsável, em grande medida, pelo aspecto visual do “filme negro”. Trata-se de uma análise bastante sistemática do problema da luz, embora os recursos técnicos referenciados acusem alguma desactualização.

**ARIJON, Daniel (1982). *Grammar of the film language*. Los Angeles: Silman-James Press.**

Embora seja um livro altamente especializado, o trabalho de Daniel Arijon é uma obra de referência, profusamente ilustrada e exemplificada, sobre o trabalho de realização e composição no cinema.

**BONITZER, Pascal (1982). *Le champ aveugle, essais sur le cinéma*. Paris: Cahiers du Cinéma/Gallimard.**

Trata-se de uma importante colectânea de textos assinados por este autor, cujo trabalho constitui uma referência maior do ensaísmo cinematográfico. No conjunto dos textos, é de destacar a exploração do conceito de plano cinematográfico e a sua importância na definição da natureza da própria imagem do cinema face ao vídeo e à televisão.

**BORDWELL, David (1985). *Narration in the Fiction Film*. University of Wisconsin Press.**

Análise formalista da problemática do argumento, o trabalho de Bordwell é um clássico da literatura crítica sobre a questão. A sua análise categorial e a introdução de conceitos como os de “fábula” ou “syuzhet” permitem perspectivar com um interessante recuo teórico os problemas e recursos estilísticos da narração.

**BORDWELL, David et al. (1985). *The Classical Hollywood Cinema: film style and mode of production to 1960*. Londres: Routledge.**

No que diz respeito à história do cinema clássico americano, este trabalho de fundo - fruto de uma longa investigação realizada por um importante conjunto de autores de várias universidades - é, sem dúvida, o mais autorizado e mais bem documentado, possuindo um altíssimo nível de informação e análise. Para o período em causa, é uma obra de referência indispensável.

**BORDWELL, David (1997). *On the history of film style*. Cambridge: Harvard University Press\***

Assinado por um dos mais importantes autores da moderna teoria do cinema, este livro oferece uma excelente panorâmica analítica sobre a evolução e transformação das formas e dos estilos do cinema. Para além disso, é também um valioso instrumento de sensibilização às metodologias de análise do cinema, estabelecendo significativas relações entre o trabalho documental de exploração dos objectos fílmicos e a sua inscrição num arco histórico de grande amplitude.

**BOX, Harry (2002). *Set Lighting Technician's Handbook: film lighting equipment, practice and distribution*. Boston: Focal Press. (\*)**

Dentro da temática, este é um dos livros de referência prática mais importante, cobrindo o essencial das rotinas da iluminação durante a produção audiovisual. Possui uma descrição precisa dos equipamentos de iluminação: projectores e dispositivos eléctricos, bem como dos procedimentos de segurança na sua utilização.



**BROWN, Blain (2002). *Cinematography, theory and practice: image making for cinematographers, directors and videographers*. Boston: Focal Press. (\*)**

Trata-se de um dos mais sistemáticos e rigorosos manuais práticos e teóricos sobre a temática da cinematografia, possuindo informação valiosa e precisa sobre cada um dos seus passos e procedimentos, bem como interessantes abordagens da relação entre a cinematografia e outros sectores da criação cinematográfica como a realização e a montagem.

**BROWNLOW, Kevin (1989). *The Parade's Gone By*. Londres: Columbus Books.**

Um clássico da historiografia do cinema, resultado de um extenso e fascinante trabalho de entrevista e recolha de memórias de pioneiros da história do cinema. No quadro da disciplina, pode ser uma referência interessante para os alunos que pretendem aferir as suas convicções estéticas a parâmetros deslocalizados do estado actual da indústria, procurando referências noutros pontos da história do cinema.

**CHANDLER, Gael (2004). *Cut by Cut: Editing Your Film or Vídeo*. Studio City: Michael Wise Productions. (\*)**

Manual com excelente reputação à introdução das técnicas de montagem digital, recheado de sugestões e acompanhamento passo a passo das várias etapas da montagem *offline*.

