

Mário Manuel
Pinheiro Rodrigues

**O produtor de cinema, nacional e internacional:
análise de um estudo de caso “ [IN]VERSOS ”**

MCA. 2012

Projeto para a obtenção do grau de Mestre em Comunicação Audiovisual
Especialização em Produção e Realização Audiovisual

Professor Orientador
José Quinta Ferreira

Professor Coorientador
Maria João Cortesão

RESUMO

Analisando o cinema mundial, percebemos que o cinema de Hollywood domina o mercado e as audiências, comparativamente ao cinema Europeu.

Perante esta afirmação, poderemos colocar as seguintes questões às quais tentaremos obter respostas válidas:

Qual o principal *handicap* para que o cinema Europeu, em particular o cinema Português, não consiga obter o êxito e alcance comercial do cinema de Hollywood?

Qual o processo a desenvolver pelo produtor de cinema para conseguir influenciar esse resultado?

Estas interrogações proporcionam a oportunidade de compreender quais as variáveis existentes ao nível internacional e nacional, que influenciam a adesão e compreensão dos filmes por parte das audiências.

Com a elaboração deste estudo e tendo como objetivo a conclusão do Mestrado em Comunicação Audiovisual, este ensaio, está interligado com a produção de uma curta-metragem ficcional [IN]VERSOS adaptada do conto de Mia Couto “O menino que escrevia versos”.

Nesta curta-metragem, o autor deste ensaio, desempenhou o cargo de produtor, servindo-se da investigação teórica da função de produtor de cinema no contexto audiovisual nacional e internacional, expondo assim a totalidade do percurso de desenvolvimento de uma produção cinematográfica, desde o estado embrionário da ideia/argumento até à conclusão do produto final e respetiva exibição/divulgação.

Todos os momentos chave do processo de produção do projeto serão abordados, assim como, a pesquisa e análise que alicerçam a respetiva componente prática do projeto.

Também serão aqui aplicados, os processos académicos de aprendizagem, a experiência profissional e pessoal.

Palavras-chave: cinema, curta-metragem, ficção, produção, produtor.

ABSTRACT

Analysing the international cinema, we realize that Hollywood cinema have controls the market share and the audience, compared with the European cinema.

Face this affirmation, we ask the following questions:

What is the main handicap for the European cinema, in particular the case of Portuguese cinema, cannot obtain the success and the range of commercial Hollywood cinema?

What is the process that the cinema producer must develop to influence this result?

These questions provide the opportunity to understand which variables existing in international and national cinema, influencing adhesion and understanding of the films by the audiences.

With the objective of conclusion the Master degree in Audiovisual Communication, this study was connected with the production of a fictional short-film [IN]VERSOS adapted from the Mia Couto's story "The Boy who wrote verse".

In this short-film, the author of this study, performed the function of producer, using the theoretical investigation of the role of film producer in audiovisual national and international context, exposing the entire journey of developing a film production, since the early idea/argument until the conclusion of the final product and its exhibition/divulgation.

All the key moments of the production process of the study will be reported, as well the research and analysis that support the practical component of the project.

Also be here used, the processes of academic learning, professional and lived experiences.

Keywords: cinema, short-film, fiction, production, producer.

DEDICATÓRIA

Para Ana de Abreu e Sousa e Pedro Rodrigues.

AGRADECIMENTOS

Por detrás das nossas realizações pessoais, além de um avultado esforço próprio, na produção deste ensaio e respectiva produção cinematográfica, encontram-se normalmente muitas entidades e indivíduos. Gostaria de agradecer em primeiro lugar aos patrocinadores e colaboradores deste projeto: Saint-Gobain Weber Portugal, S.A., Instituto Politécnico do Porto, Instituto do Cinema e do Audiovisual, Estalagem da Pateira de Fermentelos, Hospital da CUF no Porto, Ibertelco, Oficina Hostilino Gomes, Joaquim Guerra Cabeleireiros, Cineclube de Avanca, Sons em Transito, Ponto Sagres, Autojardim e Teatro Nacional São João.

Aos Professores orientadores, José Quinta Ferreira e Maria João Cortesão, pelo apoio, estímulo, simpatia, disponibilidade e conhecimento transmitido, indispensável à concretização deste projeto.

À Professora Olívia Marques da Silva, coordenadora do mestrado, pela participação e influência institucional que executou junto de algumas instituições. Aos Professores, Francisco Vidinha, José Miguel Moreira, Marco Conceição e Tiago Sousa pela sua valiosa crítica construtiva e pela disponibilidade demonstrada.

A todos aqueles que fizeram parte da equipa técnica externa e da família [IN]VERSOS: Carlos Filipe, David Araújo, Guilherme Gomes, Inês Costa Lima, José Oliveira, Leonel Soares, Luís Alves, Luís Bernardo, Marta Ramalho, Rita Belinha e Sandra Lopes.

Agradeço também ao elenco por terem acreditado no projeto e no produtor, assim como, pela sua competência e experiência, aliadas a um trato muito afável, transformaram-se uma fonte diária de entendimento e de aprendizagem.

Aos meus pais, João Rodrigues e Lígia Rodrigues, pela partilha de mais um sonho, apoio, incentivo e disponibilidade incondicional demonstrada ao longo da totalidade do meu percurso académico, aos quais tenho uma dívida de gratidão eterna.

Ao meu filho, Pedro Rodrigues, por todos os momentos que deixou de privar comigo ao longo deste processo moroso.

"The last but not the least", à Ana de Abreu e Sousa (companheira de vida e de sonhos) pela dedicação, alegria contagiante, energia positiva, companheirismo e paciência, o meu agradecimento especial, por nunca ter deixado de acreditar em mim e de estar presente em todos os momentos menos bons.

ÍNDICE DE CONTEÚDOS

RESUMO	I
ABSTRACT	II
DEDICATÓRIA.....	III
AGRADECIMENTOS	IV
1 INTRODUÇÃO	7
2 CARATERIZAÇÃO DO ENSAIO E DO PROJETO FINAL	13
2.1 OBJETIVOS DO ESTUDO	14
2.2 DEFINIÇÃO DE IDEIA CENTRAL DO PROJETO	15
3 O PRODUTOR	17
4 CINEMA DE HOLLYWOOD VS CINEMA PORTUGUÊS.....	23
5 AUDIÊNCIAS INTERNACIONAIS E NACIONAIS.....	25
6 A CURTA-METRAGEM	32
7 DESENVOLVIMENTO DO PROJETO FINAL [IN]VERSOS	34
7.1 PRÉ-PRODUÇÃO	35
7.2 PRODUÇÃO	42
7.3 PÓS-PRODUÇÃO	44
8 CONCLUSÕES E PERSPETIVAS DE TRABALHO FUTURO	46
9 REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS	50
10 LISTA DE GRÁFICOS E QUADROS	56
11 ANEXOS	57

ANEXO 1 CARACTERIZAÇÃO DO PROJETO [IN]VERSOS	58
ANEXO 2 PERFIL PERSONAGEM JOÃO (FILHO).....	60
ANEXO 3 PERFIL PERSONAGEM DEOLINDA (MÃE).....	61
ANEXO 4 PERFIL PERSONAGEM JOAQUIM (PAI)	62
ANEXO 5 PERFIL PERSONAGEM DR. COSTA GOMES (MÉDICO)	63
ANEXO 6 FILMES MAIS VISTOS EM PORTUGAL.....	64
ANEXO 7 FILMES NACIONAIS MAIS VISTOS	65
ANEXO 8 PRESENÇA [IN]VERSOS NA INTERNET	66
ANEXO 9 EXEMPLO DE REPERÁGE	67
ANEXO 10 EQUIPAMENTOS ESPECÍFICOS DE FILMAGENS	68
ANEXO 11 HORÁRIOS DE RODAGEM PARA ELENCO	70
ANEXO 12 FOLHA DE CONTACTOS EQUIPA [IN]VERSOS	71
ANEXO 13 EXEMPLO DE FOLHA DE TRANSPORTE.....	72
ANEXO 14 EXEMPLO DE FOLHA DE SERVIÇO.....	73
ANEXO 15 EXEMPLO STORYBOARD.....	74
ANEXO 16 LISTAGEM DE EQUIPAMENTO	75
ANEXO 17 CARACTERIZAÇÃO E MAQUILHAGEM.....	77
ANEXO 18 CONTO ORIGINAL DO “MENINO QUE ESCREVIA VERSOS”	78
ANEXO 19 ARGUMENTO ADAPTADO DO “MENINO QUE ESCREVIA VERSOS”.....	81
ANEXO 20 EXEMPLO DE CONTRATO EFETUADO COM O ELENCO	92
ANEXO 21 CORREÇÃO DE COR.....	97
ANEXO 22 DIVULGAÇÃO [IN]VERSOS.....	98
ANEXO 23 CRONOGRAMA PREVISIONAL	101
ANEXO 24 ORÇAMENTO PREVISIONAL.....	102

1 | INTRODUÇÃO

“(...) Making a film is like painting a picture with an army.” (John Ford)¹

A indústria cinematográfica dos Estados Unidos da América (EUA) é uma atividade bastante lucrativa e atraente, pois engloba as mais variadas áreas de *marketing*². Vários filmes surgiram como “Madagáscar”, “Senhor dos Anéis” ou mesmo “Shrek”, em que o *merchandise*³ é mais rentável do que o próprio filme, derivado às associações criadas a diversos produtos publicitários.

Existe ainda outra forma de rentabilização neste formato, o *product placement*⁴, um dos exemplos mais bem sucedidos até aos dias de hoje, é o filme “Minority Report” do realizador Steven Spielberg, em que mais de 25% do orçamento total, estimado em 102 milhões de dólares foi recuperado pela inserção de marcas publicitárias no filme, principalmente viaturas, telemóveis, relógios e equipamentos informáticos. Para que seja possível o aparecimento destes apoios, os filmes necessitam de uma enorme divulgação pelos produtores, e o seu visionamento deve ser à escala mundial.

Na Europa e mais propriamente em Portugal, existe uma grande disparidade no que concerne ao modelo de produção americano, devido à não imposição de uma identidade conjunta para toda a Europa. Cada país, pertencente à união europeia, tem uma cultura própria e distinta do cinema, não conseguindo assim, reunir consenso para a criação de uma identidade única.

“(...) Haydn Smith (editor do International Film Guide) e Martin Dale (representante da revista americana Variety) discutiram o problema que estaria por trás do fraco sucesso do cinema Português dentro das suas próprias fronteiras, sendo uma das principais razões apontadas a falta de uma cultura do cinema em Portugal. Neste sentido, os portugueses preferem assistir filmes estrangeiros (especialmente os Norte-Americanos) do que produções nacionais (se na maior parte dos países europeus as produções nacionais contribuem com 20% da receita total, em Portugal esta média não chega aos 3%).”⁵

¹ http://www.indiewire.com/article/louie_psihoyos_the_cove_an_ecological_crisis_and_green_filmaking

² Processo utilizado para determinar que produtos ou serviços poderão interessar aos consumidores, assim como a estratégia utilizada nas vendas, comunicações e no desenvolvimento do negócio.

³ Técnica ou ação promocional com o propósito de motivar e influenciar as decisões de compra dos consumidores.

⁴ Inclusão de marcas comerciais dentro de conteúdos de entretenimento e ficção, como se fossem adereços.

⁵ <http://andreasgm.files.wordpress.com/2011/06/tema-da-semana.pdf>

Devido a estes fatores é perceptível que a procura de apoios seja diminuta e de âmbito unicamente regional e/ou nacional. Os potenciais patrocinadores cinematográficos, pretendem que o filme possua uma narrativa universal e compreensível para todo o público-alvo, atingindo assim uma maior audiência, obtendo desta forma o retorno esperado ao nível do patrocínio.

Outra das situações que se verifica no cinema, é a ausência do conhecimento por parte do público, das funções de um produtor. Se por um lado, é do conhecimento geral, atores como Al Pacino, Nicole Kidman, Tom Hanks ou Johnny Depp ou realizadores como, David Fincher, James Cameron, Quentin Tarantino ou Steven Spielberg. Mas, se interrogássemos esse mesmo público sobre quais são os maiores produtores cinematográficos mundiais, poucos ou nenhuns conseguiriam responder. No nosso país o problema é similar. Conhecemos atores, como Joaquim de Almeida, Nicolau Breyner, Maria de Medeiros ou Vasco Santana e realizadores, como Manuel de Oliveira, João Botelho, João César Monteiro ou João Canijo, mas desconhecemos a maioria dos produtores de cinema portugueses.

À exceção dos cinéfilos e críticos de cinema, os produtores são pouco conhecidos para a maioria dos espetadores portugueses. Assim sendo, podemos interrogarmo-nos sobre qual o motivo que leva o grande público a não reconhecer o cargo do produtor, sendo este um dos elementos mais relevantes da equipa cinematográfica.

Este estudo surge com o propósito de esclarecer a diferença entre as produções cinematográficas internacionais e nacionais. Para alcançar os objetivos a que nos propomos, serão colocadas algumas questões, tentando através da pesquisa, obter respostas válidas unicamente na vertente da área de produção.

- É possível que o cinema Europeu e nacional, consiga obter a mesma projeção mundial que o cinema de Hollywood sem descurar a sua identidade cinematográfica;
- Poderá o cinema Europeu e nacional produzir mais filmes, em menos tempo, sem perca efetiva de qualidade;
- Existem meios necessários técnicos e artísticos para esse aumento de produção.

Temos como propósito dissecar as diferenças fundamentais entre o papel/função do produtor cinematográfico nacional e a do produtor cinematográfico de Hollywood. Será deveras importante conceptualizar os desafios e soluções encontradas pelo produtor nacional, para conseguir atingir ou superar as metas do produtor internacional.

Existe também a necessidade de tentar compreender quais as dificuldades existentes no percurso e na função do produtor nacional. Será o valor monetário disponibilizado para a produção? Será pela falta de qualidade técnica e/ou artística? Será pelos equipamentos técnicos disponibilizados à produção?

A escolha pelo paralelismo entre estes produtores, nacional e internacional, mais propriamente no caso dos EUA (Hollywood) deve-se ao facto destes possuírem uma maior penetração, quota de mercado e visualizações⁶ a nível mundial.

Conforme dados do anuário da divisão de estudos e estatística do Instituto do Cinema e do Audiovisual (ICA) sobre os mercados cinematográficos em Portugal⁷, durante o ano de 2011, aproximadamente 46,1% das 131 longas-metragens estreadas são provenientes dos EUA, enquanto que a produção europeia com 104 longas-metragens, consegue uma quota de 36,6%. Englobado neste último, o cinema português, estreia 23 longas-metragens conseguindo uma cota de 8,2%.

Os filmes oriundos dos EUA, foram vistos por 12,3 milhões de espetadores portugueses, obtendo uma cota de exibição de 78,1%, por contraponto os filmes europeus, foram vistos por 825 mil espetadores conseguindo uma quota de 5,3%. Por sua vez, o cinema português, teve 104 mil espetadores conseguindo uma cota de 0,7%.

Ao nível financeiro os filmes provenientes dos EUA, obtiveram de receita bruta de aproximadamente 62,9 milhões de euros e uma cota de mercado de 78,6%, enquanto que a produção europeia alcançou a receita bruta de 3,9 milhões de euros e uma cota de 4,9%. A produção nacional atingiu os 416 mil euros de receita e 0,5% de quota de mercado.

Ainda nesta publicação (ICA, 2011) podemos observar que os dez filmes mais vistos em Portugal durante o ano de 2011 são longas-metragens de ficção ou de animação, sendo todas de origem americana. Com base nestes dados, constatamos uma superioridade inequívoca da produção cinematográfica dos EUA, relativamente à produção nacional. Assim sendo, pensamos ser pertinente, efetuarmos a comparação entre o produtor de Hollywood e o de Portugal, para que seja possível compreender, quais os fatores envolvidos para que a discrepância seja tão notória.

⁶ <http://www.rtp.pt/cinemax/?headline=18&visual=5&tm=40>

⁷ <http://www.ica-ip.pt/Admin/Files/Documents/contentdoc2292.pdf>

Na tentativa de contextualização do tema proposto, focalizando-nos preferencialmente na área de produção, fazemos referência à função de produtor, às audiências, história dos produtores e pelo tipo (curta-metragem) de documento cinematográfico desenvolvido no estudo de caso, que consiste no seguinte: no presente Mestrado, foi desenvolvido para além da componente teórica, um projeto final prático em equipa de trabalho, tendo na sua génese a realização de uma curta-metragem com 17 minutos, de género dramático e tipologia ficcional.

Dado tratar-se de um projeto de cariz académico, foi organizado para ter a duração prevista de um ano letivo, estabelecendo-se diferentes fases do projeto, divididas pelos dois semestres do ano letivo de 2011/2012. No primeiro semestre foi executada a pré-produção da curta-metragem, e durante o segundo semestre, a produção e a pós-produção e respetiva divulgação.

A função desempenhada pelo mestrando foi a de produtor numa curta-metragem denominada [IN]VERSOS, adaptada do conto “O menino que escrevia versos” do livro “O fio das missangas” do escritor moçambicano Mia Couto. Este filme retrata um drama familiar, com contornos pouco comuns, movido pela incompreensão de um casal em aceitar que o seu filho escreve versos.

No que diz respeito aos objetivos do projeto, por um lado, o filme pretende ser atrativo na qualidade visual, aliado a uma narrativa original, bem estruturada, interessante e com um *clímax* resultante de um final inesperado, sendo acessível a todas as idades e classes sociais, tentando garantir uma recetividade mais elevada perante o público. Por outro, a temática tem como finalidade apresentar através da narrativa que parte da infância das crianças é baseada na fantasia e no sonho, como afirma o autor da obra Mia Couto “*Que vale ser criança se lhe falta a infância e o sonho*”.

O final do filme será o culminar de um acumular de sensações e vivências, deixando uma janela entreaberta para que o espectador consiga subjetivamente criar o desenlace final da narrativa.

Esta temática também nos pareceu extremamente atual e pertinente na medida em que foca a pouca tolerância pela diferença, na qual a atitude é sempre norteadada por uma normalização de conduta e valores.

Para executar um projeto deste tipo, o produtor deverá possuir a capacidade de criar, expressar e produzir, com o intuito do seu produto fílmico ser consumido pelo maior número possível de indivíduos.

Inicialmente a função do produtor neste projeto esteve partilhada com todos os elementos do grupo de trabalho no desenvolvimento do argumento, na pesquisa e no aprofundamento da temática, obtendo assim, uma base sólida para o desenvolvimento da obra. Por esse motivo, foram executadas pesquisas sobre a temática em causa, a estética envolvida e suas influências.

Em produção, o produtor de cinema agrupa os elementos necessários à realização e garante a viabilidade do filme. Este profissional combina tecnologias, ideias, talentos, competências e capital. É fundamental na execução desta tarefa o ato do empreendedorismo, assim como, iniciativa e capacidade crítica, ou seja, *“(...) o productor es una persona creativa al tiempo que quien mayor orientación al negocio tiene de todos aquellos que intervienen en la producción de un filme.”*⁸

Esta atividade é intercalada entre uma função que desempenha de forma mais solitária e uma função que desempenha em equipa, criando de raiz uma motivação individual para o projeto e no seio da sua equipa de trabalho. É um processo de contaminação membro-a-membro no envolvimento para a realização do filme, sem nunca esquecer que *“o cinema é uma atividade ou arte coletiva.”*⁹

Em suma a sua missão consiste em gerar a interface funcional entre as lógicas económicas e a criação artística, mundos estes, bastante complexos de gestão em paralelo, sendo que, *“(...) este deve conseguir articular práticas artesanais e processos industriais.”* (DÍEZ ; BARCO, 2009, p. 17)

Com a concretização do projeto prático, foi possível observar os desafios envolvidos e partilhados numa produção, e quais as decisões envolvidas para a obtenção do melhor produto final.

⁸ <http://www.revistacinetica.com.br/visitateia.htm>

⁹ Ibidem

Ao nível da organização, este ensaio encontra-se dividido em capítulos e subcapítulos.

No segundo capítulo, “Caraterização do ensaio e do projeto final” descrevem-se os objetivos do estudo e a ideia principal deste projeto, assim como, o tipo de pesquisa utilizado na pré-produção do projeto.

No terceiro, “O produtor” é contextualizada a evolução, situação atual dos produtores, a sua influência e desafios na produção cinematográfica.

O quarto capítulo “Cinema de Hollywood vs Cinema Português”, efetua-se uma comparação entre o cinema de Hollywood e o cinema português, assim como, a evolução e criação de mecanismo para proteção do cinema nacional.

O quinto, “Audiências internacionais e nacionais” é descrito a possibilidade das audiências influenciarem os filmes, as produções e o seu conseqüente sucesso.

No sexto capítulo, “Curta-metragem” descreve-se a relevância das curtas-metragens para a cinematografia nacional e a função que executam na promoção de jovens realizadores e produtores.

O sétimo capítulo, “Desenvolvimento do projeto final [IN]VERSOS” descrevem-se as etapas do processo de trabalho prático do estudo de caso, as escolhas envolvidas e o desenvolvimento de um projeto de grupo, as quais estiveram presentes no papel da produção e na função de produtor cinematográfico. Esta descrição é apresentada por ordem cronológica da metodologia do processo de produção, facilitando desta forma a consulta deste ensaio, sendo efetuada uma descrição e análise detalhada da totalidade das etapas de produção do projeto: pré-produção, produção e pós-produção.

No oitavo e último capítulo, “Conclusões e perspetivas de trabalho futuro”, finaliza-se a reflexão e propõem-se as conclusões deste ensaio e do processo de envolvimento do produtor cinematográfico na curta-metragem, focando adicionalmente as perspetivas de trabalho futuro e melhorias passíveis de serem implementadas.

2 | CARACTERIZAÇÃO DO ENSAIO E DO PROJETO FINAL

“El productor cinematográfico ya sea de corto o largometraje es el responsable máximo se la ejecución del proyecto. Según la normativa vigente se entiende por productor: La persona física o jurídica que tenga la iniciativa y asuma la responsabilidad en la realización de una obra cinematográfica.” (HERRERA, 2007, p. 31)

Ao assumir o papel de produtor no projeto, foi inevitável a procura de bases para que o resultado fosse sólido e consistente. Tendo a noção de quais as funções, deveres e responsabilidades de um produtor de cinema de forma empírica (dado a experiência profissional na área do audiovisual) foi consultada bibliografia ligada ao cinema que sustentasse a função a desempenhar. Autores como Chris Rodrigues (2002), Federico Díez (2009), Michael Rabiger (2004) ou Peter Rea (2010) , entre outros, foram os principais marcos referenciais para a execução teórica deste ensaio.

