

Relatório para a obtenção do grau de Mestre em
Comunicação Audiovisual

Instituição_Instituto Politécnico do Porto
Escola_ESMAE

Curso_Mestrado em Comunicação Audiovisual
Especialização_Produção e Realização
Área_Ficção

Unidade Curricular_Projecto
Orientador_Doutor Jorge Campos
Co-orientador_Mestre Cristina Susigan
Mestre José Quinta Ferreira

A PARIDEIRA
VASCO JOSUÉ DA SILVA PEREIRA
MCA. 2010

Relatório para a obtenção do grau de Mestre em
Comunicação Audiovisual

Instituição_Instituto Politécnico do Porto
Escola_ESMAE

Curso_Mestrado em Comunicação Audiovisual
Especialização_Produção e Realização
Área_Ficção

Unidade Curricular_Projecto
Orientador_Doutor Jorge Campos
Co-orientador_Mestre Cristina Susigan
Mestre José Quinta Ferreira

A PARIDEIRA
VASCO JOSUÉ DA SILVA PEREIRA
MCA. 2010

RESUMO

Tendo em vista a apresentação do trabalho de Produção do filme de curta-metragem de ficção *A Parideira*, no âmbito do projecto de Mestrado em Comunicação Audiovisual, com Especialização em Produção e Realização, da Escola Superior de Música e Artes do Espectáculo do Instituto Politécnico do Porto, procedeu-se à redacção deste relatório de produção.

O presente relatório descreve todas as tarefas desenvolvidas pelo autor, na qualidade de Produtor do filme, naquela que é a aplicação dos conhecimentos adquiridos ao longo do curso de mestrado e, também, da sua experiência profissional, enquanto realizador de televisão.

Os resultados obtidos mostram tratar-se mais de um relato das experiências vivenciadas do que de uma divagação teórica e retórica de como resolver as inúmeras questões levantadas ao longo do processo de produção de um filme.

Palavras Chave: Produtor, Produção, Curta-metragem.

ABSTRACT

The following production report aims to present a research work on the Production of the fictional short film *A Parideira*, which is part of the project of an Audiovisual Communication master's degree, with a minor on Production and Realization, from the Escola Superior de Música e Artes do Espectáculo do Instituto Politécnico do Porto (Oporto's Music and Performance Arts University).

This dissertation discloses all of the tasks that were held by the author, as the film Producer, including the practical application of the knowledge that was attained during the master's degree. Moreover, another purpose of this research work is to present the professional experience of its author, in the field of Broadcast Production.

The results obtained prove that this project is more than a theoretical and rhetorical digression on the numerous problems and questions raised throughout a film production. In fact, this research work highlights all the experiences that are unconditionally part of this process.

Key Words: Producer, Production, Short-Film

DEDICATÓRIA

Para a Susana

AGRADECIMENTOS

A produção deste filme deve-se a muitas pessoas e entidades às quais estou grato por diferentes razões.

Em primeiro lugar, agradeço aos nossos patrocinadores:

Rádio e Televisão de Portugal, Instituto Politécnico do Porto, Instituto do Cinema e do Audiovisual, Câmara Municipal de Bragança, Instituto Politécnico de Bragança, Governo Civil de Bragança, Governo Civil do Porto, Hotel Turismo S. Lázaro, Three-Two-One, Nasamotor Circunvalação, Red Oak, Goldmud, Restaurante Académico, Restaurante Poças, Bombeiros Voluntários de Bragança, Caixa Geral de Depósitos de Bragança, Instituto da Conservação da Natureza e da Biodiversidade, EPC/Contracampo, Joaquim Guerra Cabeleireiros, Cineclube de Avanca, Digital Frame, York, Unicer e Villas-Boas ACP.

Agradeço ainda a contribuição da Associação Estrela do Nordeste, Associação Cultural e Ambiental de Palácios, Associação Amigos do Parque, Guarda Nacional Republicana de Bragança, Manuel Teles, Amável Antão e Adriano Valadar.

Aos actores, por terem acreditado em mim enquanto Produtor e por terem a coragem de entregar o seu talento nas mãos de uma equipa de ilustres desconhecidos. Foi um orgulho e um privilégio trabalhar com eles. A sua qualidade e experiência, aliadas a um trato muito fácil, foram uma fonte diária de conhecimento e de aprendizagem.