**CHION, Michel (1985). *Le son au cinéma*. Paris: Cahiers du Cinéma. (\*)**

----- (1990). *Le cinéma et ses métiers*. Paris: Bordas. (\*)

----- (1995). *La Musique au Cinéma*. Paris: Fayard.

----- (2002). *Écrire un scénario*. Paris: Cahiers du Cinéma.

----- (2005). *L'audio-vision: son et image au cinéma*. Paris: Armand Colin.

Autor de referência na escassa bibliografia francesa sobre a problemática da expressão sonora nas linguagens audiovisuais, Chion publicou, igualmente, dois importantes trabalhos que se referenciam nesta bibliografia, pela sua clareza e sistematização: uma abordagem da estrutura profissional e da divisão técnica do trabalho no cinema e um interessante e idiossincrático trabalho sobre a problemática do argumento, que aborda, circunstancialmente, um conjunto de casos específicos de grande pertinência para a Disciplina.

**COOK, David A. (2004). *A History of Narrative Film*. Nova Iorque: W. W. Norton & Company.**

Panorâmica competente sobre a situação narrativa do cinema em modelos de produção muito distintos, tanto em termos geográficos como temporais. É um livro rigoroso, do ponto de vista da informação e da disposição cronológica, embora sem uma perspectiva crítica suficientemente pronunciada.

**COOK, Pam (ed) (1994). *The Cinema Book*. Londres: BFI. (\*)**

Publicado pelo British Film Institute, este livro, com edição de Pam Cook, é uma notável (e a mais interessante) introdução ao universo de problemas levantados pelo cinema, abrangendo a história, a análise crítica, a teoria dos géneros, o problema da autoria. Cada capítulo é ilustrado por uma detalhada e competente filmografia.

**DANCYGER, Ken (2002). *The Technique of Film and Video Editing, History, theory and practice* (3ª Edition ). Boston: Focal Press.**

Trata-se de uma obra de referência no contexto da teoria e prática da montagem, operando uma saudável interrelação entre o domínio tecnológico das várias operações de montagem e a constituição de uma visão crítica e cultural sobre essa importante fase de produção, apoiando-se na análise de exemplos de grande relevância histórica.

**DELEUZE, Gilles (1983). *Cinéma 1: l'image-mouvement*. Paris: Minuit (trad. Portuguesa, Lisboa: Assírio & Alvim, 2005).**

A partir da semiótica de Peirce e da filosofia de Bergson, Gilles Deleuze elaborou a última grande teoria de autor do cinema. É um livro de enorme importância, que pressupõe, no entanto, um razoável conhecimento da história do cinema e das suas principais obras.

**EISENSTEIN, S.M. (1928). "A Statement" in Leyda, Jay (org.), *Film Form: essays in film theory*. Nova Iorque: Harcourt Brace and Jovanovich, pp. 257-260.**

----- (1932). *A Course in Treatment*, in Leyda, Jay (ed.), *Film Form*. Nova Iorque: Harcourt Brace and Jovanovich, 1975, pp. 84-107.

----- (1942). *The Film Sense*. Nova Iorque: Harcourt Brace and Jovanovich. (\*)

Escolha de alguns textos de Eisenstein particularmente importantes para as matérias estéticas e práticas da Disciplina: o primeiro dos textos é o célebre manifesto sobre um uso contrapontual do som; o segundo, respeita à teoria do monólogo interior, finalmente, o último, é

de especial relevância para a consideração do conceito de “montagem vertical” e dos usos da cor no cinema.

**ESQUENAZI, Jean-Pierre et al. (2003). *Politique des auteurs et théories du cinéma*. Paris: L'Harmattan.**

Obra colectiva, dirigida por Esquenazi, este livro procura elaborar uma crítica da “política dos autores”, centrando-a na atmosfera criativa que lhe deu origem. Trata-se de um bom complemento aos dois indispensáveis volumes editados pela revista “Cahiers du Cinema”, para os alunos que pretendam desenvolver este tópico nos seus trabalhos práticos.

**ETTEDGUI, Peter (1998). *Cinematography Screencraft*. Hove: Rotovision.**

Através do trabalho particular de 17 directores de fotografia e da sua contribuição para a herança universal do cinema e expansão da linguagem cinematográfica, Peter Ettedgui dá a atenção que raramente é reservada ao trabalho do director de fotografia como o elemento chave no processo de contar uma história com imagens.