No que concerne ao papel do produtor e segundo José Quesada:

“(...) a função primária ou básica do produtor cinematográfico é a busca de um interesse generalizável que exista e aflore na sociedade para o qual se destina a mensagem cinematográfica. Isso significa dizer que o produtor assume também o papel de um intérprete dos desejos e acessibilidade de um grupo generalizado.” (QUESADA, 1996, p. 12)

Basicamente, o papel de produtor é garantir a existência de condições para que o argumento literário seja transposto para filme. Para tal, é necessário organizar *castings*, calendarizar datas de rodagem, planejar o orçamento, garantir locais de filmagem, disponibilidade de atores e equipa técnica, procurar alojamento e alimentação para que na data de rodagem tudo esteja devidamente preparado.

Este profissional deve acompanhar as rodagens, estando sempre atento a alguma necessidade momentânea, estando em constante diálogo e contacto com a restante equipa técnica e artística.

Após esta fase (produção) deve começar a preparar a última fase, ou seja, a pós-produção, permanecendo atento à sincronização das tarefas envolvidas, para conseguir cumprir os prazos previstos na pré-produção.

A pós-produção inicia-se com o sincronismo de todos os clips vídeo com o áudio, passando depois para a realização de um *rough cut*¹⁰. O produtor deve estar vigilante relativamente à relação e à coordenação dos editores, músicos e realizador, assim “(...) *o productor conoce todos los detalles del trábalo de cada uno de los profesionales que intervienen en la película, sí sabe en qué consiste su trabajo y qué necesita para desempeñarlo lo mejor posible.*” (DÍEZ ; BARCO, 2009, p. 18)

Ainda durante este processo, deve começar a preparar a divulgação, devendo ser executada de acordo com o público-alvo pretendido e com o género definido para o filme, ou seja, “(...) *genres are based on a tacit agreement among filmmakers, reviewers, and audiences. What gives films of a type some common identity are shared genre conventions that reappear in film after film.*” (BORDWELL ; THOMPSON, 2008, p. 320)

Este ensaio foi desenvolvido na perspetiva da produção cinematográfica, com a intenção de descrever os fatores de relevância envolvidos durante o desenvolvimento do processo produtivo e dos seus intervenientes.

A curta-metragem [IN]VERSOS foi aperfeiçoada com base nas soluções encontradas durante a pesquisa teórica do presente estudo.

2.1 | Objetivos do estudo

Na tentativa de compreender as grandes diferenças entre a produção cinematográfica internacional e nacional, deve-se simultaneamente perceber os pontos fracos e fortes de ambas as produções, e quais as medidas aplicar para um crescimento sustentado da produção cinematográfica. Uma das prioridades é conseguir conceber uma visão crítica entre o produtor internacional e o nacional.

¹⁰. É uma das fases de edição *offline*, em que o filme começa assemelhar-se ao seu produto final, normalmente com vídeo e áudio síncronos (sem tratamento) e edição praticamente concluída.

Pretende-se ainda, compreender a possibilidade do produtor de cinema nacional influenciar positivamente uma maior divulgação do cinema, tanto a nível internacional como nacional. Deve-se para tal, perceber as variáveis implícitas que afetam a audiência e a adesão do público-alvo ao filme. Desenvolvendo esta perspetiva, iremos procurar entender quais os reptos envolvidos, tentando sugerir soluções baseadas na experiência da conceção da curta-metragem [IN]VERSOS.

Relativamente ao projeto [IN]VERSOS é indispensável a reflexão e caracterização do tipo de produção a utilizar, para que possa ser possível, otimizar e contribuir para um aperfeiçoamento com vista à obtenção do sucesso da curta-metragem.

2.2 | Definição de ideia central do projeto

A motivação para a seleção da ideia central apresentada neste estudo, surge da necessidade pessoal de analisar algumas problemáticas envolvidas para o débil reconhecimento e representatividade internacional dos filmes portugueses. Estes filmes, possuem alguma qualidade, mas o seu público-alvo nacional não demonstra qualquer interesse na sua visualização, preferindo produções internacionais. (consultar anexo 7)

Constata-se que o povo português possui uma baixa literacia cinéfila, no que diz respeito ao cinema produzido em Portugal. Segundo o estudo “a sociedade em rede em Portugal” elaborado pelo Observatório da Comunicação (OberCom) em 2009¹¹, mais de 25% dos inquiridos revelou a ausência de consumos cinematográficos. As justificações invocadas para a não visualização de filmes portugueses variaram entre, falta de interesse (26%), pouca disponibilidade (24%), deficiente divulgação (7%) e problemas de acessibilidade (2%). Como consequência surgiu a necessidade de obter respostas válidas para estas situações, assim como uma proteção eficaz ao setor audiovisual com legislação própria.

Em comparação com outras artes, como por exemplo a música, desde 2006, concretamente a 10 de janeiro no projeto de lei n.º. 70/VI, foi aprovada pela Comissão Parlamentar a nova lei relativamente à difusão da música portuguesa na rádio, e os principais motivos foram:

¹¹ http://www.obercom.pt/client/?newsId=548&fileName=fr4_sr_2008.pdf

“Nos últimos anos, tem decrescido significativamente a percentagem de música ligeira portuguesa no mercado discográfico total. Esta quebra, que reflete um progressivo desinvestimento das editoras multinacionais, insuficientemente compensado pelas empresas nacionais do sector, mais frágeis e, como tal, com menor capacidade de investimento e afirmação, tem uma origem diversificada, a que não é alheia a pequena difusão que a música portuguesa tem em alguns operadores radiofónicos.”¹²

No artigo número dois desta mesma lei, ficou expresso o seguinte: *“A difusão de música ligeira portuguesa, vocal ou instrumental, preencherá um mínimo de 20 a 40% da totalidade da música difundida por serviço de programa.”*

Se a música é protegida, outras das interrogações que colocamos prende-se pela tardia implementação da nova lei portuguesa para o cinema e audiovisual que promova uma maior divulgação da cinematografia portuguesa.

Efetivamente e depois de alguns anos de espera, foi recentemente aprovada em plenário na Assembleia da República, a nova lei do cinema, constituindo o Projeto de Lei nº. 69/XII que estabelece os princípios de ação do Estado, no quadro de fomento, desenvolvimento e proteção da arte do cinema e das atividades cinematográficas e audiovisuais. Esta lei estabelece o seguinte:

“A lei mantém a taxa de 4% sobre as receitas de publicidade nas televisões mas alarga a incidência à publicidade exibida nas salas de cinema e nos operadores de televisão por cabo, ou outras plataformas. Das receitas dessa taxa, 80% continuarão a destinar-se ao Instituto do Cinema e Audiovisual (ICA), para apoio à arte cinematográfica e produção audiovisual e multimédia, e 20% à Cinemateca Portuguesa – Museu do Cinema, para conservação do património. As televisões são agora obrigadas a investir diretamente em produção nacional até 1,5% das suas receitas publicitárias. E os operadores de serviços de televisão por subscrição passam a contribuir com o pagamento de uma taxa anual de 3,5 euros.”¹³

¹² <http://www.parlamento.pt/ActividadeParlamentar/Paginas/DetailIniciativa.aspx?BID=20827>

¹³ <http://ipsilon.publico.pt/cinema/texto.aspx?id=307486>

3 | O PRODUTOR

“The producer is really the key figure in making any film. (...) The producer on a short film is normally the person responsible for coordinating the majority of the practical requirements that go into completing the film” (PARKER, 2007, p. 37)

O produtor deve estar envolvido em tudo o que o projeto necessita para se desenvolver e para sobreviver, devendo executar com mestria o planeamento, a coordenação, a organização, bem como supervisionar e controlar os passos de cada elemento da equipa, transmitindo sempre a confiança e a autonomia necessária, tendo em vista uma estratégia de evolução e de mais-valia para todo o projeto. Para além disso, é o produtor que seleciona a equipa criativa e técnica, devendo reunir as seguintes características: *“(...) promotor, pois ele deve ser um perito em comunicação cinematográfica e, disso resulta que, seu principal papel seja ter ideias, promover, coordenar e controlar realizações cinematográficas”*. (QUESADA, 1996, p. 8)

Quando se retrata a indústria da televisão ou do cinema, há diversos tipos de produtores com responsabilidades diferentes em cada área específica. Para distinguir os exemplos de produtores mais conhecidos dentro do papel da produção foi utilizado o modelo de Charlotte Worthington.

- **Programme producer/series producer** - Este produtor tem a seu cargo a gestão do trabalho financeiro, qualitativo e criativo. Controla o orçamento e contrata o realizador, o diretor de arte e o editor da equipa de produção.
- **Assistant producer** – Tem um papel fundamental na condução das filmagens, do guião e da edição, trabalhando diretamente com o produtor.
- **Line Producer** – É uma figura pouco usual na maioria das produções, sendo contratada unicamente na fase de produção e pós-produção. Auxilia o produtor a gerir os custos da produção e a cumprir as metas do orçamento aprovado.
- **Edit producer** – Este profissional é normalmente contratado para programas de temática “reality-show” ou “game-show” e tem como função controlar a fase de edição do projeto. Devem possuir características versáteis para dirigir diversas histórias paralelamente num único programa.

- **Development Producer** – Indivíduo que desenvolve e cria ideias para o programa, para o guião, criando um documento que inclui uma descrição do projeto, o seu público-alvo e o motivo pelo qual este deve ser executado/produzido.
- **Executive producer** – Este profissional tem como função a gestão de diferentes processos simultaneamente nas fases de produção, estando envolvido em todos os aspetos financeiros e de desenvolvimento da produção.
- **Studio Producer** – Trabalha diretamente num estúdio de televisão e normalmente com as pessoas contratadas pela estação televisiva para programas em direto. Deve estar atento ao programa garantindo a sua coerência, estilo e conceito. (WORTHINGTON, 2009, p. 16-17)

Neste capítulo abordaremos superficialmente as três fases de produção existentes numa produção cinematográfica, à imagem do que escreveu Robert Musburger, “*The production process can be organized into three consecutive stages: preproduction, production, and postproduction*” (MUSBURGER ; KINDEM, 2009, p. 34) em virtude das mesmas estarem descritas em detalhe no sétimo capítulo deste ensaio “Desenvolvimento do projeto final [IN]VERSOS”.

Para conseguir cumprir os objetivos programados, é necessário planificar os horários das equipas técnicas e artísticas. Estas são condições obrigatórias para que o local de filmagens se encontre com tudo o que é necessário para a rodagem do filme (os adereços, o guarda-roupa, a maquilhagem, os equipamentos de som, a iluminação e por fim os ensaios do elenco).

Como forma de garantir as gravações no *set* é também necessário proceder à listagem dos objetos e pessoas envolvidas. Esta lista, ou *breakdown sheet*, é executada logo após o argumento literário estar concluído e é uma peça fundamental para que o produtor possa ter a noção do realmente irá necessitar, coordenando e planificando a estrutura da sua equipa, isto é, “*Breaking down the script requires that all the production elements that affect the schedule and the budget (cast, locations, props, wardrobe, etc.) be lifted from the script and placed in their respective categories on breakdown sheets.*” (REA ; IRVING, 2010, p. 46)

A primeira é a fase do desenvolvimento de ideias e da totalidade do processo de planeamento da produção. É considerada a fase mais importante do projeto em geral, sendo também a mais prolongada.

É denominada como a fase da previsão e da antecipação na tentativa de criar o máximo de condições possíveis para a produção, ou seja, *“pre-production is a process of preparation through which you calculate what you need to shoot your film and begin to organize and schedule for the shoot.”* (PARKER, 2007, p. 51)

O produtor ao longo de todo o processo deve estar informado de todas as alterações introduzidas no projeto, para que assim, possa facilmente controlar o desenrolar do mesmo, mantendo sempre a equipa unida e entusiasmada para a fase de produção.

A fase de produção por sua vez, é a etapa que permite ter a perceção de que a pré-produção foi bem executada e planeada, fazendo com que esta tenha um grande impacto no resultado final do projeto, sendo a fase mais dispendiosa a nível financeiro do projeto.

Durante a rodagem, o produtor tem a seu encargo os transportes de material, de pessoal e da alimentação da equipa. Averigua também que todos os elementos da equipa técnica possuem informação necessária do plano de trabalho e executa a gestão de fundos diários da produção. O produtor funciona como um elo de ligação entre várias entidades, estando envolvido em todas as fases de produção.

Logo após o término da rodagem, inicia-se uma nova fase, a pós-produção, onde o editor e o realizador editam o filme durante o prazo estabelecido no cronograma da pré-produção apresentando a sua versão final ao produtor. No decorrer da pós-produção, o produtor deve começar a tratar da distribuição, publicidade e divulgação do filme de acordo com o orçamento definido para esta fase.

Na fase da divulgação, a componente de *marketing* envolvida é bastante importante, pois existe a necessidade do público-alvo ter conhecimento que o filme irá entrar no mercado cinematográfico. É nesta fase que se rentabiliza, no seu global, o projeto e todo o capital envolvido nas fases anteriores.

Na comparação entre produtores internacionais e segundo Michael Rabiger, o produtor assume o seguinte:

“Desde sempre na Europa o produtor tem uma papel mais interveniente na parte artística, intrometendo-se e comunicando sobre a obra com o realizador e o argumentista, este toma algumas decisões em conjunto com o realizador e pode determinar a parte estética do filme.

Nos Estados Unidos, o papel do produtor sempre esteve mais inclinado para o lado empresarial, onde muitas vezes os produtores não têm nenhuma relação artística, são meros empresários que investem dinheiro em filmes e, mais tarde, retomam com os lucros da obra, neste caso a função do produtor é apenas de responsabilidade fiscal e logística.” (RABIGER, 2008, p. 338)

De acordo com o público-alvo, o produtor deve selecionar os meios mais eficazes na promoção do filme ao nível internacional e/ou nacional, quer sejam eles em festivais, televisão, internet ou mesmo em cinema.

Como se verifica, a função de produtor envolve grande responsabilidade e persistência, sendo que a sua competência é igualmente um fator determinante para o sucesso da obra cinematográfica.

No caso português, a produção cinematográfica é especial, sendo mesmo bastante diferente de outros países pelas seguintes razões: o cinema em Portugal encontra-se numa fase de grande dependência de subsídios estatais; é pouco atrativa para os mercados externos e internos sendo pouco valorizado pelas instituições; continua a ser mal interpretado pelo público em geral. Esta posição é reforçada por Tiago Baptista, historiador e conservador do cinema português, deste modo: *“Lembro-me que uma amiga ficou muito surpreendida quando eu lhe disse que alguns dos filmes da minha vida são portugueses. Isso era qualquer coisa de inimaginável para ela. Mas é verdade. Não são os únicos, mas são alguns.”*¹⁴

É assim necessário uma alteração de mentalidades pois o público português tem por hábito visualizar filmes estrangeiros em detrimento dos filmes nacionais. Tiago Baptista refere ainda que o conceito de “cinema português” não ajuda à desmistificação pois é ideologicamente por tradição muito sombrio: *“(…) É uma expressão que está longe de designar apenas o conjunto de filmes produzidos em Portugal. Ela já traz consigo todas as ideias feitas, preconceitos e clichés sobre o que o cinema português é ou não é.”*¹⁵

¹⁴ <http://ipsilon.publico.pt/livros/entrevista.aspx?id=219687>

¹⁵ *Ibidem*

A audiência portuguesa aos filmes nacionais, e como visualizado anteriormente, não ultrapassa os 3%, estando mais voltada para séries internacionais (Dr. House ou CSI Miami) e nacionais (Morangos com Açúcar) e telenovelas nacionais ou brasileiras.

A este nível, Portugal apresenta um crescimento exponencial na produção e *share* de audiências, tendo em 2010 conquistado um *Emmy* para melhor novela de ficção a nível internacional da autoria de António Barreira denominada “Meu Amor”¹⁶. Aparentemente neste setor já encontramos uma identidade, falta unicamente a sétima arte seguir os mesmos passos.

João Marchante, cineasta português, acredita que *“Um País que não tenha uma Cinematografia própria, reconhecida de imediato a olho nu pelos cinéfilos do mundo inteiro através das suas marcas identitárias, não tem futuro. (...) O que quero com isto dizer é que Portugal precisa de fazer um Cinema com uma linguagem autêntica, que corresponda de facto ao modo de pensar e sentir dos portugueses.”*¹⁷

Será que a problemática do cinema português está nos cineastas ou no seu público? Face a esta interrogação, Margarida Gil, cineasta portuguesa e presidente da Associação Portuguesa de Realizadores, tem a seguinte posição:

*“Face à gravidade da situação, decidimos chamar a atenção para a necessidade de salvar o cinema, que está em risco de morrer. (...) Vamos mostrar os filmes portugueses que fizeram História, desde o tempo do cinema mudo. Queremos a adesão de todos porque este não é apenas um problema do sector, é de todos os cidadãos”.*¹⁸

Assim sendo, os produtores devem considerar cada vez mais o estudo da audiência, visto ser esta particularidade que transforma o filme num sucesso ou num insucesso.

O cinema português deve aproveitar as valências de cada tipo de cinema, quer seja do cinema comercial, de autor ou independente para assim relançar-se na esfera internacional.

¹⁶ <http://www.tvi24.iol.pt/sociedade/emmy-meu-amor-novela-tvi-premio-tvi24/1211540-4071.html>

¹⁷ http://www.alamedadigital.com.pt/n6/futuro_cinema_p.php

¹⁸ http://www.jn.pt/blogs/hollywoodending/archive/tags/cinema+portugu_26002300_234_3B00_s/default.aspx

Um dos grandes desafios do produtor nacional é conseguir dispor de patrocínios e fontes de financiamento para a produção de filmes, como descrito em entrevista pelo Cineasta Manoel de Oliveira:

“(...) As dificuldades prendem-se com os meios. Antes do 25 de Abril, apresentava-o orçamento e, em caso de aprovação, o Estado subsidiava o filme na totalidade. Recentemente, a ministra da Cultura teve uma atitude muito simpática para comigo, garantindo-me a possibilidade de obtenção de apoio a todos os filmes que faça. Mas essa ajuda equivale a pouco mais de um terço da verba necessária. (...) Se tivesse os meios, não me custava nada fazer dois filmes por ano. Ideias não me faltam, seja através de projetos escritos por mim ou por grandes escritores.”¹⁹

Segundo entrevista a Cíntia Gil, diretora do festival de cinema “Doclisboa”, não é fácil prever o futuro do cinema português:

“O cinema português está neste momento numa situação muito ambígua, na qual é difícil prever o futuro de modo claro. O facto de a lei ter sido já aprovada na sua generalidade é fundamental, mas não nos dá muitos elementos concretos. Falta a sua definição, criar contornos, critérios, explicitar de facto as prioridades que este governo concebe, tanto ao nível da produção como da distribuição, formação e dos diversos sectores envolvidos. (...) Por outro lado, entendemos que os profissionais do cinema têm aqui uma oportunidade e um desafio, que é o de lutarem em conjunto por este património e por estruturas consistentes de trabalho e criação.”²⁰

Em suma, é necessário que Portugal com o auxílio dos seus realizadores e produtores, criem uma cinematografia inspiradora, criativa e que seja o reflexo do país, para que seja possível atrair os espetadores nacionais, novamente, para os cinemas.

Tecnologias mediáticas, inovação e clareza são atributos fundamentais para o sucesso, modificando assim as ideologias negativas instauradas, fazendo acreditar novamente que em Portugal também se produz em quantidade e em qualidade.

¹⁹ <http://www.fenprof.pt/?aba=57&cat=185&doc=3002&mid=123>

²⁰ <http://www.artecapital.net/entrevistas.php>

4 | CINEMA DE HOLLYWOOD VS CINEMA PORTUGUÊS

“A arte cinematográfica é uma arte banal e próxima das pessoas. Necessariamente, será diferente no futuro, mas não morre. O cinema não morre.” (João Viana)

Ao longo deste estudo foi perceptível que o cinema internacional, mais propriamente o de Hollywood, possui um enorme leque de diferenças relativamente ao cinema português. São mundos e realidade dispares, e as soluções atuais foram delineadas de acordo com a dimensão individual de cada um.

Ambos os estilos de cinema tentam completar-se mutuamente, no de Hollywood as novas linguagens e a inovação, no caso português a expansão de mercado, as audiências e a divulgação pelo mundo.

Devido a esta complementaridade necessária, começa-se a registar um aumento gradual das coproduções mundiais. Podemos verificar tal facto, no anuário estatístico de 2011 do ICA em que no ranking dos 10 filmes mais visto, entre 2004 e 2011, encontra-se em primeiro lugar com 1.2 milhões de espetadores o filme Avatar, sendo este uma coprodução dos Estados Unidos e Reino Unido. Durante o ano de 2011, no ranking dos dez filmes mais vistos, três são coproduções. Em terceiro lugar aparece o filme “Harry Potter e os Talismãs da Morte – Parte 2”, com 493 mil espetadores, sendo também este, uma coprodução dos Estados Unidos e Reino Unido.

Em Portugal no ano de 2011 foram estreados 284 filmes, 131 produzidos nos EUA, 104 provenientes da Europa e 33 de coproduções EUA/Europa, estes últimos obtiveram uma cota de mercado de 11,6%. Durante o mesmo período foram exibidos em Portugal, 790 filmes, 253 produzidos nos EUA, 430 provenientes da Europa e 71 de coproduções EUA/Europa, estes últimos obtiveram uma cota de mercado de 9,0%.

Ultimamente os estúdios norte-americanos procuram a Europa para coproduções e investem em realizadores europeus. Este processo é cíclico e já por diversas ocasiões se repetiu ao longo da história do cinema. A Europa posiciona-se como um laboratório de ensaio derivado à sua cinematografia nova e livre do poder do *marketing* e do *merchandise*, concebendo novas linguagens de abordagem que o cinema americano necessita para alimentar a sua indústria megalómana.

Este clima é benéfico para revigorar o cinema português de parcerias internacionais para uma distribuição, promoção e exibição da sua filmografia. Existe a necessidade do reconhecimento do público português no seu produto nacional, pois se o filme não for vendável em cinema provavelmente não o será em televisão. E como sabemos a televisão é um circuito de massas abrangendo uma população extensa de todos os estilos e classes.