**FABE, Marylin (2004). *Closed watched films, an introduction to the art of narrative film technique*. Berkeley e Los Angeles, University of California Press.**

Leitura crítica e bastante detalhada de um conjunto de títulos fundamentais na história do cinema e particularmente relevantes para a exploração de algumas temáticas de grande importância teórica.

**FIELD, Syd (1984). *Screenplay: The Foundations of Screenwriting; A step-by-step guide from concept to finished script*. Nova Iorque: Dell Publishing. (\*)**

----- (1994). ***Four Screenplays: Studies in the American Screenplay*. Nova Iorque: Dell Publishing.**

----- (1998). ***The Screenwriter's Problem Solver: How to Recognize, Identify, and Define Screenwriting Problems*. Nova Iorque: Dell Publishing. (\*)**

----- (1998). ***The Screenwriters Notebook*. Nova Iorque: Dell Publishing.**

Autor de referência na problemática da construção narrativa do cinema, os livros de Syd Field cobrem todos os aspectos (e alguns mais) da criação do argumento na óptica *hollywoodiana* do cinema e do seu modo de contar histórias. O interesse da obra de Field não se resume, porém, à documentação que oferece para o conhecimento do projecto narrativo industrial do cinema,

oferecendo importantes sugestões para a solução prática de questões de narração, que são comuns a propostas cinematográficas muito diferentes. A vertente prática dos seus livros torna-os absolutamente referenciais neste campo.

**FOSS, Bob (1992). *Filmmaking: Narrative & Structural Techniques*. Los Angeles: Silman-James Press.**

Uma das raras propostas de ligação entre o argumento e uma imaginação do filme como construção de sons e imagens. Especialmente útil para todos os problemas de relação entre a realização e o argumento, em particular os que se prendem com a *mise en scène* e a visualização (ponto de vista e montagem).

**GANDINI, Leonardo (1998). *La regia cinematografica, storia e profili critici*. Urbino: Carocci.**

Esforço muito raro de construção crítica de uma arqueologia da realização, ao longo da história do cinema, examinando, em detalhe, as suas implicações nos domínios estético, profissional, cultural e político.

**GEUENS, Jean-Pierre (2000). *Film Production Theory*. Albany: SUNY Press. (\*)**

Certamente, um dos mais importantes títulos desta bibliografia, o trabalho de Geuens é uma tentativa, assaz lograda, de interrogar os aspectos conceptuais e filosóficos das várias disciplinas que concorrem para a criação cinematográfica e audiovisual (argumento, realização, iluminação, som, montagem). Possui, igualmente, um interessante capítulo crítico sobre a missão e os limites de uma “escola de cinema”.

**GIANNETTI, Louis (2002). *Understanding Movies*. New Jersey: Pearson Education.**

Obra pragmática sobre os vários aspectos do trabalho do cinema, sendo útil a sua confrontação de perspectivas e resultados com o livro de Geuens referenciado anteriormente.

**GIL, Inês (2006). *A Atmosfera no Cinema: o caso de A Sombra do Caçador – entre onirismo e realismo*. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian.**

Publicação de uma tese de doutoramento de uma investigadora que teve a oportunidade de trabalhar directamente com os materiais originais do filme de Charles Laughton, referência obrigatória para uma abordagem da criação das atmosferas no cinema.

**GLOMAN, Chuck, LETOURNEAU, Tom (2005). *Placing Shadows: Lighting techniques for vídeo production*. Boston: Focal Press. (\*)**

Livro de grande qualidade e utilidade, que contém informação sistematizada sobre os vários aspectos técnicos e criativos da iluminação. Comparável, em vários aspectos, à obra de Blain Brown (Cinematography), tem a vantagem, no contexto da Disciplina, de dar maior evidência aos problemas da iluminação na produção de vídeo.

**GOMERY, Douglas (1986). *Hollywood studio system*. Londres: BFI.**

Estudo interessante e sistemático sobre a organização e funcionamento do sistema de estúdios, no período do cinema clássico americano. Nesse sentido, é um bom complemento das obras de Thomas Schatz e David Bordwell.