Com aprovação da nova Lei do Cinema e Audiovisual, o investimento no cinema irá aumentar em Portugal, derivado da dotação orçamental do ICA passar dos atuais 8,5 milhões para 27 milhões de euros por ano. Este aumento deve-se à taxa aplicar aos operadores de televisão por cabo no valor de 3,5 euros por cliente. Também está contemplada a criação de obrigações de investimento direto por parte das televisões em obras de língua portuguesa.

Segundo Francisco José Viegas, Secretário de Estado da Cultura, esta lei:

*“(...) não só terminará com o subfinanciamento crónico do cinema português, como dará início a uma política integrada para o sector, com o lançamento de iniciativas de fomento à Literacia do Cinema, apoios à produção nacional, a co-produções internacionais e também à formação de formação de novos talentos”.*²¹

Com este possível aumento de investimento, a produção cinematográfica nacional tende aumentar, incrementando desta forma a probabilidade da criação de filmes de melhor qualidade.

Em entrevista Nicolau Breyner, ator português, afirma que o público nacional está ávido do cinema comercial:

*“(...) Pessoalmente sinto a falta de um bom filme de ação, possuidor de cenas que me marquem, que me causem impacto. Por outro lado, tenho a certeza que não quero um filme, que não encerre uma história interessante, cativante, verosímil e acima de tudo bem escrita e realizada, pois desse subgénero (chunga) existem muitos lá para os States.”*²²

Portugal encontra-se a crescer, conseguindo durante o ano de 2011, um total de 30 filmes estreados a nível nacional. Esta marca só foi superada no ano de 2004 com a estreia de 39 filmes.

²¹ <http://ipsilon.publico.pt/cinema/texto.aspx?id=305767>

²² <http://cinemabox.blogs.sapo.pt/138607.html>

5 | AUDIÊNCIAS INTERNACIONAIS E NACIONAIS

“A velocidade das mudanças é tão avassaladora que três das mais importantes tecnologias do momento não existiam há 20 anos: o telefone celular, a Internet e o CD.”²³

Estamos constantemente a ser invadidos, no nosso quotidiano, por informação que nos chega por diversos recursos e meios. Com o aparecimento da internet esta informação é fluida e agregada num único meio, facilitando a criação de conteúdo e o fácil acesso a uma grande quantidade de informação, quer através das redes sociais, como, os blogues, os *wikis* ou através de páginas internet. Com as novas tecnologias possuímos um acesso ilimitado e facilitado a todo o tipo de assuntos, deixando de parte o interesse físico na leitura de livros, jornais, revistas e na visualização de filmes em cinema. Segundo Paulo Viveiros, *“O cinema interativo e o cinema feito a partir de banco de dados são uma consequência da invasão do multimédia e das tecnologias interativas na produção e realização cinematográfica.”²⁴* A informação é transportada gratuitamente e sem qualquer necessidade por parte do leitor de reflexão, quer no ponto de visto social como intelectual. Estamos assim a tornarmo-nos elementos passivos da sociedade, considerando a informação como um dado conquistado sem qualquer tipo de esforço.

Segundo inquérito da “sociedade em rede Portugal 2010”, editado pela Obercom durante o ano de 2010, a plataforma mais utilizada pelos portugueses para consumo de filmes foi a televisão com 77,3%, seguindo-se o consumo de filmes em DVD (compra, aluguer ou empréstimo) com 35,8% e em salas de cinema do circuito comercial com 35,1%.²⁵

O *download* de filmes a partir de computador com ligação à internet, surge em quarto lugar (15,1%), seguido de perto pelo *vídeo-on-demand* (13%) e, abaixo deste, o consumo de filmes no circuito alternativo com 12,1%.

²³ <http://www.terra.com.br/istoe-temp/digital/vidadigital.htm>

²⁴ <http://www.bocc.ubi.pt/pag/viveiros-paulo-cinema-tecnologia-novas-interaccoes.pdf>

²⁵ <http://www.ica-ip.pt/Admin/Files/Documents/contentdoc2131.pdf>

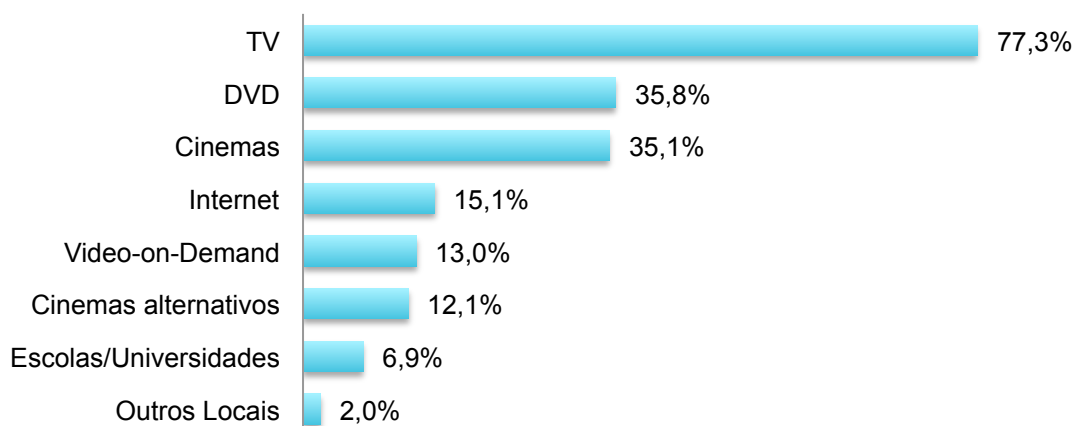


Gráfico 1 | Espetadores de Cinema por plataforma 2010
Fonte Obercom adaptado²⁶

Neste estudo observou-se que cerca de 15% dos espetadores de cinema, fizeram descarregamentos de filmes pela internet. O estudo refere ainda que quanto ao consumo de filmes portugueses, 35,9% dos inquiridos afirmou ter visualizado na televisão portuguesa. *“Este dado vem reforçar o papel da programação televisiva de filmes de produção nacional na aproximação ao público.”*²⁷

Com esta proliferação da imagem e rapidez no acesso à informação, o cinema sofre por contágio. As pessoas necessitam de um cinema de massas, onde exista um consumo direto e rápido de entretenimento sem grande dispêndio de tempo. Poucos são aqueles que atualmente conseguem assistir a um filme com planos longos, complexos e que exijam alguma reflexão. Contrariamente, os críticos e amantes do cinema, defendem que a sétima arte deve continuar a permitir ao espetador questionar-se, criando um ambiente que o envolva ao nível do enredo da história e das personagens.²⁸

Em algumas situações, os resultados das bilheteiras em cinema não representam diretamente a qualidade do filme, mas o que a audiência espera ou gosta de ver, quer seja ao nível da história ou do elenco anunciado.

²⁶ http://www.obercom.pt/client/?newsId=373&fileName=fr_novembro_2011.pdf

²⁷ <http://www1.ionline.pt/conteudo/103385--portugueses-preferem-ver-filmes-na-televisao-revela-o-observatorio-da-comunicacao>

²⁸ <http://www.ocio.oof.pt/2012/06/18/a-vida-de-nana-no-sao-mamede/>

As estrelas de cinema ou o género dos filmes, possuem um grande peso no sucesso do filme, permitindo uma maior visibilidade por culturas diferentes e criam a possibilidade de serem exportados para o mercado global.²⁹ Com este marketing adjacente, em Hollywood criou-se uma audiência fidedigna e dominante no mundo. No caso da Europa não sendo tão linear, derivado ao estilo de cinema presente em cada país, existe a necessidade de encontrar uma audiência própria. Existe um preconceito instaurado de que na conceção dos filmes os realizadores europeus manifestam os seus pontos de vista em vez de produzirem algo que cativa audiência. Alguns países fogem à regra, como no caso da Inglaterra que normalmente produz filmes em coprodução com os EUA devido à vantagem do uso comum da língua inglesa, a título de exemplo “Harry Potter”, “Inception” ou “Mamma Mia”.

O cinema português está bastante interligado a um núcleo reduzido de espetadores (cinéfilos), sendo que a maior parte das suas audiências derivam de sujeitos que estão ligados ao mundo cinematográfico, quer por ascensão, profissional, familiar ou mesmo de índole social, posicionando-se contra as exigências do cinema de massas (Hollywood).

Na produção e realização de um filme existem diversos fatores que influenciam positivamente ou negativamente as audiências, para os quais devemos estar despertos na fase de divulgação da obra cinematográfica, tais como, o género, o tipo ou a duração.

No ano de 2011 frequentaram as salas de cinema em Portugal 15,7 milhões de espetadores, ou seja, menos 5,2% do que em igual período em 2010. Os filmes exibidos criaram uma receita bruta de 79,9 milhões de euros, menos 2,9% do que em 2010. O rácio entre o público de espetadores e o número de habitantes pouco oscilou entre 2007 a 2011, mantendo-se no último ano no valor de 1,5.

	2007	2008	2009	2010	2011
População Residente	10,6	10,6	10,6	10,6	10,6
Espetadores	16,3	16,0	15,7	16,6	15,7
Receitas	69,1	69,9	73,8	82,2	79,9
Rácio	1,5	1,5	1,5	1,6	1,5

Quadro 1 | Média de espetadores (milhões) por habitante 2007/2011
Fonte ICA adaptado³⁰

²⁹ <http://repositorio.ipl.pt/bitstream/10400.21/809/1/Tese%20Eduarda.pdf>

³⁰ <http://www.ica-ip.pt/Admin/Files/Documents/contentdoc2292.pdf>

Ao consultar os dados estatísticos do ICA no que concerne aos filmes mais visualizados entre o ano de 2004 e 2011 podemos observar que não existe nenhum filme português no top 40 (consultar anexo 6), sendo a preferência para os filmes internacionais de animação e entretenimento.

Relativamente aos filmes portugueses mais visualizados, podemos observar (consultar anexo 7) que aqueles que possuem as maiores audiências são os filmes comerciais de ficção, como o “Crime do Padre Amaro” estreado em 2005 e o “Filme da Treta”, estreado em 2006. Em Portugal e durante o ano de 2011, realizaram-se mais de 670 mil sessões de cinema, distribuídas por 37,5% diurnas e 62,5% noturnas. Os preços médios dos bilhetes aumentaram para 5,09€, isto é, um aumento de 2,4% em relação ao ano de 2010. Para o estudo, considera-se sessão diurna aquela que tem o seu início até as 18h e sessão noturna a que inicia depois das 18h.

	2007	2008	2009	2010	2011
Sessões Diurnas	257.614	273.993	277.634	283.920	284.296
Sessões Noturnas	348.103	370.785	372.950	385.691	386.381
Preços dos Bilhetes (€)	4,24	4,38	4,70	4,97	5,09

Quadro 2 | Sessões de cinema e preço médio por bilhete 2007/2011
Fonte ICA adaptado³¹

Verificando o (Quadro 3) podemos apurar que tendencialmente, os meses de julho, agosto e dezembro possuem taxas médias de frequências mais elevadas, sendo os meses de junho, setembro e outubro aqueles que revelam números inferiores. Partindo desta análise podemos constatar que a altura ideal para uma estreia de um filme cinematográfico será nos inícios do mês de julho ou dezembro. Todos estes indicadores são importantes para que o produtor possa executar da melhor forma o processo de divulgação e apresentação do filme.

³¹ <http://www.ica-ip.pt/Admin/Files/Documents/contentdoc2292.pdf>

mês/ano	2007	2008	2009	2010	2011	totais
Janeiro	1,3	1,4	1,5	1,7	1,3	7,2
Fevereiro	1,2	1,4	1,3	1,5	1,1	6,5
Março	1,2	1,4	1,1	1,5	1,2	6,4
Abril	1,5	0,9	1,3	1,1	1,3	6,1
Mai	1,2	1,2	1,1	1,0	1,3	5,8
Junho	1,4	0,9	1,0	1,1	1,2	5,6
Julho	1,7	1,5	1,6	1,7	1,6	8,1
Agosto	1,7	1,5	1,5	1,8	1,6	8,1
Setembro	1,1	1,4	1,0	1,1	1,0	5,6
Outubro	1,1	1,0	1,0	1,3	1,1	5,5
Novembro	1,1	1,5	1,4	1,3	1,2	6,5
Dezembro	1,8	1,9	1,9	1,5	1,7	8,8
Totais	16,3	16,0	15,7	16,6	15,7	

Quadro 3 | Frequência mensal de espetadores (milhões) 2007/2011
 Fonte ICA adaptado³²

Em 2011 foram estreados em Portugal 284 filmes, dos quais 124 pela Zon Lusomundo. Foram exibidos em Portugal 790 filmes com um total de espetadores de 15.701.649. A Zon Lusomundo liderou esta tabela e conseguiu uma quota de 51,6% por distribuidor com um total de 8.101.677 milhões de espetadores. Na segunda posição encontra-se a Columbia Filmes com uma quota de mercado de 27,9% e com 4.377.518 milhões de espetadores.

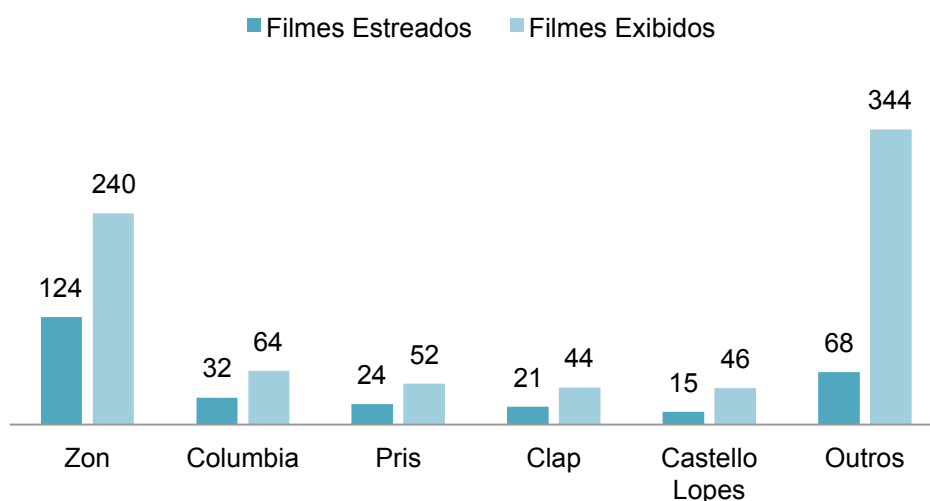


Gráfico 2 | Filmes estreados e exibidos por distribuidor 2011
 Fonte ICA adaptado³³

³² <http://www.ica-ip.pt/Admin/Files/Documents/contentdoc2292.pdf>

³³ Ibidem

Ao nível dos filmes exibidos em Portugal as produções europeias lideram o mercado com 824.756 mil espetadores, 430 filmes exibidos e uma quota de 54,4%. Ao nível dos espetadores nas salas de cinema as produções EUA obtiveram uma quota de mercado de 78,1% com 12.266.241 milhões de espetadores.

Origem	Espetadores	Quota	Filme	Quota
Europa	824.756	5,3%	430	54,4%
Coproduções Europa/EUA	2.482.526	15,8%	71	9,0%
EUA	12.266.241	78,1%	253	32,0%
Outros	128.136	0,8%	36	4,6%
Totais	15.701.649	100,00%	790	100,00%

Quadro 4 | Público de espetadores e filmes exibidos por origem 2011
 Fonte ICA adaptado³⁴

No (Gráfico 3) podemos observar que o número de obras produzidas de ficção em Portugal com o apoio do ICA reduziu no ano de 2011 comparativamente a igual período no ano anterior. Contrapondo a produção de documentários continua em crescendo desde 2008.

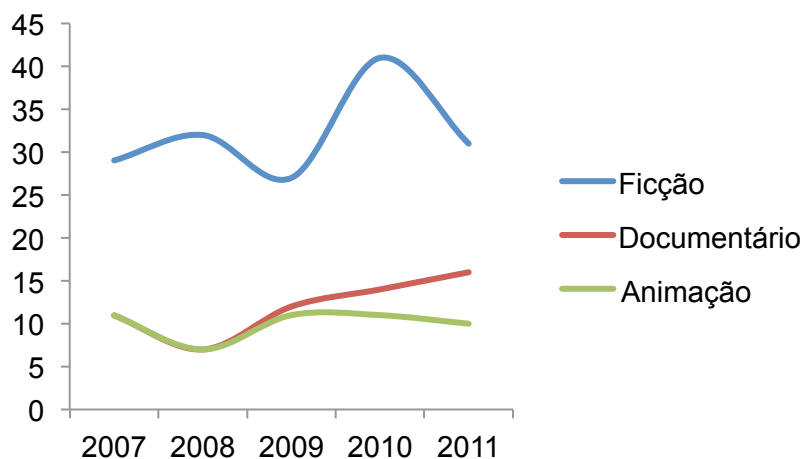


Gráfico 3 | Obras cinematográfica produzidas com apoio do ICA 2007/2011
 Fonte ICA adaptado³⁵

³⁴ <http://www.ica-ip.pt/Admin/Files/Documents/contentdoc2292.pdf>

³⁵ Ibidem

No top 40 dos filmes mais vistos em Portugal, entre janeiro de 2004 e agosto de 2012 não se encontra qualquer filme realizado nacionalmente, o que fortalece a sensação que o público português não aprova a cinematografia nacional. Segundo Manuel Damásio, o baixo nível de audiências em Portugal para os filmes de produção local baseia-se em dois fatores:

“(...) primeiro, há uma falta de confiança generalizada em relação ao objeto cultural. Os filmes portugueses são encarados como não tendo grande qualidade, representando por isso um grande risco em termos de tempo e dinheiro gastos. Uma vez que as motivações e as expectativas que orientam as audiências cinematográficas não são, do ponto de vista destas, satisfeitas pela produção local, as pessoas decidem consumir conteúdos estrangeiros que têm uma maior possibilidade de satisfazer os seus desejos. Em segundo lugar, o baixo nível de identificação que as audiências têm com o artefacto cultural em geral. Os artefactos culturais portugueses são encarados como sendo dirigidos a uma elite, não sendo produzidos de acordo com os desejos e expectativas da grande maioria das pessoas.”³⁶

Contrariamente a estes fatores, entre 2003 e 2010 constatou-se uma ligeira ascensão nas audiências portuguesas relativamente aos filmes nacionais. Vários filmes portugueses foram reconhecidos no estrangeiro, como o “Estranho Caso de Angélica” de Manoel de Oliveira ficando em oitavo lugar no ranking dos melhores filmes do ano de 2010, da prestigiada revista norte-americana “The New Yorker”.³⁷ Os filmes portugueses são reconhecidos internacionalmente, mas internamente, carecem de apoios, estes, são insuficientes ou inexistentes por parte do Estado e pouco divulgados ao nível dos media. Os filmes portugueses que conseguem estrear em televisão, são normalmente transmitidos, mesmo na televisão pública, em horários tardios e no canal secundário. Contrariamente, outros países europeus colocam os seus filmes nos canais principais e em horário nobre.

Com aprovação da nova lei audiovisual que irá estabelecer os princípios de ação do Estado no quadro de fomento, desenvolvimento e proteção da arte do cinema e das atividades cinematográficas e audiovisuais em Portugal, estamos perante uma possibilidade única do cinema português ser reconhecido mundialmente, para tal, necessitamos que produtores e realizadores apliquem as soluções existentes para que possa ser possível obter um cinema de quantidade e de qualidade. Para que possa ser possível este desenvolvimento o Estado e os principais canais de divulgação: televisões nacionais, rádios e imprensa, deverão apoiar e acreditar no potencial do cinema português apostando numa divulgação massiva do mesmo.

³⁶ http://maus.ulusofona.pt/PAPERS_Maus_61029/MJD_paperobservatoriolusofonia_enpt.pdf

³⁷ <http://www.rtp.pt/programa/tv/p29383>

6 | A CURTA-METRAGEM

“Alguien dijo que la vida de uno no da ni para un corto. Yo creo que la vida de uno da para un corto, para un largo y hasta para un culebrón.” (HERRERA, 2007, p. 13)

Desde a gênese do cinema que o formato da curta-metragem é fundamental para a apresentação das novas tecnologias, imaginários artísticos ou mesmo para conseguir alcançar um público-alvo específico, ou seja, *“a curta-metragem sempre influenciou o desenvolvimento do cinema da modernidade”*. (REA ; IRVING, 2010, p. 337)

Para alguns autores uma curta-metragem relaciona-se tradicionalmente com a primeira ou primeiras obras de um futuro realizador/produtor, um filme de curta duração em que todos os membros da equipa, geralmente jovens, apreendem e se familiarizam com as técnicas de rodagem, direção e montagem, isto é, *“With a history as long as cinema itself, the short film is a vital format. It provides the opportunity for the filmmaker to experiment and learn in equal measure”*. (PARKER, 2007, p. 13)

Mas a curta-metragem nos dias de hoje é muito mais, é uma escola de aprendizagem e é um género em si mesmo, sendo necessário narrar num pequeno espaço de tempo uma história completa, utilizando as mesmas ferramentas das longas-metragens.

Uma curta-metragem tem uma duração que em princípio irá depender da narrativa a transmitir, existindo uma ampla margem de durações possíveis. Normalmente, define-se curta-metragem como sendo um filme de duração até aos 30 minutos, de intenção informativa, estética, educacional ou publicitária que normalmente é exibido como um complemento de um programa cinematográfico.

Embora não exista um aferidor consensual para o tempo máximo de uma curta-metragem, a maioria dos festivais internacionais utiliza como referência valores entre os 30 e 40 minutos. Assim, *poderá existir “(...) cortos de 2 minutos y otros de 59. Según la definición legal dada por el ICAA un corto es toda aquella obra cinematográfica con duración en proyección inferior a los 60 minutos, por encima de 60 minutos estaríamos hablando de largo-metrajés”*. (HERRERA, 2007, p. 14)

A título de exemplo, na Nova Zelândia denomina-se curta-metragem a um filme até aos 15 minutos, contrapondo esta métrica os EUA definem uma curta-metragem, isto é, um *short-film*, como uma obra cinematográfica com duração entre os 20 e os 40 minutos. Por outro lado, os Óscares da Academia de Hollywood possuem no seu regulamento que as curtas-metragens são filmes com duração máxima de 40 minutos, incluindo os títulos e créditos.

Em Portugal a grande explosão das curtas-metragens dá-se nos finais dos anos 90, sendo um efeito direto da diversificação das políticas de apoio ao audiovisual desde o início da década de 90. O apoio específico para curtas-metragens teve o seu *age* nos finais do século passado com 59 apoios por parte do ICAM, criando uma janela de oportunidade para o aparecimento de novos talentos, assim como, para a experimentação.