**GRILO, João Mário (1997). *A Ordem no Cinema, vozes e palavras de ordem no estabelecimento do cinema em Hollywood*. Lisboa: Relógio d'Água.**

Como se refere, na Introdução: “Este trabalho visa contribuir para o esclarecimento de uma questão cuja pertinência e constante actualidade não tem encontrado respostas satisfatórias no campo da teoria e da história do cinema: perante a natureza frágil do tecido produtivo dos diferentes modos de produção cinematográficos, que condições favorecem a existência de certos filmes e o aniquilamento ou destruição de outros, que razões conduzem ao bom acolhimento institucional de um determinado cinema e à prescrição de um conjunto importante e significativo de alternativas estéticas tecnológicas e, mesmo, narrativas; em suma, o que fez que fosse este, precisamente, o passado do cinema e não outro qualquer?”

**GRILO, João Mário (2007). *As Lições do Cinema*. Lisboa: Colibri.**

Manual composto por 24 lições da disciplina de Filmologia. Vem aqui referenciado pela Lição que aborda a banda sonora.

**GRILO, João Mário (2006). Especificidades do cinema no advento do sonoro: a tragédia americana de Eisenstein e o conceito de monólogo interior, in *O Homem Imaginado, cinema, acção, pensamento*. Lisboa: Livros Horizonte. (\*)**

Um texto de análise da teoria do monólogo interior de Eisenstein e da sua importância para o cinema, tomando por referência o projecto de adaptação do romance *An American Tragedy*, de Theodore Dreiser, que o cineasta conduziu nos Estados Unidos, no início dos anos 30.

**GRILO, João Mário (2006). Pequena história do cinema português in *O Cinema da Não-Ilusão, histórias para o cinema português*. Lisboa: Livros Horizonte. (\*)**

Trata-se de um pequeno texto que procura traçar uma panorâmica crítica e categorizada sobre a história do cinema português, desde o seu início até à actualidade.

**GROTTICELLI, Michael (2005). *American Cinematographer Video Manual*. Los Angeles: American Cinematographer.**

Este manual, publicado pela revista *American Cinematographer*, é uma referência indiscutível para o tratamento aprofundado das diversas tecnologias envolvidas na produção e pós-audiovisual.

**GROVE, Elliott (2004). *Raindance's producer Lab-Lo-to-No Budget Filmmaking*. Boston: Focal Press.**

Um manual bastante idiossincrático sobre a produção independente, escrito por um especialista da matéria, com uma longa experiência de produtor independente, actual director do importante Festival de Cinema Independente de Raindance.

**GUÉRIN, Marie-Anne (2003). *Le récit de cinéma*. Paris: Cahiers du Cinéma.**

Uma iniciação à problemática da narratividade fílmica, com particular interesse para as questões suscitadas pela contaminação realista da imagem do cinema.

**HOLMAN, Tomlinson (2000). *5.1 Surround Sound: Up and Running*. Boston: Focal Press.**

----- (2005). ***Sound for Digital Vídeo*. Boston: Focal Press. (\*)**

Dois excelentes títulos sobre a técnica e os procedimentos da produção e pós-produção sonora digital escritos por um dos melhores e mais actualizados especialistas da área, conhecido sonoplasta do cinema americano (Nota: *Sound for Digital Vídeo* existe em versão digital, a qual pode ser descarregada em [www.ebooks.com](http://www.ebooks.com)).

**HOUGHTON, Buck (1992). *What a producer does: the art of moviemaking (not the business)*. Los Angeles: Silman-James Press.**

Produtor da série “Twilight Zone”, Houghton escreveu este livro como uma memória da sua experiência de produtor, embora seja também uma obra de grande interesse para a consideração dos aspectos criativos da produção (em regra, menosprezados em favor da dimensão financeira).

**HULLFISH, Steve, FOWLER, Jaime (2002). *Color Correction for Digital Video: Using Desktop Tools to Perfect Your Image*. Londres: R & D. (\*)**

Um dos melhores manuais existentes sobre a temática da etalonagem digital, possuindo informação técnica clara, detalhada e precisa e um CD-ROM com *software*, *Plug-ins* e tutoriais.