Como reflexo do surgimento de alguns novos talentos na cinematografia nacional, aparecem também algumas novas produtoras como Zed Filmes, Rosa Filmes, Terrafilmes, entre outras. Produtoras como a Krypton ou Diamantino Filmes, estas, normalmente vocacionadas para a publicidade começam agora também a produzir filmes (curtas-metragens).

Durante o ano de 2003 deu-se o pico das estreias comerciais com 16 curtas-metragens, distribuídas em complemento com longas-metragens.

Nos dias de hoje, a produção de curtas-metragens é considerado por muitos como um nicho de mercado, dinamizado unicamente por escolas de cinema ou por universidades, tendo estas um papel primordial, pois sem o seu apoio, poucas ou nenhuma obra audiovisuais, conseguiriam sobreviver ou serem executadas. Na sua divulgação e dinamização são utilizados os percursos de festivais dedicados exclusivamente a este formato, assim como, aproveitam a proliferação das tecnologias digitais, para divulgarem mais rapidamente as suas criações através da internet, conseguindo colocar as suas obras em países longínquos, proporcionando desta forma uma maior impacto, num público mais vasto e com culturas dispares.³⁸

³⁸ <http://repositorio-aberto.up.pt/bitstream/10216/54856/2/tesemestfelicidaderaamos000122676.pdf>

7 | DESENVOLVIMENTO DO PROJETO FINAL [IN]VERSOS

“No one can teach you how to make a film. You have to learn it by doing it. You might be better off putting this book down right now, grabbing a camera, any camera, and starting to shoot a film.” (GROVE, 2004, p. 14)

[IN]VERSOS, é uma curta-metragem ficcional criada para a cadeira de projeto final do Mestrado por um grupo de cinco discentes (consultar anexo 1). As funções dentro do projeto foram distribuídas, sendo sugerido pelo grupo de trabalho, que o autor deste ensaio desempenhasse a função de produtor. A sua função foi uma mescla de vários perfis³⁹ desde a criação e desenvolvimento de ideias, à gestão do orçamento ou mesmo do supervisionar a edição. Para tal foi necessário uma programação e gestão antecipada para conseguir desta forma a superação de problemas de uma forma simples e célere.

O processo produtivo da curta-metragem, está dividida em cinco grandes etapas/fases: desenvolvimento, pré-produção, produção, pós-produção e distribuição. Seguindo as indicações anteriormente descritas, por Robert Musburger⁴⁰ iremos unicamente abordar o processo de produção em três fases.

Cada uma destas fases tem várias tarefas associadas a serem desempenhadas pelo produtor, este, está envolvido/presente em todo o projeto desde génese da ideia (adaptação da obra), passando pela conceção até à sua finalização e divulgação. É ele quem inicia, coordena, supervisiona, planeia, organiza e controla, todos os processos inerentes à obra cinematográfica.

Genericamente as funções do produtor, dependem do cariz e envergadura do projeto a desempenhar. Neste caso, o produtor irá planificar todas as fases do projeto, conseguir os meios logísticos, financiamento e planos de divulgação fundamentais para o mesmo. Adicionalmente, gere a equipa criativa e assegura-se que tudo decorre como planeado. No exercício desta função, a responsabilidade, organização, planeamento e experiência são requisitos fundamentais.

Enquanto projeto individual, foram reunidos os patrocínios necessários, contactos com todos os meios envolvidos, organização do plano de trabalho, readaptação do argumento, *casting* para ator júnior e manutenção do grupo unido e motivado com o intuito de criar um projeto com qualidade superior.

³⁹ Conforme modelo de Charlotte Worthington, consultar páginas 17-18

⁴⁰ Consultar página 18

O projeto [IN]VERSOS foi crescendo após a elaboração de um cronograma de tarefas mensal (consultar anexo 23), possibilitando desta forma a divisão do trabalho a desenvolver em diferentes etapas.

Nesta fase de arranque de um projeto desta natureza, a maior força impulsionadora é a do produtor. Para além de executar as suas tarefas, confere-lhe o planeamento e a distribuição das tarefas pelos vários membros do grupo, para que cada elemento, na sua área de intervenção, consiga contribuir da melhor forma em prol do projeto.

7.1 | Pré-Produção

Nesta fase, utilizamos o primeiro semestre e parte do segundo, de setembro a março de 2012, na preparação para a produção, onde existem diversas tarefas a realizar.

Em virtude da curta-metragem a desenvolver neste projeto ser adaptada do livro “Fio das Missangas” do escritor Moçambicano Mia Couto, solicitamos aos seus representantes legais em Portugal, a editora Caminho/Leya (Lisboa), autorização de adaptação para cinema do conto original “O menino que escrevia versos” em outubro de 2011 (consultar anexo 18).

Após a formação do grupo de trabalho, escolha da história e da aprovação do perfil das personagens foi concebida a estrutura da narrativa. Após, os elementos do grupo de trabalho reúnem-se e contribuem com ideias, sendo as melhores e mais eficazes escolhidas em consenso. Este processo tem a designação de *brainstorming*⁴¹, sendo caracterizada como, “*one of the most useful strategies for finding and developing ideas is to work out what limitations you will face during the creation of your film*”. (PARKER, 2007, p. 18)

Depois da conclusão do *brainstorming*, é elaborado o argumento literário. Segundo Chris Rodrigues (2005), o argumentista normalmente desenvolve o seu trabalho da seguinte forma: *storyline*⁴², *sinopse*⁴³, argumento literário⁴⁴ e argumento técnico⁴⁵. Para complementar este processo executamos uma pesquisa videográfica com uma temática e género similar ao do projeto.

⁴¹ Caminho desenvolvido na exploração da criatividade, em que um grupo de pessoas se junta, para unificar a sua forma de pensamento à procura de um final em comum.

⁴² Temática central proposta pelo argumentista, contada num paragrafo entre 4 e 6 linhas. Deve expressar os conflitos, começo, meio e o fim.

⁴³ História contada através de uma sequencia de ações, sem espaço para caixas de diálogo, informações técnicas e marcações de cena servindo de guia para a construção do argumento final.

⁴⁴ Constituído com os diálogos, podendo ter as cenas enumeradas ou não, mas sem informações técnicas.

⁴⁵ Argumento depois da *decoupáge* efectuada com indicações de planos e movimentos de câmara.

Partindo do perfil das personagens adaptadas e da ideia base do conto de Mia Couto, foi criada uma estrutura narrativa para a história com a tarefa de adaptação do conto e não a sua transcrição literária para uma curta-metragem ficcional para cinema. O grande objetivo nesta fase do processo era a criação de uma narrativa que motivasse um elevado impacto dramático ao espectador.

A redação do argumento impõe uma escrita rigorosa, cada pormenor deve ser refletido com bastante afinco, assim como, cada frase, fala, movimento ou ação, assim sendo, “(...) *The producer supervises the development of an idea until a director is brought on board to supervise the rewrites and prepare the script for production.*” (REA ; IRVING, 2010, p. 1)

Simultaneamente, uma das funções do produtor ao longo da escrita da adaptação do argumento, era a de procurar obter uma história simples e coerente, mas que ao mesmo tempo fosse interessante, sem nunca prejudicar o trabalho do realizador/argumentista, para tentar minimizar à partida o nível de logística, complexidade das cenas, efeitos especiais, redução do público de locais de gravação e de personagens.

Este método acabou por simplificar a própria narrativa, tornando-a mais lógica e de fácil execução para um projeto académico. Em qualquer narrativa a riqueza das personagens é parte fundamental para o sucesso de qualquer obra artística. Neste caso em concreto, cada personagem possui a sua própria personalidade e autenticidade transpondo para o público uma veracidade inquestionável e uma mensagem concreta. (consultar anexos 2 a 5)

Ao nível de *marketing*⁴⁶ inicial, foi adquirido o domínio e o alojamento para uma futura página internet⁴⁷, assim como, elaborada uma página de entrada de rosto simples com o nome do projeto (consultar anexo 8). Durante esta fase de constante troca de informação pelo grupo de trabalho e para que a comunicação fluísse com maior dinamismo e profissionalismo, decidiu-se criar várias contas de correio electrónico⁴⁸ para as diferentes áreas de produção.

Seguidamente foi também desenvolvida a presença nas redes sociais (consultar anexo 8) tendo sido criada uma página no *Facebook*⁴⁹ para a curta-metragem [IN]VERSOS.

⁴⁶ Conjunto de técnicas e atividades relacionadas com o fluxo de bens e serviços do produtor para o consumidor.

⁴⁷ <http://www.inversos-filme.com>

⁴⁸ producao@inversos-filme.com ou realizacao@inversos-filme.com

⁴⁹ <http://www.facebook.com/inversosfilme>

Depois do argumento finalizado e seguindo as indicações de alguns autores, “(...) *É recomendável registar o roteiro no escritório de direitos autorais*” (RODRIGUES, 2002, p. 64), o produtor registou o argumento final da curta-metragem [IN]VERSOS, na sociedade portuguesa de autores (SPA) e no registo de obras literárias, artísticas e científicas na Inspeção Geral das Atividades Culturais (IGAC). Com esta medida ficamos legalmente salvaguardados e protegidos contra plágios parciais ou totais, assim como, alienação do desenvolvimento da ideia do projeto.

Por solicitação do realizador (Nuno Silva) e diretor de som (Joel Azevedo) efetuamos um contacto para a utilização da banda sonora na curta-metragem [IN]VERSOS do grupo musical Deolinda. Esta solicitação foi enviada para os detentores dos direitos musicais e para o seu agente, a empresa Sons em Trânsito, para o uso do trecho musical “não tenho mais razões” do álbum “dois selos e um carimbo”. Depois de concedida autorização para o uso do referido trecho, liquidamos perante a SPA os montantes estipulados.

Simultaneamente à escrita do argumento final, executou-se um dossier de angariação de fundos para que a curta-metragem obtivesse bases financeiras sustentáveis. Depois destas tarefas estarem realizadas, é executado o *pitching*⁵⁰ do projeto, onde devemos ter em atenção o seguinte: “*There are six questions you will need to address when pitching your story: Who? What? Where? How? Why? When?*” (REA ; IRVING, 2010, p. 34)

Este processo, não é mais do que uma apresentação onde o realizador ou o produtor, tentam convencer os possíveis investidores na obra cinematográfica que o seu argumento tem capacidade para ser produzido.

Na escolha do elenco, é importante destacar a relevância do processo de *casting* de atores, onde é fulcral a observação do estilo da personagem e do ator que irá desempenhar o papel, pois citando Michael Rabiger “*a presença humana no ecrã comanda a atenção da audiência*”. Assim, foram reunidos os esforços para a concretização de um elenco profissional que possuísse mediatismo, sendo uma mais-valia na promoção do filme e uma garantia de qualidade no que respeita à interpretação, seguindo a opinião de “*a credibilidade do filme não está nas técnicas utilizadas, mas na maneira como acreditamos na personagem*”. (RABIGER, 2008, p. 269)

⁵⁰ Processo utilizado para rapidamente convencer alguém que a ideia apresentada é exequível e que o filme será um sucesso.

Na tentativa de encontrar um ator júnior com as características e perfil escolhido pelo realizador, foi decidido executar um *casting* na companhia de teatro “Balletatro” na cidade do Porto, seguindo a afirmação de *“Casting was everything. I felt that with a good script and a good cast, everything else would fall into place. Casting took a really long time.”* (REA ; IRVING, 2010, p. 111)

Após algumas reuniões, e com o perfil das personagens definido, o realizador sugeriu os atores que lhe pareceriam os mais indicados, surgindo nomes como, Joana Carvalho no papel de “Mãe, Valdemar Santos no papel de “Pai” e António Durães na função de “Médico”. Este núcleo de atores transmitia totais garantias, tanto pelas qualidades interpretativas, como pelas possibilidades mais vastas na angariação de apoios ou de divulgação do filme.

A totalidade dos elementos do elenco sénior foram convidados pessoalmente e diretamente pelo produtor a participar neste projeto. Depois de algumas reuniões e envio digital do argumento da curta-metragem, todos os atores acederam ao convite, tendo avaliado de forma positiva a adaptação do conto original de Mia Couto (consultar anexo 19).

Por imposições do financiamento e direitos de imagem, existiu a necessidade e obrigatoriedade de serem celebrados contratos, adaptados às circunstâncias e características deste filme, entre todos os atores (consultar anexo 20) e a produção da curta-metragem.

Para o ator menor João Rito, foi elaborada uma declaração própria de cedência de direitos de menores, validada e assinada pelos progenitores. Deste modo, ficou assegurada a relação de trabalho salvaguardando os interesses de ambas as partes envolvidas.

A fase seguinte é uma etapa bastante importante na fase da pré-produção. O *location scouting*⁵¹, é:

“The most important aspect of pre-production is going to look at the various locations and sets that will be used in the film. This will probably involve a number of visits to see what the place looks like at different times of day or to talk about any problems that may be encountered when filming.” (GROVE, 2004, p. 96)

⁵¹ Procura de locais de rodagem que se adequem a cada cena a filmar.

Depois de definir a tipologia dos locais adequados para a rodagem, neste caso, dois exteriores (oficina de mecânica e estrada junto ao rio) e dois interiores (Hospital da CUF e casa de família) elaborámos uma pesquisa (consultar anexo 9) e iniciámos vários contactos para obter gratuitamente os locais para a rodagem. Depois de visualizados os locais, a escolha por parte do grupo de trabalho, foi unânime, começando o produtor a cumprir as devidas formalidades para a obtenção das autorizações.

Ainda durante esta fase, deve a equipa de realização executar o storyboard⁵². Este processo pode ser descrito como sendo:

“Storyboard is one of the most important elements in the short filmmaking process. (...) Is the place where you first begin to visualize your film, to see how the shots and moves will work together to create the whole. (...) The Storyboard will provide the director of photography the first concrete insight of your ideas for framing and lighting, as well as camera moves.” (PARKER, 2007, p. 23)

Depois do grupo finalizar o *storyboard* (consultar anexo 15) realizou-se a *découpage*⁵³ e o plano de rodagens, tentando que o mesmo fosse bastante reduzido para minimizar os custos envolvidos em deslocações, alimentação e estadia. Neste exercício destacam-se alguns elementos, como sendo, os efeitos especiais, personagens, guarda-roupa, adereços, entre outros. Logo após, foram elaboradas folhas de produção, onde se incluem diversos documentos, como sendo, os horários de rodagem (consultar anexo 11) folha de contacto (consultar anexo 12), folha de transporte (consultar anexo 13) e folha de serviço (consultar anexo 14).

No decorrer deste trabalho de pré-produção foi deveras importante a colaboração com a área de realização, de forma a entender, a melhor maneira de executar as filmagens das cenas mais complexas, ou aquelas que possuíssem uma componente técnica mais específica.

⁵² História contada através de pequenos desenhos, animações ou grafismos que permitem uma pré-visualização de cada cena.

⁵³ Detalhamento das necessidades globais do filme em termos da produção para a filmagem, cena a cena.

Ao nível do guarda-roupa e direção de arte, foi fornecido uma listagem de material necessário para que cada elemento do projeto, verificasse dentro do seu grupo familiar ou núcleo de amigos, a existência dessas peças, para que a produção pudesse adquirir antecipadamente os adereços em falta.

No que diz respeito ao guarda-roupa e adereços, encetamos contacto com o Teatro Nacional São João do Porto, que se prontificou a executar uma parceria, disponibilizando para a produção da curta-metragem o seu guarda-roupa a título de empréstimo. Em conjunto com a equipa de arte e realização, efetuou-se o levantamento do vestuário a utilizar nas rodagens.

Paralelamente a todo este trabalho anteriormente descrito, o produtor começou a executar o orçamento para o filme, pois, “(...) *Choosing a budget suitable to your project will predetermine the route you take with your project, and to a large extent, will predetermine the success of your project.*” (GROVE, 2004, p. 32)

O orçamento inicial previsional (consultar anexo 24), foi elaborado a partir da tabela de orçamentos do ICA, para que traduzisse fielmente o plano de rodagem em valor monetário. As maiores verbas envolvidas seriam colocadas na rúbrica *Above the Line*, na contratação de atores e na rúbrica *Below the Line*, para os custos de transporte e alimentação.

Depois do orçamento concluído, o financiamento era o passo seguinte. A importância dos patrocínios e apoios é óbvio, pois em caso de falha deste item, todo o trabalho desenvolvido até então, ficaria comprometido ou em risco. Existia, assim, a necessidade da procura de apoios que garantissem à partida a produção do filme na sua totalidade, podendo os patrocínios serem de dois tipos, logísticos ou financeiros.

Portugal, vive nesta altura um clima de austeridade financeira e política, tendo sido bastante difícil encontrar parceiros disponíveis para apoiarem esta atividade cultural. As justificações eram uma constante, derivado à crise que o país e os mercados financeiros atravessam. Depois de vários contactos pelo produtor a diversas empresas, particulares e publicas, foram conseguidos antecipadamente todos os apoios necessários para a realização da curta-metragem [IN]VERSOS.

Depois deste processo concluído, a equipa técnica começou a especificar o equipamento a utilizar na rodagem.

Estávamos cientes que o esforço em realizar a produção da curta-metragem com equipamento profissional, iria aumentar os custos de produção, mas numa proporção direta à qualidade conseguida, sendo que “(...) *Getting the right equipment is essential to producing a high-quality movie. Because purchasing the camera, lights, and other production equipment is an expensive proposition, there are a number of rental facilities that may be willing to rent gear to filmmakers for a discount or even for free.*” (TOMARIC, 2008, p. 155)

Era intuito de toda a equipa técnica, executar este projeto com uma qualidade de imagem coerente com toda a estrutura incrementada ao longo deste moroso processo de pré-produção, assim sendo, optou-se pela utilização de uma câmara⁵⁴ profissional de cinema (Canon EOS-C300), reunindo o produtor, as condições económicas e parcerias necessárias para a sua concretização com a empresa Ibertelco, Lda.

Em relação à captação de som, a decisão foi de registar todos os diálogos com som direto e, em muitas situações, usar também microfones de lapela. O principal objetivo seria de evitar a necessidade de dobragens e consequentemente o aumento de despesas a refletir no orçamento final do filme. Para além dos custos envolvidos, estúdio e técnicos, ainda estaríamos sujeitos à disponibilidade de agenda por parte do elenco. Esta hipótese foi desde o início salvaguardada contratualmente com a totalidade do elenco.

Todo o restante material de vídeo, áudio, fotografia e iluminação, usado na produção, foi cedido pelo Instituto Politécnico do Porto (consultar anexo 16).

A definição das datas de rodagem era o próximo passo a resolver pelo produtor, pois tinha de gerir a disponibilidade de agenda do elenco, disponibilidade dos locais de gravação, as questões meteorológicas (cenas exteriores) e a disponibilidade de todos os elementos da equipa técnica constituída maioritariamente por pessoas com estatuto trabalhador-estudante. Depois de todas as variáveis resolvidas, estavam criadas as condições para a produção de um filme de qualidade. Um argumento de um escritor de renome mundial, atores profissionais, *décors* adequados, logística de pessoal e material, equipamento técnico de alta qualidade e uma equipa motivada para o desempenho da função.

⁵⁴ http://usa.canon.com/cusa/professional/products/professional_cameras/cinema_eos_cameras/eos_c300

7.2 | Produção

Quando se fala em produção, alguns conceitos misturam-se e provocam algumas confusões. Produção, produtor e produtora, são terminologias utilizadas para falar de processos de realização, da equipa de profissionais e do dono do filme, da empresa responsável pelo processo, entre outros aspetos.

Quando se executa uma produção, não nos devemos prender unicamente a uma corrente, um artista ou a uma referência, já que estamos perante um processo objetivo e prático.

Para definir a palavra produção e as funções estabelecidas dentro da cadeia produtiva de um filme, podemos de uma forma genérica, definir como sendo *“tudo que envolve fazer um filme, incluído o seu planeamento e captação de recursos.”* (RODRIGUES, 2002, p. 68)

A produção é o momento mais esperado por todos os envolvidos, existindo um grande entusiasmo que era comum a todas as áreas da produção. Derivado ao cuidado e rigor executado na pré-produção, existia um sentimento generalizado de segurança que tudo iria decorrer conforme planeado.

A produção deste projeto foi delineada para se realizar entre os dias 14 a 16 e 21 a 23 de abril de 2012, ou seja, em 6 dias de rodagem. Devido à escolha assertiva dos locais de gravação, alimentação e descanso, conseguimos executar todos os planos de rodagem em 5 dias, libertando o dia 23 de abril para contingência.

A planificação diária do plano de rodagem foi elaborada com a intenção de permitir um melhor desempenho de toda a equipa, sem nunca prejudicar o normal desenvolvimento da narrativa fílmica. O plano de rodagens não foi executado por ordem cronológica, devido à existência de três sets de filmagem distintos, distanciados por dezenas de quilómetros, sendo conveniente não alternar entre eles, para não existir um despendido de tempo desnecessário em viagens.

O produtor acompanhou todos os momentos da rodagem, decorrendo conforme planeado, mesmo nas cenas que tinham intervenção de equipamentos técnicos mais complexos (consultar anexo 10) como por exemplo a utilização de grua, *carmount*⁵⁵, *mini-jib*⁵⁶ ou *dolly*⁵⁷, as expectativas foram superadas confirmando-se que a pré-produção tinha sido bem planeada. Ao longo da rodagem foram também registados a nível fotográfico e videográfico (por outro equipamento) todos os momentos de bastidores para um possível *making-of*⁵⁸ final do filme.

Os atores contratualizados, sendo estes profissionais, representavam um grande desafio para toda a equipa de produção, uma vez que pela falta de experiência, poderíamos não ter conseguido que os atores atingissem o *clímax* na interpretação das personagens.

Durante toda a fase de rodagens, a produção teve sempre presente e atenta aos mais variados pormenores e possíveis necessidades dos atores, como sendo, o descanso (salas de lazer) e *catering*, tentando desta forma resguardar o elenco, isolando-os de possíveis complicações que pudesse comprometer o desenrolar normal dos trabalhos. Desde o transporte diário da totalidade do elenco da residência-*set* e vice-versa, efetuada sempre na viatura do produtor, ao acolhimento num hotel, *catering* no mesmo local, quarto de maquilhagem (consultar anexo 17), quarto com guarda-roupa, todas estas facilidades permitiram um conforto e comodidade aos atores.

Todo esse esforço foi recompensado no final das rodagens quando a equipa recebeu um correio eletrónico com o seguinte reconhecimento:

*“Reforço o prazer que tive em trabalhar no [IN]VERSOS, pelo profissionalismo de toda a equipa e mais ainda pelo cuidado e atenção que tiveram connosco. Vai ser um filme de sucesso tenho a certeza porque acima de tudo foi feito com muita honestidade e com um vigor de direção. Espero voltar a trabalhar de novo com vocês e o mais breve possível, mas para já, tratem da criança para que cresça e caminhe sozinha, com confiança, pois os primeiros passos foram acompanhados por excelentes pais! Até breve!”*⁵⁹

⁵⁵ Acessório ou equipamento para fixar a câmara de filmar a um veículo, para que possa ser possível as gravações de imagens com o automóvel em andamento.

⁵⁶ Grua de pequenas dimensões onde é colocada a câmara de filmar.

⁵⁷ Veículo que transporta a câmara/operador, para facilitar a movimentação durante as gravações das cenas.

⁵⁸ Registo em imagens da rodagem para posteriormente ser elaborado um documentário de bastidores.

⁵⁹ Correio eletrónico enviado pelo ator Valdemar Santos para producao@inversos-filme.com

7.3 | Pós-Produção

Esta fase iniciou-se com a organização de todo o material recolhido nas filmagens e fotografias realizadas durante a produção. A pós-produção efetiva deste filme, começou com a conversão de todos os ficheiros capturados de forma a poder iniciar-se a edição não-linear. Numa primeira fase executa-se o sincronismo de todo o material produzido, áudio e vídeo, em virtude de terem sido gravados em dispositivos e sistemas distintos.

Como previsto, existia na equipa técnica uma pessoa responsável pela anotação, ou seja, pela continuidade. A realização serviu-se das suas anotações para uma mais rápida observação dos melhores planos existentes, facilitando a pós-produção. Após todos os clips estarem síncronos, iniciou-se a fase de edição, onde se edita as filmagens em bruto, recorrendo ao *software* da Apple *Final Cut Pro*. Este processo consiste na escolha dos melhores planos de cada cena, conferindo desta forma, uma dinâmica e uma identidade à curta-metragem, permitindo a primeira visão do filme editado.

O processo de pós-produção teve início no mês de maio de 2012, dividido por duas semanas de sincronização e organização de todo o material, passando por mais três semanas de edição para a elaboração do *rough cut*. O trabalho de montagem da curta-metragem e respetivo *trailer*, foi elaborado por um editor externo e pelo realizador, por iniciativa do próprio, numa decisão aprovada pelo grupo de trabalho. Desta forma, ou seja, com o acompanhar da totalidade do projeto, conseguia o realizador colocar o seu ponto de vista em todo o processo, desde o argumento à pós-produção.

A função do produtor nesta fase baseou-se no acompanhamento a evolução do trabalho, visionando e sugerindo algumas alterações tendo em conta a melhoria do filme. Para executar uma medição válida da recetividade da curta-metragem pelo público em geral, ao longo do processo de montagem, foram convidadas várias pessoas a visualizar o filme, tendo a equipa de trabalho obtido alguns pareceres, com vista à melhoria do produto final. Depois da conclusão do processo de edição, foi iniciado o processo de pós-produção da imagem, isto é, correção de cor⁶⁰, dirigida pelo diretor de fotografia, com o intuito de obter um filme coerente, ao nível da luz, cor e sombras, permitindo obter o máximo de qualidade na imagem cinematográfica. Para Paulo de Andrade, editor profissional de efeitos vídeo, a correção de cor é um dos processos mais importantes num projeto:

⁶⁰ É um conjunto de processos e operações utilizadas para manipular as características lumínicas e cromáticas de material de vídeo e imagem.

“(...) While many see color correction as a simple way to fix problems with the original footage, there’s a lot more to it than that. Color correction can perform real magic on any project, no matter what the final output is. From broadcast shows and independent movies, to DVDs and streaming videos, color correction is the perfect technique to not only make the final video look outstanding but also to give new meaning to certain scenes.”⁶¹

Este processo é utilizado com o intuito de: fazer coincidir a luz e a cor de planos filmados em diferentes alturas do dia; acentuar ou diminuir a cor de elementos; destacar um elemento, personagens e objetos de um plano; modificar a fotografia e o *look* cromático de um filme ou vídeo. (consultar anexo 21)

Simultaneamente, ao processo supra referido, o editor de áudio trabalhava na adição de ambientes, sons e de música, com o objetivo de valorizar a narrativa, criando uma mistura *stereo, surround 5.1*⁶² e outra para a internet.

A produção para além de supervisionar todo este processo de pós-produção, dedicou-se em simultâneo à produção da parte gráfica do filme e conteúdos do dossier de imprensa, cartaz e *flyers*⁶³, publicidade e distribuição. (consultar anexo 22)

Ao nível da distribuição e exibição foi realizado uma ampla pesquisa dos festivais a decorrer, onde fosse possível colocar a curta-metragem em exibição. É intenção do grupo de trabalho, numa primeira fase, enviar a curta-metragem para diversos concursos nacionais e internacionais considerados prioritários pelo ICA, colocando-a à prova perante os melhores filmes/festivais do género. Logo após, e em função das opiniões e resultados obtidos, estudar-se-á a participação da curta-metragem em outros géneros de festivais na procura de uma divulgação em massa. Existe também a possibilidade da curta-metragem ser exibida no circuito comercial português ou numa estação televisiva que esteja recetiva ao género/tipo desta cinematografia. Só assim, é possível a promoção dos seus criadores e patrocinadores envolvidos. Antes deste percurso, o filme irá para uma exibição pública, ou seja, o seu *screening final*⁶⁴ na cidade do Porto. Neste evento serão convidados a marcar a sua presença, elenco, equipa técnica, patrocinadores, imprensa, comunidade cinematográfica e diversas individualidades.

⁶¹ http://library.creativecow.net/articles/de_andrade_paulo/color_correction.php

⁶² Sistema que permite a recriação de um ambiente áudio mais realista, presente nos sistemas de som de cinemas e teatros.

⁶³ Panfletos utilizados para promoção.

⁶⁴ A primeira vez que a curta-metragem é projetada para visionamento do público em geral.

8 | CONCLUSÕES E PERSPETIVAS DE TRABALHO FUTURO

“No one can teach you how to make a film. You have to learn it by doing it. You might be better off putting this book down right now, grabbing a camera, any camera, and starting to shoot a film.” (GROVE, 2004, p. 1)

Para finalizar este ensaio, é necessário referir a importância que este projeto desempenhou, como preparação para a vida profissional e pessoal. Tendo o grupo de trabalho a noção que o projeto final de mestrado teria de ser desenvolvido intensamente, ainda assim, foi uma surpresa pela forma como um produto audiovisual, de curta duração, pode ocupar tanto tempo e dedicação ao nível das três etapas anteriormente referidas.

O trabalho em equipa, a gestão do grupo e a procura de harmonia, comunicação e bom ambiente no *set* foi um desafio a superar pelo produtor, tornando esta experiência enriquecedora. Um filme não é uma obra solitária que se cria unicamente com uma pessoa, esta surge com o trabalho coletivo de todos e da junção da criatividade e dinâmica dos envolvidos na equipa de produção.

Questionamos qual a principal razão para que o produtor, sendo este, um dos elementos mais relevantes da equipa cinematográfica, não seja reconhecido pelo grande público? O produtor é o elemento chave numa equipa de produção acompanhando todo o processo desde a escolha do argumento até à estreia do filme. Só com este acompanhamento é que o produtor pode supervisionar o processo integralmente e garantir que os objetivos definidos são cumpridos dentro do tempo e do orçamento estipulado.

Partindo do pressuposto que o produtor é um elemento fulcral numa produção importa referir qual é o motivo para que não tenha mediatismo.

Após a revisão bibliográfica sobre esta questão, concluímos que se trata de um processo que está dependente das condições de trabalho de cada país, tendo o produtor de se adaptar à forma de trabalhar em cada produção. Ou seja, as produções norte-americanas por exemplo, concebem filmes com o intuito de atingirem grandes públicos, podendo desta forma aspirarem por grandes sucessos de bilheteiras. Por vezes nestas produções, o conteúdo e a qualidade narrativa dos filmes é prejudicada em prol do sucesso comercial.

Em contrapartida na Europa a cinematografia é mais criativa seguindo um percurso de festivais, voltando-se para a valorização cultural e social, descorando por vezes a parte comercial.

Portugal possui um cinema especial muito díspar dos restantes países, necessitando de encontrar a sua credibilidade e identidade própria para, que as audiências nacionais e internacionais iniciem o consumo dos nossos filmes sem o preconceito estabelecido de que o cinema português não possui qualidade e que é produzido para uma minoria intelectual. Portanto, acreditamos na potencialização das valências do cinema português quer ao nível de autor quer comercial, que inevitavelmente passará pela inovação: refletindo o estado de espírito atual do povo português, tentando assim, criar um elo de ligação ao espetador nacional.

São tempos difíceis aqueles que se vivem neste momento em Portugal derivado à crise económica e à austeridade política, escasseando os apoios públicos e privados. Estes patrocínios são diminutos e todos aqueles que poderiam ser possíveis investidores encontram-se numa fase de estagnação e com receio de investir. Esta falta de investimento deve-se por vezes ao insucesso recente de alguns filmes, onde as empresas investidoras obtiveram pouco ou nenhum retorno financeiro. Outro dos motivos poderá passar pela falta de identidade cinematográfica existente e pela confusão aparente do cinema português, levando à falta de investimento e pouca credibilidade.

No projeto final [IN]VERSOS à imagem de outras produções nacionais e talvez por ser uma equipa desconhecida e de âmbito académico, tivemos alguns problemas em conseguir patrocínios que cobrissem a totalidade das despesas de produção. Felizmente em tempo útil essas dificuldades foram superadas, conseguindo as verbas necessárias para a produção total da curta-metragem.

Acreditamos que com aprovação da nova lei audiovisual e com a sua implementação que o investimento por parte do Ministério da Cultura aumente proporcionando o aparecimento e divulgação de novos talentos para a cinematografia nacional.

As estações televisivas e meios de comunicação de massa, terão certamente um papel bastante importante neste crescimento devido à possível promoção e distribuição da cinematografia portuguesa, conseguindo desta forma produzir mais e melhor, tanto em qualidade como em quantidade.

Existe a necessidade da conceção de projetos de qualidade, rigorosos na sua produção, onde artistas, realizadores, produtores, diretores de fotografia e editores, consigam potencializar e transmitir ao imaginário coletivo a credibilidade perdida.

A curta-metragem portuguesa cresceu em visibilidade e em condições de produção nas últimas décadas, a ponto de, no início desta década, se ter ventilado a possibilidade de uma “Geração Curtas”. Consideramos que a cinematografia nacional ao nível das curtas-metragens tenha atingido já um nível de qualidade superior, acreditando que o filme [IN]VERSOS contribuíra para essa realidade, sendo um dos vários exemplos surgidos do mundo académico.

Existe matéria-prima em Portugal, pessoas e projetos criativos, dinâmicos e interessantes que necessitam de sair do desconhecimento para cativar as audiências, pois os públicos também se educam.

Não sendo possível contar com o Estado, ou com empresas privadas para o patrocínio efetivo da cinematografia nacional teremos de imaginativos na procura de novas soluções para continuar a apoiar a cultura em Portugal e sustentar não só os novos valores mas apoiar também a formação de um novo público no cinema, seja ele português ou não.

O cinema português não deve apostar na imitação do cinema de Hollywood deixando de apostar na criatividade e nos ideais da totalidade de uma equipa técnica ou artística, deve sim, pelo contrário, num contexto nacional apostar num cinema de variedade tentando desta forma abranger o maior público possível de espetadores criando produtos cinematográficos para todos os gostos, tanto ao nível social como económico.

É fundamental que o produtor sendo o alicerce dos projetos, desenvolva uma união em torno de todos os envolvidos no cinema português, mantendo um rumo coerente e harmonioso focalizados no objetivo final. É precisamente o trabalho de equipa que individualiza o trabalho de cada elemento, tornando o trabalho individual numa forma imprescindível de construção e criação.

Ao nível das perspectivas de trabalho futuro e como possível ampliação deste ensaio, poderíamos retratar a preponderância e ascendência do produtor sobre a equipa de produção, ou a relação profissional e pessoal entre os dois cargos mais importantes numa produção cinematográfica, o produtor e o realizador, ou seja, *“Producing and directing are both very demanding roles, and each requires their own type of focus and dedication.”* (PARKER, 2007, p. 38)

Afigura-se um crescimento cinematográfico em Portugal. Só uma estratégia assente numa visão em conjunto que interaja e integre um cinema popular e um cinema de elite poderá consagrar o cinema português.

Vários aspetos terão de ser repensados no processo integrante do cinema português, como sendo: o incentivo às produtoras cinematográficas com exigentes critérios de responsabilização; o apoio e incremento na criação de guiões originais; o apoio em percentagem e não total aos filmes com critérios rigorosos e explícitos; o incentivo a jovens criadores artísticos e técnicos; a ajuda ao incentivo na inovação tecnológica no digital e no 3D ou similar; o auxílio ao incentivo das tecnologias da informação e comunicação.

Em suma, com clareza e dedicação seremos internacionalmente reconhecidos, existindo a necessidade da reconstrução ou surgimento de uma nova indústria cinematográfica nacional, liderada por portugueses. Esta indústria deverá permanecer interligada a coproduções lusófonas e europeias, que possuam potencial de criação para exportação.

Esta internacionalização só será possível de obter se conseguirmos superar as grandes barreiras linguísticas internacionais, com legendagens e traduções de elevada qualidade, retratando temáticas que cativem os públicos mundiais pela sua identidade e originalidade. Intuitos legítimos que há muito Portugal anseia e merece alcançar.

9 | REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

BAZIN, André - **What is cinema?** London: University of california press, 2005. v. 1, 207 p. ISBN 978-0520242272. London: University of california press, 2005. v. 1.

BORDWELL, David ; THOMPSON, Kristin - **Film Art: An Introduction**. 8th Edition. ed. New York: McGraw-Hill, 2008. 505 p. ISBN 978-0-07-353506-7.

DÍEZ, Federico ; BARCO, Carolina - **Producción Cinematográfica: Del proyecto al producto**. [S.l.]: [s.n.], 2009. 192 p. ISBN 978-84-7978-935-0.

DOURO Faina Fluvial. Direção: Manoel de Oliveira. [S.l.]: [s.n.]. 1931.

ELDREDGE, John - **Epic: the story god is telling**. Nashville: Thomas Nelson, 2004. ISBN 0-7852-8879-1.

GROVE, Elliot - **Raindance producers' lab: lo-to-no budget filmmaking**. [S.l.]: Focal Press, 2004. 411 p. ISBN 0-240-516999-0.

HERRERA, Concepción - **Cómo producir una cortometraje profesional en 35mm**. [S.l.]: Alcalá Grupo Editorial, 2007. 181 p. ISBN 978-84-96806-25-2.

MARNER, Terence - **A Realização Cinematográfica**. 2ª Edição. ed. Lisboa: Edições 70, 2010. 208 p. ISBN 9789724414133.

MARTINGELL, Paul - **Better Location Shooting**. 1ª Edição. ed. [S.l.]: Focal Press, 2008. 247 p. ISBN 978-0-240-81003-4.

MUSBURGER, Robert ; KINDEM, Gorham - **Introducion Media Production**. 4ª Edição. ed. Oxford: Focal Press, 2009. 509 p. ISBN 978-0-240-81082-9.

PARKER, Nathan - **Short Film: How to make and distribute them**. [S.l.]: Kamera Books, 2007. 300 p. ISBN 1-904048-81-1.

PROFERES, Nicholas T.- **Film Directing Fundamentals**. 1ª Edição. ed. [S.l.]: Focal Press, 2008. ISBN 978-0-240-80940-3.

QUESADA, José - **El Productor cinematográfico**. Madrid: Síntesis, 1996. 188 p. ISBN 84-7738-352-9.

RABIGER, Michael - **Directing: Film techniques and aesthetics**. 4ª Edição. ed. Oxford: Elsevier, 2008. 627 p. ISBN 978-0-240-80882-6.

REA, Peter ; IRVING, david - **Producing and Directing the Short Filme and Video**. 4ª Edição. ed. [S.l.]: Focal Press, 2010. 398 p. ISBN 978-0-240-81174-1.

RODRIGUES, Chris - **O Cinema e a Produção**. 1ª Edição. ed. [S.l.]: Lamparina, 2002. 260 p. ISBN 8574903582.

STAM, Robert - **Film theory and introduction**. Massachusetts: Blackwell publisher, Inc, 2000. 381 p. ISBN 0-631-20653-1.

THOMPSON, Kristin ; BORDWELL, David - **Film History: An Introduction**. 2ª Edição. ed. New York: Chris Freitag, 2003. 788 p. ISBN 978-0-07-038429-3.

TOMARIC, Jason - **The power filmmaking kit**. Oxford: Focal Press, 2008. ISBN 978-0-240-81021-8.

WORTHINGTON, Charlotte - **Basics Film-Making: Producing**. 1ª Edição. ed. Lausanne: AVA Publishing, 2009. 175 p. ISBN 2-940373-57-4.

WEBLIOGRAFIA

http://www.indiewire.com/article/louie_psihoys_the_cove_an_ecological_crisis_and_green_filmaking [consultado em 12-05-2012]

<http://www.nancyassad.com.br/wp-home/merchandising-nao-e-tie-in-2/> [consultado em 14-05-2012]

http://www.dn.pt/inicio/interior.aspx?content_id=631463 [consultado em 16-05-2012]

<http://andreiasgm.files.wordpress.com/2011/06/tema-da-semana.pdf> [consultado em 26-05-2012]

<http://www.rtp.pt/cinemax/?headline=18&visual=5&tm=40> [consultado em 28-05-2012]

<http://www.revistacinetica.com.br/visitateia.htm> [consultado em 16-06-2012]

<http://www.intercom.org.br/papers/regionais/sul2009/resumos/R16-0223-1.pdf> [consultado em 18-06-2012]

http://www.obercom.pt/client/?newsId=548&fileName=fr4_sr_2008.pdf [consultado em 26-06-2012]

<http://www.parlamento.pt/ActividadeParlamentar/Paginas/DetailIniciativa.aspx?BID=20827> [consultado em 27-06-2012]

<http://ipsilon.publico.pt/cinema/texto.aspx?id=307486> [consultado em 06-07-2012]

<http://www.arcadovelho.net/Estrelas/Estrelas.htm> [consultado em 09-07-2012]

http://www.obercom.pt/client/?newsId=373&fileName=fr_novembro_2011.pdf [consultado em 09-07-2012]

<http://www.bocc.ubi.pt/pag/monteiro-filipe-margem-novo-cinema.html> [consultado em 16-07-2012]

<http://opinionsur.org.ar/joven/Cinema-europeu-vs-cinema-ianque> [consultado em 16-07-2012]

<http://cine7.blogspot.pt/2005/09/non-ou-v-glria-de-mandar.html> [consultado em 18-07-2012]

<http://www.terra.com.br/istoe-temp/digital/vidadigital.htm> [consultado em 20-07-2012]

<http://www.bocc.ubi.pt/pag/viveiros-paulo-cinema-tecnologia-novas-interaccoes.pdf> [consultado em 28-07-2012]

<http://www.ica-ip.pt/Admin/Files/Documents/contentdoc2131.pdf> [consultado em 28-07-2012]

<http://www1.ionline.pt/conteudo/103385--portugueses-preferem-ver-filmes-na-televisao-revela-o-observatorio-da-comunicacao> [consultado em 28-07-2012]

http://maus.ulusofona.pt/PAPERS_Maus_61029/MJD_paperobservatoriolusofonia_enpt.pdf [consultado em 01-08-2012]

<http://www.rtp.pt/programa/tv/p29383> [consultado em 18-08-2012]

<http://ipsilon.publico.pt/livros/entrevista.aspx?id=219687> [consultado em 28-08-2012]

<http://www.tvi24.iol.pt/sociedade/emmy-meu-amor-novela-tvi-premio-tvi24/1211540-4071.html> [consultado em 05-09-2012]

http://www.alamedadigital.com.pt/n6/futuro_cinema_p.php [consultado em 05-09-2012]

http://www.jn.pt/blogs/hollywoodending/archive/tags/cinema+portugu_26002300_234_3B00_s/default.aspx [consultado em 05-09-2012]

<http://www.fenprof.pt/?aba=57&cat=185&doc=3002&mid=123> [consultado em 06-09-2012]

<http://www.artecapital.net/entrevistas.php> [consultado em 06-09-2012]

<http://ipsilon.publico.pt/cinema/texto.aspx?id=305767> [consultado em 07-09-2012]

<http://cinemabox.blogs.sapo.pt/138607.html> [consultado em 08-09-2012]

<http://www.inversos-filme.com> [consultado em 09-09-2012]

<http://www.facebook.com/inversosfilme> [consultado em 09-09-2012]

http://library.creativecow.net/articles/de_andrade_paulo/color_correction.php [consultado em 10-09-2012]

<http://www.teses.usp.br/teses/disponiveis/8/8139/tde-31072007-154148/pt-br.php>
[consultado em 10-09-2012]

<http://www.bocc.ubi.pt/pag/monteiro-filipe-margem-novo-cinema.html> [consultado em 11-09-2012]

<http://www.repositorio.ipl.pt/bitstream/10400.21/263/1/simoes.pdf> [consultado em 12-09-2012]

<http://www.ocio.oof.pt/2012/06/18/a-vida-de-nana-no-sao-mamede> [consultado em 13-09-2012]

<http://repositorio-aberto.up.pt/bitstream/10216/54856/2/tesemestfelicidaderamos000122676.pdf> [consultado em 14-09-2012]

<http://www.nancyassad.com.br/wp-home/merchandising-nao-e-tie-in-2> [consultado em 14-09-2012]

http://www.dn.pt/inicio/interior.aspx?content_id=631463 [consultado em 14-09-2012]

<http://www.ica-ip.pt/Admin/Files/Documents/contentdoc2292.pdf> [consultado em 15-09-2012]

<http://www.revistacinetica.com.br/cinemaTV.htm> [consultado em 15-09-2012]

<http://chambel.net/?p=45> [consultado em 16-09-2012]

FILMOGRAFIA

Metropolis | Fritz Lang | 1927

Douro Faina Fluvial | Manuel de Oliveira | 1931

A canção de Lisboa | José Cottinelli Telmo | 1933

O pai tirano | António Lopes Ribeiro | 1941

O pátio das cantigas | Francisco Ribeiro | 1942

Aniki Bobó | Manoel de Oliveira | 1942

Psyco | Alfred Hitchcock | 1960

Belarmino | Fernando Lopes | 1964

Cinema Paraíso | Giuseppe Tornatore | 1988

Pulp Fiction | Quentin Tarantino | 1994

Underground | Emir Kusturica | 1995

Jaime | António Pedro Vasconcelos | 1999

A vida é bela | Roberto Benigni | 1999

Capitães de Abril | Maria de Medeiros | 2000

Mulholland Drive | David Lynch | 2001

Arca Russa | Russkiy Kovcheg | 2002

Good Bye Lenin' | Wolfgang Becker | 2003

O Crime do Padre Amaro | Carlos Coelho da Silva | 2005

Ainda há Pastores? | Jorge Pelicano | 2006

Call Girl | António Pedro Vasconcelos | 2007

Rapaz do pijama às riscas | Mark Herman | 2007

Aquele Querido Mês de Agosto | Miguel Gomes | 2008

A Vida Privada de Salazar | Jorge Queiroga | 2009

3x3 | Nuno Rocha | 2009

Pare, escute, olhe | Jorge Pelicano | 2009

Amor em Jogo | Mark Heller | 2009

Inglourious Basterds | Quentin Tarantino | 2009

Momentos - Nuno Rocha | 2010

Vicky and Sam | Nuno Rocha | 2010

A Bela e o Paparazzo | António-Pedro Vasconcelos | 2010

Um Funeral a Chuva | 2010

Contraluz | Fernando Fragata | 2010

O Estranho Caso de Angélica | Manoel de Oliveira | 2010

Embargo | António Ferreira | 2010

The Social Network | David Fincher | 2010

Filme do Desassossego | José Botelho | 2010

Os Mistérios de Lisboa | Raul Ruiz | 2010

Sangue do meu sangue | João Canijo | 2011

10 | LISTA DE GRÁFICOS E QUADROS

GRÁFICO 1 ESPETADORES DE CINEMA POR PLATAFORMA 2010	26
GRÁFICO 2 FILMES ESTREADOS E EXIBIDOS POR DISTRIBUIDOR 2011	29
GRÁFICO 3 OBRAS CINEMATOGRAFICA PRODUZIDAS COM APOIO DO ICA 2007/2011	30
QUADRO 1 MÉDIA DE ESPETADORES (MILHÕES) POR HABITANTE 2007/2011	27
QUADRO 2 SESSÕES DE CINEMA E PREÇO MÉDIO POR BILHETE 2007/2011	28
QUADRO 3 FREQUÊNCIA MENSAL DE ESPETADORES (MILHÕES) 2007/2011	29
QUADRO 4 PÚBLICO DE ESPETADORES E FILMES EXIBIDOS POR ORIGEM 2011	30

11 | ANEXOS

Anexo 1 | Caracterização do projeto [IN]VERSOS

Título do projeto | [IN]Versus - Obra adaptada de um conto “O menino que escrevia versos” do livro “Fio de Missangas” do escritor Mia Couto.