**KATZ, Steven D.(1991). *Shot by Shot, visualizing from concept to screen*. Ann Arbor: Michael Wiese.**

----- (1992). *Film Directing: cinematic motion*. Studio City: Michael Wiese.

Dois conhecidos livros que abordam a preparação das filmagens na óptica da planificação e do *storyboarding*. Possuem, também, interessantes sugestões de tratamento de situações de *mise en scène* específicas, no que respeita à colocação da câmara e à articulação dos planos.

**KOPPELMAN, Charles (2004). *Behind the Seen: How Walter Murch Edited Cold Mountain Using Apple's Final Cut Pro and What This Means for Cinema*. Londres: New Riders Press.**

Livro muito interessante, descrevendo e discutindo extensivamente a experiência de editar um *blockbuster*, utilizando um *software* (quase) doméstico. De leitura estimulante, o livro ajuda a ultrapassar complexos e excessivas dependências da alta tecnologia e dos grandes recursos de produção.

**LOWELL, Ross (2002). *Matters of Light and Depth*. Nova Iorque: Loweel-Light Manufacturing.**

Conhecido criador de dispositivos de iluminação (pelos quais recebeu um Óscar), Ross Lowell propõe este manual de exploração das estratégias de iluminação e construção dos planos de luz e respectiva profundidade e relevo. Apesar do indiscutível interesse de alguns capítulos e do *layout* excelente e pedagógico, a obra peca por uma certa desordem expositiva.

**MALKIEWICZ, Kris (1986). *Film Lighting, talks with Hollywood's cinematographers and gaffers*. Nova Iorque: Prentice-Hall.**

Neste livro – uma excelente montagem de citações e referências -, são os criadores da imagem que têm a palavra, abordando, sequencialmente, os vários problemas do enquadramento, da câmara, da exposição, iluminação e laboratório. Uma ferramenta interessante para confrontar a teoria com a experiência prática.

**MAMET, David (1991). *On Directing Film*. Nova Iorque: Penguin Books. (\*)**

Reputado dramaturgo e cineasta, Mamet escreveu este pequeno livro que é uma recolha das lições que deu sobre a escrita e a direcção no cinema. É especialmente recomendável, porque possibilita a aprendizagem de um conjunto de técnicas de sensibilização dos alunos à técnica e estética do cinema.

**MAZZOLENI, Arcangelo (2005). *O ABC da Linguagem Cinematográfica*. Avanca: Cineclube de Avanca. (\*)**

Oportuna edição em português de um pequeno, mas muito interessante, manual de iniciação às formas e aos materiais da expressão cinematográfica, articulando de modo eficaz e sedutor a dimensão técnica com a história, a estética e a teoria do cinema.

**MCKEE, Robert (1998). *Story: substance, structure, style, and the principles of screenwriting*. Londres: Methuen. (\*)**

Um clássico da literatura sobre o argumento e as técnicas de escrita e dramaturgia do cinema, este livro de McKee é a melhor síntese dos seus múltiplos trabalhos sobre a matéria.

**MERRITT, Greg (1998). *Film Production: the complete uncensored guide to independent filmmaking*. Hollywood: Ifilm. (\*)**

Excelente pequeno livro sobre o trabalho de produção, cobrindo, de modo sistemático e com bastante pormenor os agentes e problemas envolvidos em cada fase desse trabalho – da preparação à pós-produção e aos problemas do mercado.

**MOURA, Edgar (1999). *Luz, Câmera e Ação*. S. Paulo: Senac. (\*)**

Livro útil e curioso cuja escrita ligeira oculta uma verdadeira sabedoria sobre a iluminação, a planificação, a *mise en scène* e a câmara. O facto de se tratar de um autor de língua portuguesa – um dos mais conhecidos directores de fotografia brasileiros – acrescenta uma óbvia mais-valia ao livro, no contexto desta bibliografia. Sem substituir nenhum dos outros títulos que sobre o tema se aconselham, é um precioso auxiliar na compreensão do sentido da nomenclatura técnica do cinema.