Género | Drama

Formato técnico | Full HD Cor (1920x1080p)

Duração | 16 minutos

Função | Produtor

Idioma | Português

Legendagem | Português (deficientes auditivos) e Inglês

Equipa técnica Mário Rodrigues | Produtor
Nuno Silva | Realizador
Pedro Gomes | Diretor de Fotografia
Salomé Martins | Assistente de Realização
Joel Azevedo | Diretor de Som
Sandra Lopes (externo) | Assistente de Produção
Luís Alves (externo) | Assistente de Fotografia
Marta Ramalho (externo) | Caracterização
Guilherme Gomes (externo) | Anotação
Rita Belinha (externo) | Direção de Arte
David Araújo (externo) | Fotografia
Leonel Soares (externo) | Making Off

Elenco António Durães
Joana Carvalho
João Rito
Valdemar Santos

Apoios

Autojardim

Cineclub de Avanca

Estalagem da Pateira de Fermentelos

Hospital da CUF – Porto

Ibertelco, Lda

Joaquim Guerra Cabeleireiros

Editora Leya

Ponto Sagres, Lda

Saint Gobain Weber Portugal, S.A.

Sinopse | Um casal decide levar o filho ao médico porque este escreve versos. Inicialmente, o médico informa os pais que o seu consultório não é uma clínica psiquiátrica, mas depois de ler os versos, fica fascinado com a escrita do menino e decide criar um espaço no seu consultório para que este possa dar largas à sua imaginação.



Elenco e equipa técnica do [IN]VERSOS | dia final de rodagem

Anexo 2 | Perfil personagem João (Filho)



João Rito em representação no papel de João (Filho)

Tem 11 anos, é magro e frágil. Oriundo de uma família simples do interior, desde muito cedo que não se sente igual às outras crianças da mesma idade. Nunca teve dificuldades na escola onde é bom aluno embora discreto. Não tem muitos amigos pois não sente necessidade de tal. Encara as crianças da sua idade com alguma distância, embora não se sinta superior, considera-se diferente e não encontra nenhum propósito ou necessidade em fazer amigos com as crianças da sua escola/idade.

Em casa mantém o seu perfil reservado sempre com grande respeito pelos pais. Gosta muita da sua mãe pois sente que o compreende. A sua relação com o pai é atribulada. Respeita-o mas não de forma submissa. Tem noção de que o pai não compreende o propósito da poesia e aceita, no entanto, não admite que o proíba de escrever só porque não compreende. Nestas situações não hesita em enfrentá-lo se entender ser necessário. Assim, embora não se sinta diferente, não se dá com a maioria das pessoas pois tem noção de que não será compreendido. Começa a escrever versos de forma a exteriorizar o que sente. Gosta de o fazer e não admite que o proíbam.

Anexo 3 | Perfil personagem Deolinda (Mãe)



Joana Carvalho em representação no papel de Deolinda (Mãe)

Tem 39 anos e desde muito jovem que foi aprendendo com a mãe e avó como ser dona de casa. Dedicando-se à costura, cozinha e limpezas, cresceu sempre com a ideia de se casar, ter filhos e dedicar-se à família, assim como as sua progenitoras.

Em casa dedica-se às tarefas domésticas e a tratar do marido e do filho. É uma mãe dedicada e preocupada tentando compensar a frieza do marido para com o filho, fazendo sempre os possíveis por acalmá-lo, mas sem grande êxito pois não ousa enfrentar o marido diretamente.

Sente-se culpada pelos problemas no parto de João que a impedem de ter mais filhos, factor de alguma tensão entre Deolinda e Joaquim pois este queria uma família maior. Assim, quando o filho começa a escrever versos, embora não compreenda qual a razão, decide tentar esconder do marido, mas sem sucesso. Reconhece o valor do João e tenta encontrar alguém que possa apoiar o seu filho.

Anexo 4 | Perfil personagem Joaquim (Pai)



Figura ? | Valdemar Santos em representação no papel de Joaquim (Pai)

Nasceu numa aldeia do interior há 42 anos. Por norma usa camisas de flanela ao xadrez abertas por cima de t-shirts brancas, sujas com óleo.

Com doze anos começou a trabalhar na oficina do pai onde aprendeu o ofício que ainda exerce. Nunca teve grande ambição para além de trabalhar como mecânico para se sustentar, encarando a vida de forma pragmática. Passa a maior parte do seu tempo com amigos/clientes na tasca da aldeia.

Quando nasce o seu filho este encara-o quase sempre com alguma frieza, educando-o da única forma que conhece, com alguma distância e muita firmeza. Como nunca aspirou nada em particular para si mesmo, para além de uma vida pacata onde ganha o seu dinheiro a fazer o que sabe, não compreende os gostos do filho, muito menos a sua sensibilidade. Preocupa-se com o seu clube de futebol, o estado do seu carro e o facto de não ver o filho interessado em andar atrás de raparigas nem a jogar futebol. Em casa gosta de descansar do trabalho acabando por não colaborar nas tarefas domésticas, nem prestando muita atenção ao filho. Encara as tarefas domésticas como trabalho feminino, e a seu ver, as crianças são adultos em tamanho reduzido. Assim, com formação escolar reduzida, preocupa-se com os interesses do filho que se dedica à escrita de versos, comparativamente aos seus quando tinha aquela idade.

Anexo 5 | Perfil personagem Dr. Costa Gomes (Médico)



Figura 4 | António Durães em representação no papel de Dr. Costa Gomes (Médico)

Tem 52 anos, nasceu na cidade do Porto, onde estudou e se formou em medicina com média de 19 valores. Tornou-se um médico reconhecido em cardiologia e foi pioneiro no tratamento de doenças ligadas ao coração. Esta atividade exigia de si muita dedicação e muito tempo, levando-o a separar-se da mulher e do filho, pois estes não conseguiam acompanhar o seu ritmo exigindo-lhe tempo que considerava precioso. Com o passar dos anos, percebeu que o seu ritmo de vida levou a que ficasse completamente sozinho e decidiu tentar recuperar o tempo perdido, passou a exercer clinica geral. O distanciamento com o filho é enorme e é algo que o magoa. Nunca se conseguiu perdoar pelo facto das suas escolhas profissionais o terem afastado da família. Sente-se frustrado com a sua vida que embora seja útil, não lhe trouxe a relação com o filho que ele tanto desejava. Quando conhece João fica fascinado pelos seus versos e pela capacidade de uma criança tão nova se expressar de forma tão poética. Relembrando-lhe o seu filho tenta fazer com que João não se afaste do seu sonho.

Anexo 6 | Filmes mais vistos em Portugal

FILMES MAIS VISTOS - 2004/2012 (Dados até 22 de Agosto de 2012)

Nº	TÍTULO	REALIZADOR	DATA ESTREIA	RECEITA BRUTA	ESPECTADORES
1	AVATAR	JAMES CAMERON	17-12-2009	€ 6.912.554,95	1.206.162
2	MAMMA MIA!	PHYLLIDA LLOYD	04-09-2008	€ 3.764.144,13	851.681
3	SHREK O TERCEIRO	CHRIS MILLER, RAMAN HUI	21-06-2007	€ 3.473.241,97	824.646
4	MADAGÁSCAR 2	ERIC DARNELL, TOM McGRATH	27-11-2008	€ 3.528.119,00	813.802
5	SHREK 2	ANDREW ADAMSON, KELLY ASBURY, CONRAD VERNON	01-07-2004	€ 3.157.434,68	771.963
6	O CÓDIGO DA VINCI	RON HOWARD	18-05-2006	€ 3.299.852,62	757.019
7	SHREK PARA SEMPRE!	MIKE MITCHELL	08-07-2010	€ 4.610.409,08	747.048
8	A PAIXÃO DE CRISTO	MEL GIBSON	11-03-2004	€ 3.010.433,95	721.736
9	MADAGÁSCAR	ERIC DARNELL, TOM McGRATH	30-06-2005	€ 2.855.229,06	692.848
10	RATATUI	BRAD BIRD	15-08-2007	€ 2.802.982,18	669.292
11	A IDADE DO GELO 3: DESPERTAR DOS DINOSSAUROS	CARLOS SALDANHA, MICHAEL THURMEIER	02-07-2009	€ 3.769.842,78	668.797
12	PIRATAS DAS CARAÍBAS - O COFRE DO HOMEM MORTO	GORE VERBINSKI	20-07-2006	€ 2.700.198,08	638.114
13	O PANDA DO KUNG FU	MARK OSBORNE	03-07-2008	€ 2.638.956,77	605.124
14	INDIANA JONES E O REINO DA CAVEIRA DE CRISTAL	STEVEN SPIELBERG	22-05-2008	€ 2.551.257,53	573.017
15	HARRY POTTER E O CÁLICE DE FOGO	MIKE NEWELL	24-11-2005	€ 2.380.857,26	554.677
16	2012	ROLAND EMMERICH	12-11-2009	€ 2.544.630,94	547.703
17	A SAGA TWILIGHT LUA NOVA	CHRIS WEITZ	26-11-2009	€ 2.509.444,95	544.090
18	MADAGÁSCAR 3	ERIC DARNELL, TOM McGRATH, CONRAD VERNON	26-07-2012	€ 3.217.802,60	535.184
19	HARRY POTTER E O PRISIONEIRO DE AZKABAN	ALFONSO CUARÓN	29-07-2004	€ 2.182.945,99	532.809
20	A HISTÓRIA DE UMA ABELHA	SIMON J SMITH, STEVE HICKNER	13-12-2007	€ 2.263.142,17	530.262
21	O ÚLTIMO SAMURAI	EDWARD ZWICK	08-01-2004	€ 2.216.900,06	525.944
22	A SAGA TWILIGHT ECLIPSE	DAVID SLADE	01-07-2010	€ 2.447.889,93	523.187
23	O GATO DAS BOTAS	CHRIS MILLER	01-12-2011	€ 2.950.224,02	510.554
24	PIRATAS DAS CARAÍBAS NOS CONFINS DO MUNDO	GORE VERBINSKI	24-05-2007	€ 2.188.295,28	510.209
25	GUERRA DOS MUNDOS	STEVEN SPIELBERG	07-07-2005	€ 2.156.374,43	508.006
26	ANJOS E DEMÓNIOS	RON HOWARD	14-05-2009	€ 2.339.798,17	504.740
27	A IDADE DO GELO 4 - DERIVA CONTINENTAL	STEVE MARTINO, MIKE THURMEIER	28-06-2012	€ 2.978.941,13	496.330
28	IDADE DO GELO 2 - DESCONGELADOS	CARLOS SALDANHA	30-03-2006	€ 2.011.406,81	495.306
29	HARRY POTTER E OS TALISMÃS DA MORTE: PARTE 2	DAVID YATES	14-07-2011	€ 2.933.959,55	493.109
30	MR. BEAN EM FÉRIAS	STEVE BENDELACK	29-03-2007	€ 2.058.382,83	492.658
31	OS SMURFS	RAJA GOSNELL	11-08-2011	€ 2.796.791,73	480.293
32	HARRY POTTER E A ORDEM DA FÉNIX	DAVID YATES	12-07-2007	€ 2.033.482,94	479.346
33	PIRATAS DAS CARAÍBAS: POR ESTRANHAS MARÉS	ROB MARSHALL	19-05-2011	€ 2.892.667,95	479.259
34	A SAGA TWILIGHT: AMANHECER PARTE I	BILL CONDON	17-11-2011	€ 2.277.987,93	477.749
35	O DIA DEPOIS DE AMANHÃ	ROLAND EMMERICH	27-05-2004	€ 1.981.988,33	475.694
36	UP - ALTAMENTE!	PETER DOCTER, BOB PETERSON	13-08-2009	€ 2.662.820,18	472.584
37	HOMEM-ARANHA 2	SAM RAIMI	15-07-2004	€ 1.924.903,11	469.314
38	ALICE NO PAÍS DAS MARAVILHAS	TIM BURTON	04-03-2010	€ 2.849.306,08	456.471
39	VELOCIDADE FURIOSA 5	JUSTIN LIN	05-05-2011	€ 2.104.721,59	446.355
40	ASTÉRIX NOS JOGOS OLÍMPICOS	FRÉDÉRIC FORESTIER, THOMAS LANGMANN	31-01-2008	€ 1.887.911,39	438.063

Filmes mais vistos em Portugal entre Janeiro 2004 e Agosto de 2012 | Fonte ICA

Anexo 7 | Filmes nacionais mais vistos

FILMES NACIONAIS MAIS VISTOS - 2004/2012 (Dados até 22 de Agosto de 2012)

Nº	TÍTULO	TIPO	REALIZADOR	DATA ESTREIA	RECEITA BRUTA	ESPECTADORES	SESSÕES	CÓPIAS
1	O CRIME DO PADRE AMARO	FICÇÃO	CARLOS COELHO DA SILVA	27-10-2005	€ 1.643.842,88	380.671	10.185	25
2	FILME DA TRETA	FICÇÃO	JOSÉ SACRAMENTO	12-10-2006	€ 1.092.404,73	278.956	7.067	31
3	CALL GIRL	FICÇÃO	ANTÓNIO-PEDRO VASCONCELOS	27-12-2007	€ 1.034.687,00	232.581	7.138	48
4	CORRUPÇÃO	FICÇÃO	-	01-11-2007	€ 1.010.974,84	230.741	8.668	55
5	AMÁLIA - O FILME	FICÇÃO	CARLOS COELHO DA SILVA	04-12-2008	€ 929.680,74	214.614	7.893	66
6	UMA AVENTURA NA CASA ASSOMBRADA	FICÇÃO	CARLOS COELHO DA SILVA	03-12-2009	€ 558.477,96	124.938	5.230	48
7	A BELA E O PAPAIAZZO	FICÇÃO	ANTÓNIO-PEDRO VASCONCELOS	28-01-2010	€ 435.415,19	99.117	5.309	54
8	SECOND LIFE	FICÇÃO	ALEXANDRE CEBRIAN VALENTE, MIGUEL GAUDÊNCIO	29-01-2009	€ 403.962,49	90.194	4.159	25
9	CONTRALUZ	FICÇÃO	FERNANDO FRAGATA	22-07-2010	€ 378.809,36	83.724	3.764	21
10	SORTE NULA	FICÇÃO	FERNANDO FRAGATA	09-12-2004	€ 305.951,83	74.095	3.126	20
11	O SONHO DE UMA NOITE DE SÃO JOÃO	ANIMAÇÃO	ÁNGEL DE LA CRUZ, MANOLO GÓMEZ	21-07-2005	€ 233.697,88	58.798	3.004	21
12	BALAS & BOLINHOS - O REGRESSO	FICÇÃO	LUÍS ISMAEL	30-09-2004	€ 234.804,76	57.587	2.269	7
13	CONTRATO	FICÇÃO	NICOLAU BREYNER	15-01-2009	€ 205.634,02	45.570	2.097	18
14	A ESPERANÇA ESTÁ ONDE MENOS SE ESPERA	FICÇÃO	JOAQUIM LEITÃO	17-09-2009	€ 175.187,62	40.934	3.077	40
15	FLORBELA	FICÇÃO	VICENTE ALVES DO Ó	08-03-2012	€ 175.204,41	40.714	1.854	8
16	FADOS	DOCUMENTÁRIO	CARLOS SAURA	04-10-2007	€ 141.181,82	34.238	1.638	10
17	ALICE	FICÇÃO	MARCO MARTINS	06-10-2005	€ 141.990,00	34.104	1.556	6
18	COSMOPOLIS	FICÇÃO	DAVID CRONENBERG	31-05-2012	€ 148.157,47	29.748	2.442	31
19	O MISTÉRIO DA ESTRADA DE SINTRA	FICÇÃO	JORGE PAIXÃO DA COSTA	03-05-2007	€ 123.377,11	29.406	2.305	15
20	ARTE DE ROUBAR	FICÇÃO	LEONEL VIEIRA	06-11-2008	€ 126.643,62	29.361	2.729	40
21	COISA RUIM	FICÇÃO	TIAGO GUEDES, FREDERICO SERRA	02-03-2006	€ 117.682,60	29.243	1.895	26
22	FILME DO DESASSOSSEGO	FICÇÃO	JOÃO BOTELHO	29-09-2010	€ 111.297,00	28.746	145	1
23	UM TIRO NO ESCURO	FICÇÃO	LEONEL VIEIRA	17-03-2005	€ 120.966,56	28.571	2.155	28
24	DOT.COM	FICÇÃO	LUÍS GALVÃO TELES	05-04-2007	€ 96.593,17	28.166	1.885	17
25	JOSÉ E PILAR	DOCUMENTÁRIO	MIGUEL GONÇALVES MENDES	18-11-2010	€ 97.309,98	26.655	1.072	11
26	SANGUE DO MEU SANGUE	FICÇÃO	JOÃO CANIJO	05-10-2011	€ 99.165,87	21.562	1.191	16
27	TABU	FICÇÃO	MIGUEL GOMES	05-04-2012	€ 105.798,76	20.796	1.133	9
28	O MILAGRE SEGUNDO SALOMÉ	FICÇÃO	MÁRIO BARROSO	13-05-2004	€ 81.209,85	20.487	1.868	17
29	AQUELE QUERIDO MÊS DE AGOSTO	FICÇÃO	MIGUEL GOMES	21-08-2008	€ 91.504,76	20.358	1.059	6
30	PORTUGAL S.A.	FICÇÃO	RUY GUERRA	29-01-2004	€ 84.995,30	20.121	1.724	26
31	KISS ME	FICÇÃO	ANTÓNIO DA CUNHA TELLES	04-11-2004	€ 81.089,22	19.107	1.516	20
32	COMPLEXO UNIVERSO PARALELO	DOCUMENTÁRIO	MÁRIO PATROCÍNIO	13-01-2011	€ 85.259,54	17.010	813	3
33	LISBOETAS	DOCUMENTÁRIO	SÉRGIO TRÉFAUT	20-04-2006	€ 65.137,50	15.590	447	1
34	ODETE	FICÇÃO	JOÃO PEDRO RODRIGUES	29-12-2005	€ 66.906,80	15.199	1.210	10
35	A COSTA DOS MURMÚRIOS	FICÇÃO	MARGARIDA CARDOSO	25-11-2004	€ 60.174,50	14.333	727	5
36	MISTÉRIOS DE LISBOA	FICÇÃO	RAOUL RUIZ	21-10-2010	€ 64.547,74	14.270	576	7
37	VIÚVA RICA SOLTEIRA NÃO FICA	FICÇÃO	JOSÉ FONSECA E COSTA	16-11-2006	€ 50.892,98	13.414	918	14
38	NOITE ESCURA	FICÇÃO	JOÃO CANIJO	21-10-2004	€ 53.138,13	13.385	1.130	12
39	A OUTRA MARGEM	FICÇÃO	LUÍS FILIPE ROCHA	25-10-2007	€ 50.022,95	13.196	1.229	17
40	STAR CROSSED - AMOR EM JOGO	FICÇÃO	MARK HELLER	04-06-2009	€ 53.925,98	12.659	1.578	25

Filmes nacionais mais vistos em Portugal entre Janeiro 2004 e Agosto de 2012 | Fonte ICA

Anexo 8 | Presença [IN]VERSOS na internet



Página internet da curta-metragem [IN]VERSOS



Presença no Facebook da curta-metragem [IN]VERSOS

Anexo 9 | Exemplo de reperáge

LOCAL 1 | OFICINA | 14-04-2012

Hostilino Cardoso de Matos | Rua da Pateira, 74 – 3750 Águeda

Coordenadas GPS | 40° 34' 11.44"N, 8° 30' 56.99"O



Anexo 10 | Equipamentos específicos de filmagens



Filmagens utilizando a grua Panther em Fermentelos



Filmagens utilizando *carmount*⁶⁵ em Fermentelos

⁶⁵ O *carmount*, presente nas gravações foi desenvolvido e construído de raiz pela equipa de produção.



Filmagens utilizando *dolly* no Hospital da CUF no Porto



Filmagens utilizando *mini-jib* no Hospital da CUF no Porto

Anexo 11 | Horários de Rodagem para Elenco

Data	14/04 Sáb.				15/04 Dom.				16/04 Seg.				21/04 Sáb.				22/04 Dom.				23/04 Seg.			
Local	Fermentelos				São Felix				Fermentelos				Cuf Porto				Cuf Porto				Cuf Porto			
Elenco	Anónio Durães	Joana Carvalho	João Rito	Valdemar Santos	Anónio Durães	Joana Carvalho	João Rito	Valdemar Santos	Anónio Durães	Joana Carvalho	João Rito	Valdemar Santos	Anónio Durães	Joana Carvalho	João Rito	Valdemar Santos	Anónio Durães	Joana Carvalho	João Rito	Valdemar Santos	Anónio Durães	Joana Carvalho	João Rito	Valdemar Santos
08:00		D	D	D																				
08:30		D	D	D		D		D									M	M	M	M				
09:00		M	M	M		M		M		D	D	D												
09:30										D	D	D												
10:00										M	M	M												
10:30																								
11:00																								
11:30																								
12:00																								
12:30																								
13:00		A	A	A		A	A	A		A	A	A									A	A	A	A
13:30		A	A	A		A	A	A		A	A	A					M	M	M		A	A	A	A
14:00		M	D	M		D	M	D		M	M										M	M	M	M
14:30			D																					
15:00																								
15:30																								
16:00																								
16:30											D	M												
17:00																								
17:30																								
18:00							D																	
18:30																								
19:00		D		D						D		D												
19:30		D		D						D		D			J		J				J			
20:00															J		J				J			
20:30																	M				M			
21:00																								
21:30																								
22:00																								
22:30																								

D = Deslocação
M = Caracterização
A = Almoço
J = Jantar

Plano de Contingência

Anexo 12 | Folha de contactos equipa [IN]VERSOS

EQUIPA TÉCNICA			
FUNÇÃO	NOME	CONTACTO TELF.	CONTACTO EMAIL
Produtor	Mário Rodrigues	*	*
Assistente Produção	Sandra Lopes	*	*
Realizador	Nuno Silva	*	*
Assistente Realização	Salomé Martins	*	*
Anotador	Guilherme Gomes	*	*
Diretor Fotografia	Pedro Gomes	*	*
1º Asst. Fotografia	Luís Alves	*	*
Diretor Artístico	Rita Belinha	*	*
Diretor Som	Joel Azevedo	*	*
Assistente Som	João Oliveira	*	*
Caracterização	Marta Ramalho	*	*
Fotografo	David Araujo	*	*
Making-Off	Leonel Soares	*	*
Design Comunicação	Inês Costa Lima	*	*
Design Gráfico	António Neves	*	*

ATORES			
PERSONAGENS	NOME	CONTACTO TELF.	CONTACTO EMAIL
Deolinda	Joana Carvalho	*	*
Joaquim	Valdemar Santos	*	*
Dr. Costa Gomes	António Durães	*	*
João	João Rito	*	*
Pai do João Rito	Pedro Rito	*	*

ORIENTADORES			
ÁREA TÉCNICA	NOME	CONTACTO TELF.	CONTACTO EMAIL
Produção	Quinta Ferreira	*	*
Realização	José Moreira	*	*
Fotografia	Francisco Vidinha	*	*
Som	Marco Conceição	*	*
Argumento	Tiago Sousa	*	*
Investigação	Maria João Cortesão	*	*

OUTROS			
FUNÇÃO	NOME	CONTACTO TELF.	CONTACTO EMAIL
Segurança GNR	Posto Territorial de Agueda	*	*

* | Todos os dados pessoais foram suprimidos para preservar a privacidade dos intervenientes

Anexo 13 | Exemplo de folha de transporte

FOLHA DE TRANSPORTE Nº 1

DATA: 14/04/12

PRODUTOR: Mário Rodrigues

TLM: *

DIA DE RODAGEM: 1º

ASS. REALIZAÇÃO: Salomé Martins

TLM: *

HORA	VIATURA	CONDUTOR	PASSAGEIROS	DE	PARA
07:00	HYUNDAI	LUIS	JOEL, JOSÉ, GUILHERME	IPP	CASA DO PEDRO, S. FÉLIX
NOTA:					

HORA	VIATURA	CONDUTOR	PASSAGEIROS	DE	PARA
07:30	ASTRA	PEDRO	LUIS, JOEL, JOSÉ, GUILHERME	CASA DO PEDRO, S. FÉLIX	PATEIRA
NOTA:					

HORA	VIATURA	CONDUTOR	PASSAGEIROS	DE	PARA
07:30	FOCUS	SANDRA	MARTA	RTP - PORTO	PATEIRA
NOTA: RITA SEGUE SANDRA ATÉ À PATEIRA EM VIATURA PRÓPRIA. NO REGRESSO TRAZ TAMBÉM NUNO E SALOMÉ					

HORA	VIATURA	CONDUTOR	PASSAGEIROS	DE	PARA
08:00	BMW	MÁRIO	JOANA, VALDEMAR	S. MAMEDE	PATEIRA
NOTA: O JOÃO RITO E O PAI SEGUEM O MÁRIO ATÉ À PATEIRA					

NOTA GERAL 1: Carrinha Mercedes é carregada c/ material no dia anterior e pernoita em casa do Mário

NOTA GERAL 2: Carrinha Transit carregada c/ grua no dia anterior pernoita no IPP até 2ªfeira.

NOTA GERAL 3: Nuno e Salomé levam Datsun no dia anterior

* | Todos os dados pessoais foram suprimidos para preservar a privacidade dos intervenientes

Anexo 14 | Exemplo de folha de serviço

FOLHA DE SERVIÇO Nº 1

DATA: 14-04 (Sábado)

PRODUTOR: Mário Rodrigues
ASS. REALIZAÇÃO: Salomé Martins

TLM: *
TLM: *

DIA DE RODAGEM: 1º

PONTO DE ENCONTRO: OFICINA

REFEIÇÃO: ALMOÇO
LOCAL: ESTALAGEM PATEIRA
HORA: 13H

INÍCIO RODAGEM: 9H30

LOCAL DE FILMAGEM: PATEIRA FERMENTELOS
PREV. METEOROLÓGICA: CHUVA

PÔR DO SOL: 20H

EQUIPA NO LOCAL	HORA	NOTAS
REALIZAÇÃO	07H30	
ASS. REALIZAÇÃO	07H30	
IMAGEM	08H15	
ASS. IMAGEM	08H15	
ANOTAÇÃO	08H15	
SOM	08H15	
ASS. SOM	08H15	
PRODUÇÃO	07H30	MÁRIO DEIXA MERCEDES NA PATEIRA E SEGUE PARA PORTO
ASS. PRODUÇÃO	08H15	
DEC. GUARDA-ROUPA	08H15	
CABELOS MAQUILHAGEM	08H15	
JOANA CARVALHO	08H45	
VALDEMAR SANTOS	08H45	
JOÃO RITO	08H45	

DECOR	CENA	PÁGINA	DIA/NOITE	ACÇÃO
OFICINA CARRO	8	6, 7	DIA	Família vai para a 2ª consulta e carro avaria
ENTRADA OFICINA	13	9, 10	DIA (FDT)	Chegada da mãe da 2ª consulta
EXTERIOR DA CASA	4	5	NOITE	Plano exterior da casa. Luzes acesas

FRASE DO DIA: Porca e parafuso!

PERSONAG.	ACTORES	HORA	CENA	DECOR	MAQUILHAGEM	Nº ROUPA
Joaquim	Valdemar	09h30	8	oficina	08h45	1B
Diolinda	Joana	09h30	8	oficina	09h00	2B
João	João	09h30	8	oficina	09h15	3B
Joaquim	Valdemar	14h45	8 e 13	oficina/rua	14h00	1B+MACACÃO
Deolinda	Joana	14h45	8 e 13	oficina/rua	14h15	2B
João	João	14h45	8 e 13	oficina	14h30	3B

* | Todos os dados pessoais foram suprimidos para preservar a privacidade dos intervenientes

Anexo 15 | Exemplo storyboard

1.1

Plano da paisagem invertida | Rotação 180° sobre eixo horizontal | Movimento de grua para a estrada onde passa o carro.



1.2

Plano de conjunto da família



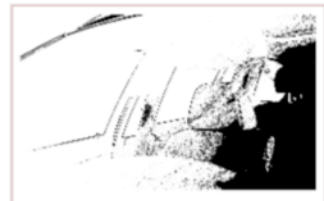
1.3 MÉDIO:

Joaquim | Terra



1.4 MÉDIO:

Deolinda | Água



1.5 MÉDIO:

João | Natureza



1.6

Vista da paisagem do miradouro | Carro a percorrer a estrada



Anexo 16 | Listagem de equipamento

Qt.	Descrição de material	Entidade
Fotografia		
2	Hmi's de 1200	ESMAE/IPP
n	Dedolight's	ESMAE/IPP
n	Refletores madeira	ESMAE/IPP
2	Placas de esferovite	ESMAE/IPP
4	Nd's de gelatina para projectores	ESMAE/IPP
2	Extensão Eléctrica com 25m	ESMAE/IPP
1	Extensão Eléctrica com 10m	ESMAE/IPP
4	Tripés de iluminação de 3 tiges (3 lanços extensíveis)	ESMAE/IPP
4	Ceferinos	ESMAE/IPP
1	Kit Red head + tripés	ESMAE/IPP
1	Butterfly	ESMAE/IPP
2	Frame difusor	ESMAE/IPP
n	Difusores avulso	ESMAE/IPP
2	Garfos	ESMAE/IPP
3	Garras G, e molas MR	ESMAE/IPP
3	Braços mágicos	ESMAE/IPP
1	barricuda grande	ESMAE/IPP
n	Panos pretos	ESMAE/IPP
3	Molas MR	ESMAE/IPP
Vídeo		
1	Câmara Canon C300	Ibertelco
1	Carregador de Baterias	Ibertelco
2	Baterias	Ibertelco
1	Kit de objetivas Nikon	ESMAE/IPP
3	Adaptadores Canon / Nikon	ESMAE/IPP
4	Cartões (16GB ou 32GB)	Mário Rodrigues
1	Dolly (carro de rodas vulcanizadas)	ESMAE/IPP
1	Mattebox	ESMAE/IPP
1	Follow Focus Fixo	ESMAE/IPP
1	Extensor de Follow focus	Mário Rodrigues
1	Tripé Cartoni Gama	ESMAE/IPP
1	Tripé para monitor de Campo	ESMAE/IPP
1	Claquete	ESMAE/IPP
1	Rolo Eléctrico 30/50m	ESMAE/IPP
1	Monitor de campo Panasonic 10'	ESMAE/IPP

1	Monitor Apple Cinema 27"	Mário Rodrigues
1	Adaptador HDMI >> apple Display Port	Mário Rodrigues
1	Shoulder mount Handheld	Mário Rodrigues
1	Grua Panther	ESMAE/IPP
1	Câmara car mount	Mário Rodrigues
1	Cabo HDMI >>> HDMI 15m	Mário Rodrigues
1	Câmara Slider	Luis Alves
1	Carril com plataforma	Mário Rodrigues
1	rodado para o tripé	ESMAE/IPP
1	tripé Schatler	ESMAE/IPP
1	Apple MacBook Pro 15" (descarregar cartões)	Mário Rodrigues
1	Disco Externo 4TB Firewire 800 (sistema raid)	Mário Rodrigues
4	Comunicadores Profissionais Wireless	Mário Rodrigues
Audio		
2	Microfones Shoeps, cápsulas MK4 e MK8	ESMAE/IPP
1	Perche Ambiente com rycote Windshield	ESMAE/IPP
1	Microfone Shoeps CMC6, cápsula MK4	ESMAE/IPP
1	Emissores Wireless Sony UWP-C1/67	Mário Rodrigues
1	Emissores Wireless Sony UWP-C1/67	ESMAE/IPP
1	Gravador Tascam HP-P2	ESMAE/IPP
1	Gravador Edirol R4	ESMAE/IPP
1	Mesa de mistura/pré-amplificador Soundevices	ESMAE/IPP
n	Cablagem necessária	ESMAE/IPP
1	Macbook Pro	Joel Azevedo
1	RME Fireface UC	Joel Azevedo
1	Pro Tools 10 + iLok	Joel Azevedo
Transporte		
1	Carrinha Toyota Hiace (transporte de grua)	ESMAE/IPP

Anexo 17 | Caracterização e maquilhagem



Equipamentos para maquilhagem e cabeleireiro



Marta Ramalho no processo de maquilhagem ao ator António Durães

Anexo 18 | Conto original do “Menino que escrevia versos”

*De que vale ter voz se só quando não falo é que me entendem?
De que vale acordar se o que vivo é menos do que o que sonhei?
(Versos do menino que fazia versos)*

- Ele escreve versos!

Apontou o filho, como se entregasse criminoso na esquadra. O médico levantou os olhos, por cima das lentes, com o esforço de alpinista em topo de montanha.

- Há antecedentes na família? - Desculpe, doutor?

O médico destrocou-se em tintins. Dona Serafina respondeu que não. O pai da criança, mecânico de nascença e preguiçoso por destino, nunca espreitara uma página. Lia motores, interpretava chaparias. Tratava-a bem, nunca lhe batera, mas a doçura mais requintada que conseguira tinha sido em noite de núpcias:

- Serafina, você hoje cheira a óleo Castrol.

Ela hoje até se comove com a comparação: perfume de igual qualidade qual outra mulher ousa sequer sonhar? Pobres que fossem esses dias, para ela, tinham sido lua-de-mel. Para ele, não fora senão período de rodagem. O filho fora confeccionado nesses namoros de unha suja, restos de combustível manchando o lençol. E oleosas confissões de amor. Tudo corria sem mais, a oficina mal dava para o pão e para a escola do miúdo. Mas eis que começaram a aparecer, pelos recantos da casa, papéis rabiscados com versos. O filho confessou, sem pestanejo, a autoria do feito.

- São meus versos, sim.

O pai logo sentenciara: havia que tirar o miúdo da escola. Aquilo era coisa de estudos a mais, perigosos contágios, más companhias. Pois o rapaz, em vez de se lançar no esfrega-refrega com as meninas, se acabrunhava nas penumbras e, pior ainda, escrevia versos. O que se passava: mariquice intelectual? Ou carburador entupido, avarias dessas que a vida do homem se queda em ponto morto?

Dona Serafina defendeu o filho e os estudos. O pai, conformado, exigiu: então, ele que fosse examinado.

- O médico que faça revisão geral, parte mecânica, parte elétrica.

Queria tudo. Que se afinasse o sangue, calibrasse os pulmões e, sobretudo, lhe espreitassem o nível do óleo na figadeira. Houvesse que pagar por sobressalentes, não importava. O queurgia era pôr cobro àquela vergonha familiar.

Olhos baixos, o médico escutou tudo, sem deixar de escrevinhar num papel. Aviava já a receita para poupança de tempo. Com enfado, o clínico se dirigiu ao menino:

- Dói-te alguma coisa?

- Dói-me a vida, doutor.

O doutor suspendeu a escrita. A resposta, sem dúvida, o surpreendera. Já Dona Serafina aproveitava o momento: Está a ver, doutor? Está a ver? O médico voltou a erguer os olhos e a enfrentar o miúdo:

- E o que fazes quando te assaltam essas dores? - O que melhor sei fazer, excelência. - E o que é? - É sonhar.

Serafina voltou à carga e desferiu uma chapada na nuca do filho. Não lembrava o que o pai lhe dissera sobre os sonhos? Que fosse sonhar longe! Mas o filho reagiu: longe, por quê? Perto, o sonho aleijaria alguém? O pai teria, sim, receio de sonho. E riu--se, acarinhando o braço da mãe.

O médico estranhou o miúdo. Custava a crer, visto a idade. Mas o moço, voz tímida, foi-se anunciando. Que ele, modéstia apartada, inventara sonhos desses que já nem há, só no antigamente, coisa de bradar à terra. Exemplificaria, para melhor crença. Mas nem chegou a começar. O doutor o interrompeu:

- Não tenho tempo, moço, isto aqui não é nenhuma clínica psiquiátrica.

A mãe, em desespero, pediu clemência. O doutor que desse ao menos uma vista de olhos pelo caderninho dos versos. A ver se ali catava o motivo de tão grave distúrbio. Contrafeito, o médico aceitou e guardou o manuscrito na gaveta. A mãe que viesse na próxima semana. E trouxesse o paciente.

Na semana seguinte, foram os últimos a ser atendidos. O médico, sisudo, taciturneou: o miúdo não teria, por acaso, mais versos? O menino não entendeu.

- Não continuas a escrever?

- Isto que faço não é escrever, doutor. Estou, sim, a viver. Tenho este pedaço de vida - disse, apontando um novo caderninho - quase a meio.

O médico chamou a mãe, à parte. Que aquilo era mais grave do que se poderia pensar. O menino carecia de internamento urgente.

- Não temos dinheiro, fungou a mãe entre soluços. - Não importa, respondeu o doutor.

Que ele mesmo assumiria as despesas. E que seria ali mesmo, na sua clínica que o menino seria sujeito a devido tratamento.

Hoje quem visita o consultório raramente encontra o médico. Manhãs e tardes ele se senta num recanto do quarto de internamento do menino. Quem passa pode escutar a voz pausada do filho do mecânico que vai lendo, verso a verso, o seu próprio coração.

Anexo 19 | Argumento adaptado do “Menino que escrevia versos”

[In]Versos

De

Nuno Silva

Baseado no conto:
“O Menino que escrevia versos” do livro “Fio das Missangas”
de Mia Couto

realizacao@inversos-filme.com

CENA 1 | INTERIOR | DIA | CARRO

JOAQUIM (55) , DEOLINDA (42) e JOÃO (9) viajam de carro (Datson 1300 preto) numa estrada junto ao Douro, ouve-se música que vem do rádio (música popular portuguesa).

JOAQUIM conduz, atento aos barulhos do motor, olha regularmente para os manómetros. DEOLINDA, sentada ao lado do marido, olha compenetradamente para a estrada, leva a carteira no colo e não desvia o olhar. O filho JOÃO vai atrás, à janela, concentrado escreve letras no vidro (escreve mãe).

CENA 2 | INTERIOR | DIA | SALA DE ESPERA

JOAQUIM, DEOLINDA e JOÃO estão sentados na sala de espera do consultório. Na mesma sala estão ainda duas mulheres (60's) e uma mulher mais nova (45) com uma criança (8) que brinca no chão.

SENHORA 1

Sabe Deus como consegui aqui chegar com estas dores nas costas.

SENHORA 2

Com dores nas costas ando eu a trabalhar na terra.

SENHORA 1

A mim as costas meche-me com tudo.

SENHORA 2

Nunca mais fiquei bem deste meu joelho, é cada pontada!

SENHORA 1

Eu quase nem me consigo mexer de tão dorida que estou. O Dr. vai ter que me dar uma dose daquelas esta semana.

SENHORA 2

É a ti e a mim! Que por este andar nem consigo ver os Segredos no Domingo a noite...

JOAQUIM e JOÃO não se entendem por causa de um caderno que o miúdo vai folheando na mão e do qual nunca se mostra o conteúdo. Joaquim vai tentando tirar-lhe o caderno dar-lhe umas sapatadas mas tem a mãe sentada entre eles. Resmunga com a mãe pelo facto do filho ter o caderno na mão. Sempre que tenta chegar ao filho, ou este se desvia, ou é a mãe que

(CONTINUA)

CONTINUA:

2.

se mexe, nunca consegue. A mãe acaba por guardar o caderno na carteira.

No mesmo momento, a recepcionista chama pelo sistema sonoro o nome do miúdo.

ENFERMEIRA (OFF)

João Santos. Podem entrar por favor.

Os três levantam-se e dirigem-se para o consultório.

CENA 3 | INTERIOR | DIA | CONSULTÓRIO

O MÉDICO (55) está sentado à secretária a escrever. Batem à porta.

DEOLINDA

Sr. Doutor, posso?

Entra o casal com o filho. O pai senta-se cadeira do paciente, a única à frente do médico.

O médico dá uma ultima olhadela numa radiografia e os pais estão tensos à espera que este se dirija a eles. Sem levantar os olhos, o médico manda o miúdo sentar-se. O pai fica confuso e troca de lugar com o filho. Este fica então sentado com os pais em pé atrás.

O médico, olhando para o miúdo, pergunta.

MÉDICO

Então o que se passa contigo João?

JOAQUIM

Ele escreve versos Doutor!

MÉDICO

Mas o que é que ele tem?

JOAQUIM

(exaltado)

Ele sempre foi assim meio esquisito. Eu na idade dele já andava aí. Agora que sabe escrever deu-lhe para isto.

DEOLINDA

O problema são as folhas Doutor. Não sabemos o que fazer.

(CONTINUA)

CONTINUA:

3.

JOAQUIM

Tu é que tens a mania da escola. O Sr. Doutor veja lá o que pode fazer.

MÉDICO

(a escrever)

Mas afinal o que têm essas folhas?

DEOLINDA

Versos Sr. doutor. O menino escreve versos.

O médico levanta os olhos por cima do óculos e olha para a mãe, confuso.

JOAQUIM

Se isto se sabe ainda fecho a oficina. Tá a ver doutor? É preciso arranjar uma cura!

DEOLINDA

Ó Quim! Não se fecha uma oficina por isto.

JOAQUIM

(a resmungar para a mãe)

Não sei a quem é que ele saiu! Deve ser do teu lado...

É interrompido pelo médico, que bate com o dossier na mesa.

MÉDICO

Vamos ver o que se pode fazer. (olha João) Dói-te alguma coisa João?

JOÃO

Dói-me a vida Sr. doutor...

O médico ergue o rosto, e coloca um termómetro no João.

MÉDICO

(a sorrir)

E o que fazes quando isso acontece?

JOÃO

Sonho!

A mãe dá uma sapatada ao filho no braço, preocupada com a reacção do marido.