**MURCH, Walter (1995). *In the blink of an eye: a perspective on film editing*. Los Angeles: Silman-James Press.**

Um pequeno livro controverso, mas muito importante, sobre a montagem e a sua desmistificação, escrito por um dos mais importantes montadores americanos.

**NAFICY, Hamid (2001). *An accented cinema: exilic and diasporic filmmaking*. Princeton: Princeton University Press.**

Trata-se do estudo mais sistemático sobre a problemática das cinematografias emergentes e que é um excelente incentivo para um imaginário da criação cinematográfica capaz de ultrapassar as barreiras determinadas pelo círculo fechado da indústria e do comércio internacionais.

**OLDHAM, Gabriella (1992). *First Cut, conversations with film editors*. Berkeley: University of California Press.**

O que o livro de Malkiewicz é para a cinematografia, é o livro de Gabriella Oldham para a montagem, dando a palavra a uma extensa lista de montadores americanos, que testemunham do seu trabalho e das suas ideias sobre a arte, o ofício e as possibilidades criativas da montagem.

**ONDAATJE, Michael (2002). *The Conversations: Walter Murch and the Art of Editing Film*. Nova Iorque: Knopf.**

O autor de “O Paciente Inglês” e um dos mais conhecidos montadores americanos reúnem-se para uma série de conversas especialmente interessantes sobre as potencialidades da montagem na criação do imaginário fílmico, literário e social.

**PROFERES, Nicholas (2001). *Film Directing Fundamentals*. Boston: Focal Press.**

Título interessante, sobretudo pelos capítulos dedicados à temática da visualização, da preparação técnica do acto de filmagem e da direcção de actores. Escrito de modo bastante sistemático, o livro inclui a análise de um conjunto de casos especialmente interessantes para a consideração da problemática do estilo.

**RABIGER, Michael (1997). *Directing: film techniques and aesthetics*. Boston: Focal Press. (\*)**

Um título tão exaustivo e completo como o pode ser um livro sobre a realização, abordando a quase totalidade das questões profissionais e artísticas. Bem documentado, contendo uma lista extensa e progressiva de exercícios práticos.

**RANCIERE, Jacques (2001). *La Fable Cinématographique*. Paris : Seuil. (\*)**

Um livro de grande importância para a definição de uma poética do cinema, que o situa na fronteira entre a modernidade da arte e a ressurreição dos paradigmas narrativos clássicos, da tradição romântica.

**REISZ, Karel (1968). *The Technique of Film Editing*. Oxford: Focal Press.**

Clássico dos clássicos na exploração da montagem e do seu papel determinante na construção do discurso fílmico, o livro de Reisz mantém boa parte da sua frescura, apesar das inovações tecnológicas neste campo da produção do cinema e do vídeo.

**REVAULT D'ALLONNES, Fabrice (1994). *La Lumière au Cinéma*. Paris: Cahiers du Cinéma.**

Este ensaio trata da problemática da categorização estética da luz no cinema. Numa análise sistemática da linguagem da luz no cinema, desde os pioneiros aos nossos dias, o autor acompanha a evolução das práticas e técnicas cinematográficas e a sua correlação com a evolução da linguagem e história do próprio cinema.

**ROSE, Jay (2002). *Audio Post Production for Digital Vídeo*. Londres: R & D.**

**----- (2002). *Producing Great Sound for Digital Vídeo*. Londres: R & D.**

Dois excelentes e conhecidos títulos sobre as técnicas de produção e pós-produção sonora, ambas analisadas com bastante detalhe e valiosa informação.

**SCHATZ, Thomas (1981). *Hollywood Genres*. Nova Iorque: Random House.**

**----- (1988). *The Genius of the System, Hollywood Filmmaking in the Studio Era*. Nova Iorque: Pantheon.**

Dois livros extremamente competentes - tanto de um ponto de vista documental como metodológico - que fornecem um retrato bastante exacto e complementar sobre a estrutura do sistema americano de produção e distribuição de filmes e os seus mais importantes protagonistas. Altamente recomendáveis, são livros de leitura acessível e compreensiva.