(CONTINUA)

CONTINUA:

4.

DEOLINDA

(saturada)

O que é que o Pai te disse sobre os sonhos há?!

JOAQUIM

(indignado)

Outra vez a conversa dos sonhos!

JOÃO

(entusiasmado)

Os sonhos nunca magoaram ninguém. O Pai é que tem medo deles...

Agarra-se ao braço da mãe.

MÉDICO

(confuso)

Bem, vamos lá ver essa temperatura!

O Médico tira o termómetro e observa a temperatura que está um pouco acima do normal.

MÉDICO

(a escrever)

Temos aqui qualquer coisa. Vou receitar esta medicação para tomar 1 vez ao dia, se piorar traga-o cá.

DEOLINDA

Ó doutor, pelo menos leia uns versos. Só para ver o que acha.

Estende o caderno por cima da mesa em direcção ao médico, Joaquim tenta tirar-lho mas o médico, saturado das discussões, pega no caderno.

MÉDICO

Está bem. Em relação a isso vou ver o que se pode fazer.

Guarda o caderno na gaveta.

A família levanta-se.

MÃE

Muito obrigada doutor.

MÉDICO

(alheado)

Boa viagem!

(CONTINUA)

CONTINUA:

5.

A família sai. O médico olha para a gaveta, abre e fica a olhar pensativo para o caderno, nisto ouvimos a assistente a chamar no sistema sonoro.

ASSISTENTE

Dona Carminho! Pode entrar por favor!

O médico fecha a gaveta.

CENA 4 | EXTERIOR | NOITE | CASA DA FAMÍLIA

Ve-se uma moradia na aldeia com oficina no andar inferior. Está uma luz acesa numa das janelas e o placar da Oficina a piscar. Ouve-se os grilos.

CENA 5 | INTERIOR | NOITE | QUARTO DOS PAIS

Deolinda e Joaquim estão deitados na cama, o candeeiro de Joaquim está aceso e este lê uma revista de carros clássicos. Deolinda está deitada de costas para Joaquim.

Joaquim fala para Deolinda como se estivesse a falar sozinho.

JOAQUIM

O tempo que fomos perder a andar de um lado para o outro e nada. Eu não posso fechar a oficina.

DEOLINDA

Joaquim é pelo bem do nosso filho.

JOAQUIM

O rapaz não tem binário! (fala alto virado para a parede) Anda sempre em ponto-morto!

DEOLINDA

(ergue-se na cama)
Shiiuuu... Olha o miúdo!

JOAQUIM

(alto para a parede)
É bom que ouça!

DEOLINDA

(triste com Joaquim)
Joaquim já é tarde...

(CONTINUA)

CONTINUA:

6.

JOAQUIM
(resmunga baixo)
Diz o Doutor que isto vai lá com
pastilhas...

CENA 6 | INTERIOR | NOITE | QUARTO DO JOÃO

João está sentado na secretária a escrever às escondidas dos pais, recorre a pouca luz e não faz barulho. Ouve os pais no quarto ao lado.

JOAQUIM (OFF)
Com a receita do meu falecido pai
isto ía ao sitio com um bom par de
chapadas!

João desanimado com as palavras do Pai, pega numa foto de família onde estão todos sorridentes. Pega no termómetro que tem ao seu lado e aquece no candeeiro da secretária.

CENA 7 | INTERIOR | NOITE | CONSULTÓRIO

No consultório o Médico arruma os últimos objectos em cima da secretária. Levanta-se, tira a bata e olha para a gaveta com ar pensativo.

Abre a gaveta onde está o caderno do João, retira o caderno e vê-se uma fotografia antiga do Médico, mais novo, com uma criança ao colo. Senta-se e começa a folhear o caderno do João.

CENA 8 | EXTERIOR | DIA | OFICINA

Deolinda e João estão junto ao carro que está à porta da oficina, Joaquim abre a porta e senta-se no lugar do condutor. Deolinda e João entram no carro.

JOAQUIM
Põe o cinto João.

DEOLINDA
(preocupada)
Vamos chegar tarde...

JOAQUIM
Isto é um Datsun mulher! 1300 de
cilindrada, 150 cavalos de puro
sangue lusitano!

(CONTINUA)

CONTINUA:

7.

DEOLINDA
Pois Joaquim, claro!

Joaquim desiste da explicação, olha para a frente, verifica os manómetros, coloca a chave na ignição, esfrega as mãos enquanto o carro aquece, dá a chave. O carro não pega.

JOAQUIM
Tu queres ver!

Joaquim dá a chave novamente. O carro não pega!

Sai do carro e abre o capô. Deolinda e João estão dentro do carro. Joaquim fala com o motor. Deolinda pelo espelho sorri para João que retribui.

JOAQUIM
O que é que tu tens meu menino? não te tenho tratado bem? (fala para dentro do carro) Olha que isto pode demorar... mas resolve-se!

Deolinda abana negativamente com a cabeça, agarra a carteira, olha para trás, para João.

DEOLINDA
Anda João, se não perdemos o autocarro!

Saem do carro e dirigem-se para a saída.

DEOLINDA
Vais ficar Joaquim?

JOAQUIM
Claro! Quem trata dele?

CENA 9 | INTERIOR | DIA | AUTOCARRO

Deolinda e João viajam de autocarro. João vai atento à paisagem e Deolinda observa João. Deolinda põe um braço por cima de João e começa a escrever no vidro. Os dois sorriem e Deolinda dá-lhe um beijo na testa.

CENA 10 | INTERIOR | DIA | CONSULTÓRIO

Deolinda e João estão sentados no consultório em frente ao médico que examina a boca de João

Deolinda pergunta:

(CONTINUA)

CONTINUA:

8.

DEOLINDA
Então Doutor descobriu alguma
coisa?

O médico dirige-se para João.

MÉDICO
Tens mais versos?

João encolhe os ombros.

MÉDICO
Não continuas a escrever?

João pousa em cima da secretária um caderno que trás
consigo. O médico folheia o caderno, pousa-o em cima da
secretária.

MÉDICO
João diz ah!

JOÃO
aaaaaaaaarrrrrrrhhhhhh.....

MÉDICO
Há aqui uma Inflamação. Não é grave
mas há que tratar disto. Tem tido
temperatura?

DEOLINDA
(arregalando os olhos)
Anda sempre nos 40 Doutor!

O médico tira o termómetro a João, está normal, olha para
João e este pisca-lhe o olho.

MÉDICO
Olha João, esperas aqui um
bocadinho enquanto eu falo com a
tua mãe está bem?

João acena positivamente com a cabeça. O médico e a mãe saem
para o corredor.

CENA 11 | INTERIOR | DIA | CORREDOR

O médico e Deolinda estão no corredor junto da porta do
consultório.

MÉDICO
Isto afinal é mais grave do que eu
pensava. É importante que ele seja
(MAIS)

(CONTINUA)

CONTINUA:

9.

MÉDICO (CONTINUA)
visto de perto. Preciso que ele
fique aqui 2 dias para observação.

DEOLINDA
(preocupada)
Mas Doutor o que vai ser do meu
menino aqui sozinho?

MÉDICO
Não se preocupe, vai tudo correr
bem!

CENA 12 | INTERIOR | DIA | CONSULTÓRIO

João está sentado sozinho. Segura o caderno, em cima das
pernas. Deolinda senta-se ao seu lado, pousa uma mão nas
pernas da criança.

DEOLINDA
(a soluçar)
João o Sr. Doutor vai ter que fazer
alguns exames. Prometo que te venho
buscar segunda-feira. Não faças
nenhuma asneira.

João acena positivamente com a cabeça a mãe abraça-o.

O médico pega no caderno de João e entrega a mãe.

MÉDICO
Leve-o consigo, dê-lhe atenção.

A mãe segura o caderno contra o peito.

CENA 13 | EXTERIOR | FIM DE TARDE | OFICINA

Joaquim está a frente do carro com o capô aberto a limpar as
mãos a desperdícios. Um autocarro pára a frente da oficina,
o autocarro arranca e vê-mos Deolinda do outro lado da rua,
sozinha no passeio.

JOAQUIM
O João?!

Deolinda com as lágrimas nos olhos olha estática para
Joaquim.

JOAQUIM
Tu não ouves? o João?

Joaquim pára no passeio da oficina em frente a Deolinda.

(CONTINUA)

CONTINUA:

10.

DEOLINDA
(a chorar)
Ficou internado.

Joaquim perplexo atravessa a rua e abraça Deolinda. Têm o caderno no seu meio. Joaquim olha para baixo e dá um passo atrás, olha para o caderno que a mãe segura contra o peito e toma-o para suas mãos. Observa o caderno, abre-o e lê para si.

CENA 14 | INTERIOR | FIM DE TARDE | CONSULTÓRIO

No corredor comprido e com portas dos dois lados, ouve-se uma voz distante de criança. A criança está sentada de pernas cruzadas ao fundo da cama. A criança lê de um caderno que tem ao colo. O médico está deitado na cama a ouvir o João. Por momentos este deixa de ler, o médico abre os olhos.

MÉDICO
Continua meu filho! continua...

FADE TO BLACK

ACORDO

ENTRE:

Mário Manuel Pinheiro Rodrigues, Contribuinte nº 212036513, aluno do 2º Ano do Mestrado em Comunicação Audiovisual com Especialização em Produção e Realização do Instituto Politécnico do Porto / ESMAE, na qualidade de responsável de Produção do filme “INVERSOS” ou PRIMEIRO CONTRAENTE.

ENTRE:

***** , Contribuinte nº ***** adiante designado como SEGUNDO CONTRAENTE.

É acordado e reduzido a escrito o presente instrumento, o qual se rege pelas seguintes cláusulas:

1.ª

O PRIMEIRO CONTRAENTE, na qualidade de produtor do filme, assegurará a produção do mesmo com título definitivo ou provisório de “[IN]VERSOS”.

2.ª

Por meio do presente contrato, compromete-se o SEGUNDO CONTRAENTE a desempenhar, no filme referido na Cláusula anterior, a personagem de “*****”.

3.^a

- a) O SEGUNDO CONTRAENTE compromete-se perante o PRIMEIRO CONTRAENTE a estar disponível durante o mês de Abril 2012, período durante o qual terão lugar as sessões de filmagem do filme identificado na Cláusula 1.^a.
- b) Da mesma forma, compromete-se o SEGUNDO CONTRAENTE a comparecer no local e às horas previamente determinadas pelo PRIMEIRO CONTRAENTE como sendo dias de filmagens, responsabilizando-se pelos danos que a sua ausência injustificada venha a causar a esta última.
- c) Caso ocorram circunstâncias que impeçam a realização das filmagens, como seja a verificação de condições climatéricas adversas ou outras, o SEGUNDO CONTRAENTE manter-se-á à disposição do PRIMEIRO CONTRAENTE para a realização das filmagens em data a acordar por ambas as partes.

4.^a

- a) Como contrapartida da sua prestação, o PRIMEIRO CONTRAENTE paga ao SEGUNDO CONTRAENTE, contra recibo verde, venda a dinheiro ou fatura, os honorários no valor de ***,00€ (***** euros), as despesas de deslocação e refeições.
- b) As partes acordam em interpretar o termo sessão como dizendo respeito a um dia de filmagem em que o SEGUNDO CONTRAENTE, convocado para filmar, esteja presente no *plateau* de filmagens.

5.^a

As despesas referidas na Cláusula anterior serão pagas, pelo PRIMEIRO CONTRAENTE ao SEGUNDO CONTRAENTE, no final das gravações em numerário, cheque ou transferência bancária.

6.^a

O SEGUNDO CONTRAENTE terá, em caso de necessidade, direito a dormida numa unidade hoteleira e a três refeições diárias, por dia de filmagem.

7.^a

- a) Este presente acordo estabelece a autorização, por parte do SEGUNDO CONTRAENTE, para a gravação e o registo da sua imagem e voz, em suporte de filme, vídeo ou qualquer outro, destinados à produção do filme com o título provisório ou definitivo de “[IN]VERSOS”.
- b) Pelo presente acordo o SEGUNDO CONTRAENTE transmite ao PRIMEIRO CONTRAENTE todo o conteúdo patrimonial de todos os direitos de autor e conexos a que haja lugar no âmbito do presente contrato.
- c) No âmbito da exploração cinematográfica o SEGUNDO CONTRAENTE cede ao PRIMEIRO CONTRAENTE os direitos necessários à prática de todos atos que entenda adequados à produção, distribuição e exibição do filme em salas de cinema públicas, ou outras com carácter gratuito ou oneroso.
- d) Para efeitos da exploração cinematográfica do filme, ao PRIMEIRO CONTRAENTE assiste o direito de fixar a obra cinematográfica em qualquer suporte adequado, conhecido, desconhecido ou que venha a ser inventado, bem como fazer cópias ou reproduções que entender necessárias.
- e) O PRIMEIRO CONTRAENTE poderá, igualmente, por si ou por terceiros, proceder à dobragem e legendagem do filme, o que poderá incluir a modificação do respectivo título, a tradução do guião para qualquer língua, bem como as adaptações necessárias para a dobragem das interpretações originais da obra, proceder às dobragens das músicas, assim como transcrever pela forma mais conveniente os diálogos da versão original para outras línguas.
- f) O PRIMEIRO CONTRAENTE poderá, ainda, reproduzir, em todas as línguas, resumos do filme, ilustrados ou não, que se destinem diretamente à publicidade e/ou promoção do filme e, se necessário, as letras da música poderão ser publicadas em revistas ou magazines.
- g) No âmbito da exploração cinematográfica, o SEGUNDO CONTRAENTE cede ao PRIMEIRO CONTRAENTE o direito de proceder a todas as formas de exploração secundária do filme, por todos os meios, conhecidos, desconhecidos ou que venham a ser inventados, podendo para o efeito fazer as cópias e reproduções que entender necessárias.

h) Os direitos transmitidos nos termos dos números precedentes incluem, entre outros, os seguintes géneros de exploração: televisiva via hertziana, via cabo, via satélite, Pay TV, pagamento por visionamento, por assinatura, CATV, audiovisuais em geral, videocassetes, DVD, CD-ROM, CD-Laser disk, todas as formas de exploração interativa e visionamento a pedido em geral.

i) Para efeitos do número anterior, O PRIMEIRO CONTRAENTE poderá proceder por si ou por terceiros à dobragem e legendagem do filme, o que inclui a modificação do respectivo título, a tradução do guião para qualquer língua bem como as adaptações necessárias para dobrar as interpretações originais da obra, assim como transcrever pela forma mais conveniente os diálogos da versão original para outras línguas.

j) Os direitos estipulados nos números anteriores poderão ser exercidos em todo o mundo, por uma ou mais vezes, com o limite temporal máximo previsto na Lei, não havendo lugar a qualquer outra remuneração suplementar, para além da prevista no presente acordo.

8.º

No caso de ser necessário proceder a dobragens, o SEGUNDO CONTRAENTE compromete-se a participar num máximo de 1 sessão de dobragens ou de registo magnético em pós-produção, em datas a acordar entre as partes, sem que haja lugar ao pagamento, pelo PRIMEIRO CONTRAENTE ao SEGUNDO CONTRAENTE, de qualquer outra quantia a título de remuneração.

9.ª

a) Caso a data prevista na primeira alínea da Cláusula 3.ª para a conclusão do filme não seja cumprida em virtude de ainda estarem a decorrer filmagens e/ou dobragens extra, mantêm-se as obrigações decorrentes do presente acordo para ambas as partes.

b) Na situação prevista no número anterior, as partes acordarão entre si as datas para a realização das filmagens e dobragens necessárias à conclusão do filme e os montantes das remunerações a que houver lugar.

10.^a

Caso a produção do filme com o título provisório ou definitivo de “INVERSOS” venha a ser interrompida temporária ou definitivamente, não poderá o PRIMEIRO CONTRAENTE reclamar do SEGUNDO CONTRAENTE a restituição de qualquer quantia por este já recebida ou a receber.

11.^a

É proibida a utilização da imagem do ator por qualquer modo de emissão, difusão ou publicação, quando não se encontre, previamente, satisfeito o pagamento integral do montante acordado.

12.^a

Para resolução das questões emergentes do presente acordo as partes elegem como competente o foro da comarca do Porto, com exclusão de qualquer outro. O presente acordo é feito em dois exemplares assinados por ambas as partes.

Porto, 10 de Abril de 2012

O PRIMEIRO CONTRAENTE

O SEGUNDO CONTRAENTE

Anexo 21 | Correção de Cor



Imagem sem correção de cor



Imagem com correção de cor



(in)versos

adaptado do conto "O menino que escrevia versos"
do livro de Mia Couto "O Fio das Missangas"

ESMAE | IPP UMA PRODUÇÃO DEPARTAMENTO de ARTES da IMAGEM EM ASSOCIAÇÃO COM MESTRADO em COMUNICAÇÃO AUDIOVISUAL

PRODUÇÃO MÁRIO RODRIGUES REALIZAÇÃO NUNO SILVA DIRECTOR DE SOM JOEL AZEVEDO ASSISTENTE DE REALIZAÇÃO SALOMÉ MARTINS DIRECTOR DE FOTOGRAFIA PEDRO GOMES

ELENCO ANTÓNIO DURÃES, JOÃO RITO, JOANA CARVALHO e VALDEMAR SANTOS

ICA INSTITUTO DO CINEMA E DO AUDIOVISUAL

Estalagem da Pateira

weber SAINT-GOBAIN

AUTO ARDIM RENT-A-CAR

LeYa

DAI | ESMAE | POLITÉCNICO DO PORTO

.saçres

TRANSDEV

hospitalcuf porto

CLUBE DE AVANÇADA

Cartaz de apresentação do filme



Bluray interativo de apresentação do filme



DVD-Vídeo interativo de apresentação do filme

(in)versos

adaptado do conto "O menino que escrevia versos"
do livro de Mia Couto "O Fio das Missangas"



ESMAE | IPP UMA PRODUÇÃO DEPARTAMENTO de ARTES da IMAGEM
EM ASSOCIAÇÃO COM MESTRADO em COMUNICAÇÃO AUDIOVISUAL
PRODUÇÃO MÁRIO RODRIGUES REALIZAÇÃO NUNO SILVA
DIRECTOR DE SOM JOEL AZEVEDO ASSISTENTE DE REALIZAÇÃO SALOMÉ MARTINS DIRECTOR DE FOTOGRAFIA PEDRO GOMES
ELENCO ANTÓNIO DURÃES, JOÃO RITO,
JOANA CARVALHO e VALDEMAR SANTOS



(in)versos



(in)versos

adaptado do conto "O menino que escrevia versos"
do livro de Mia Couto "O Fio das Missangas"



Design de capa exterior de Bluray

Anexo 23 | Cronograma previsual

TAREFAS	2011				2012										
	Set.	Out.	Nov.	Dez.	Jan.	Fev.	Mar.	Abr.	Mai	Jun.	Jul.	Ago.	Set.	Out.	Nov.
Fase 1 Pré-Produção															
Escolha da história e Brainstorming															
Tratamento do argumento e sinopse															
Autorizações e contractos															
Pitching															
Perfil das personagens e descrição de cenas															
Repérage															
Casting juvenil e convite a elenco															
Levantamento técnico e de adereços															
Storyboard e cronograma do projeto															
Elaboração do projecto de orçamento															
Requisição de adereços e guarda-roupa															
Fase 2 Produção															
Preparação de equipamento e equipas técnicas															
Rodagem															
Fase 3 Pós-Produção															
Sincronização vídeo/áudio															
Edição e montagem															
Rought Cut															
Pós-produção vídeo (correção de cor)															
Criação de som + banda sonora															
Motion Graphics e créditos															
Masterização															
Fase 4 Ensaio															
Pesquisa bibliográfica e videográfica															
Escrita do ensaio															
Entrega do ensaio final															
Fase 5 Defesa do ensaio															

Anexo 24 | Orçamento previsional

		Pré-produção		Produção		Pós-produção			
Rubrica		Fase 1	%	Fase 2	%	Fase 3	%	Total	%
A	Above the line	0 €	0,00%	1 300 €	28,02%	190 €	0,00%	1 490 €	32,12%
A1	Direitos artísticos	0 €	0,00%	0 €	0,00%	190 €	0,00%	190 €	0,00%
A2	Honorários de produtores	0 €	0,00%	0 €	0,00%	0 €	0,00%	0 €	0,00%
A3	Honorários de realizador	0 €	0,00%	0 €	0,00%	0 €	0,00%	0 €	0,00%
A4	Elenco Principal	0 €	0,00%	1 300 €	28,02%	0 €	0,00%	1 300 €	28,02%
B	Below the line	200 €	4,31%	1 900 €	40,96%	375 €	8,08%	2 475 €	53,35%
B1	Equipa técnica	0 €	0,00%	0 €	0,00%	0 €	0,00%	0 €	0,00%
B2	Equipa artística	0 €	0,00%	0 €	0,00%	0 €	0,00%	0 €	0,00%
B3	Encargos sociais	0 €	0,00%	0 €	0,00%	0 €	0,00%	0 €	0,00%
B4	Estadias, deslocações e transportes	150 €	3,23%	1 550 €	33,41%	100 €	2,16%	1 800 €	38,80%
B5	Adereços e cenografia	0 €	0,00%	150 €	3,23%	0 €	0,00%	150 €	3,23%
B6	Meios técnicos	0 €	0,00%	0 €	0,00%	0 €	0,00%	0 €	0,00%
B7	Suportes de imagem e som	0 €	0,00%	0 €	0,00%	0 €	0,00%	0 €	0,00%
B8	laboratório de imagem	0 €	0,00%	0 €	0,00%	0 €	0,00%	0 €	0,00%
B9	Montagem	0 €	0,00%	0 €	0,00%	0 €	0,00%	0 €	0,00%
B10	Despesas diversas de produção	50 €	1,08%	100 €	2,16%	25 €	0,54%	175 €	3,77%
B11	Seguros e diversos	0 €	0,00%	100 €	2,16%	250 €	5,39%	350 €	7,54%
C	Total Parcial (A+B)	200 €	4,31%	3 200 €	68,98%	565 €	8,08%	3 965 €	85,47%
C1	Despesas gerais (B - 7%)	14 €	0,30%	224 €	4,83%	40 €	0,57%	278 €	5,98%
C2	Imprevistos (C - 10%)	20 €	0,43%	320 €	6,90%	57 €	0,81%	397 €	8,55%
D	Totais (C+C1+C2)	234 €	5,04%	3 744 €	80,71%	661 €	9,46%	4 639 €	100,00%