**SILVA, Luís (2004). *Conceitos Básicos de Iluminação*. Lisboa: Edições Universitárias Lusófonas. (\*)**

O livro de Luís Silva guia o leitor através de fundamentos teóricos, equipamentos e técnicas de iluminação para produções audiovisuais. Sendo dos poucos títulos existentes em português sobre técnicas audiovisuais, os seus textos abordam as características da luz e sua percepção, tipos de fontes de luz, requisitos de energia e segurança, equipamentos e estruturas, sistemas de controlo e operação, teoria da cor, filtros e como os escolher, aspectos técnicos de iluminação de um cenário ou ambiente através de imagens visualmente criativas.

**SKLAR, Robert (1975). *D.W. Griffith and the forging of motion-picture art in Movie-made America: a social history of American movies*. Nova Iorque: Random House.**

Uma das boas leituras do cinema *griffithiano*, incluída num livro que é uma referência importante nos estudos culturais sobre a relação entre a sociedade, a cultura e o cinema americano.

**SONNENSCHN, David (2001). *Sound Design: The Expressive Power of Music, Voice and Sound Effects in Cinema*. Los Angeles: Michael Wiese Productions. (\*)**

Um manual com várias indicações sobre sonoplastia para cinema, contendo interessantes análises aplicadas a casos concretos.

**ST. JOHN MARNER, Terence (1999). *A Realização Cinematográfica*. Lisboa: Edições 70.**

Traduzido para português há alguns anos, e agora reeditado, este pequeno livro não é o melhor dos títulos das dezenas escritos sobre o tema, mas tem a vantagem incontornável de estar escrito na nossa língua e de ser facilmente adaptável às exigências deste nível de ensino. Útil para os professores, é-o, também, especialmente, para os alunos.

**UVA, Michael (2006). *The Grip Book*. Boston: Focal Press.**

O título de referência para o trabalho do chefe electricista no cinema, cobrindo a totalidade das suas áreas de intervenção e possuindo um importante capítulo sobre questões de referência. O livro inclui um DVD demonstrativo de situações práticas.

**VILLAIN, Dominique (1992). *L'Oeil à la Camera, le cadrage au cinéma*. Paris: Cahiers du Cinema.**

Dominique Villain dissecar o trabalho de operação e composição do quadro no cinema procurando os “quem” e os “como” deste crucial elemento da linguagem cinematográfica.

**VOGLER, Christopher (1992). *The writer's journey, mythic structures for storytellers & screenwriters*. Studio City: Michael Wiese.**

Uma conhecida teoria do herói aplicada à construção narrativa, que para o efeito adapta a teoria dos mitos de Joseph Campbell. Trata-se de um título com grande reputação no mundo (infinito) dos aspirantes a argumentistas, com uma estrutura de fácil leitura e que clarifica a célebre “teoria dos três actos”, com grande repercussão no receituário dramático do argumento clássico.

**WEIS, Elisabeth, BELTON, John (1985). *Film Sound*. Nova Iorque: Columbia University Press.**

Colectânea de artigos sobre os vários aspectos relacionados com o som no cinema. Análise de alguns filmes e autores. Abordagens teóricas e técnicas.

**WHEELER, Paul (2003). *High Definition and 24P Cinematography*. Boston: Focal Press.**

Este excelente livro de Paul Wheeler aborda os princípios do trabalho de direcção de fotografia e a especificidade do trabalho do director de fotografia, aqui adaptado à alta definição e ao vídeo progressivo (24P).

**WYATT, Hilary, AMYES, Tim (2004). *Audio Post Production for Television and Film: An Introduction to Technology and Techniques*. Boston: Focal Press.**

Um título de referência, ainda que dispendioso e bastante especializado, sobre o trabalho de pós-produção sonora.

**ZETTL, H. (1990). *Sight, sound, motion, applied media aesthetics*. Belmont: Wordsworth.**

Trata-se de um verdadeiro manual da percepção que explica, de uma forma rigorosa e sistemática, como a estética contemporânea foi sendo elaborada como resposta às necessidades de interpretação impostas pelo cinema e pela televisão.