Um agradecimento muito particular ao Jorge Morais pela disponibilidade demonstrada e pelo incansável apoio que me deu, sobretudo na fase de pré-produção e na rodagem. Sem ele, muitos dos adereços seriam impossíveis de conseguir e outros apoios não teriam sido alcançados. Foi, particularmente para mim, uma ajuda valiosíssima.

Para a Luísa Manso e para a Paula Silva, pela ajuda na procura de locais para a rodagem e na escolha da roupa e do calçado para os actores. Provaram ter óptimo gosto.

À Sofia Reboleira e ao grupo de Espeleólogos da Universidade de Aveiro, por nos ajudarem a encontrar a gruta que precisávamos e por nos terem proporcionado uma experiência inesquecível na gruta de Portunhos. Nunca pensei ter coragem para estar tão perto de tantos morcegos e aranhas.

À Doutora Olívia da Silva, coordenadora do mestrado, pela colaboração e influência institucional que exerceu junto de diferentes entidades.

Aos professores Cristina Susigan, Jorge Campos e Quinta Ferreira, meus orientadores, pela ajuda dada e pela (boa) pressão exercida para que eu conseguisse acabar este trabalho. Tenho a noção de que estive longe de ser um aluno exemplar e que lhes dei algumas razões para ficarem preocupados com a minha resistência em começar.

Aos professores Quinta Ferreira e Maria João Gordo e ao Isolino Sousa, pela bibliografia disponibilizada e pelo incentivo dado.

A todos os demais professores do Mestrado e aos professores convidados para os diferentes seminários em que participei, pelos ensinamentos que me transmitiram.

Aos meus amigos e familiares, que em tantas ocasiões reclamaram pela minha ausência por eu estar “a tratar d’*A Parideira*” e que, tal como eu, viveram com grande ansiedade estes últimos meses.

Ao José Miguel, uma verdadeira enciclopédia cinematográfica, um promissor Realizador e o grande obreiro deste filme, agradeço-lhe porque, a partir de agora, já posso afirmar que fui Produtor de um filme a sério que até RED teve. Se não tivesse existido o seu inesperado convite, não sei se algum dia o poderia dizer. Aqui fica o meu reconhecimento.

Com o maior dos entusiasmos, agradeço aos “Parideiros”, os que estiveram desde o início e aos que se foram juntando ao grupo. Não esqueço os milhares de quilómetros que percorremos juntos, a chuva e a neve que suportamos, as centenas de inspirados *mails* que trocamos, as peripécias que enfrentamos e, mais importante, as dificuldades que tivemos o engenho de ultrapassar. Mas reconheço que tudo isso nos fez crescer muito e dar o devido valor a este filme. Esta nossa aventura em Bragança ficará para sempre, e com toda a certeza o digo, na memória de todos. Acredito que nas nossas vidas haverá lugar para o “antes” e para o “depois” d’*A Parideira*.

Finalmente, mas mais que tudo, agradeço à Susana que foi quem mais de perto viveu estes meus dois últimos anos em que voltei à condição de estudante. Sem a sua paciência e magnífica ajuda, não teria sido capaz de terminar este relatório, nem tão pouco o mestrado. Por isso, o mínimo que lhe posso fazer, e faço, é dedicar-lhe este filme e em breve, assim espero, a prestigiante condição de Mestre.

ÍNDICE

RESUMO

ABSTRACT

DEDICATÓRIA

AGRADECIMENTOS

ÍNDICE DE QUADROS

INTRODUÇÃO	1
1. ENQUADRAMENTO	2
2. PRÉ-PRODUÇÃO	5
2.1 Detalhamento do Guião	6
2.2 Constituir a equipa técnica	7
2.3 Procurar e decidir quais os locais de rodagem	9
2.4 Escolher os actores	13
2.5 Elaborar o orçamento	16
2.6 Garantir o financiamento	17
2.7 Assegurar o equipamento necessário	22
2.8 Definir datas para a rodagem	24
3. PRODUÇÃO	27
3.1 O dia da partida	28
3.2 Rodagem	29
3.2.1 O dia-a-dia	31
3.3 O regresso ao Porto	33
4. PÓS-PRODUÇÃO	34
5. DISTRIBUIÇÃO, EXIBIÇÃO E DIREITOS	36
6. CONCLUSÃO	38
BIBLIOGRAFIA	41

ÍNDICE DE QUADROS

Quadro 1: Agenda da procura do cenário exterior	11
Quadro 2: Agenda da procura da gruta	12
Quadro 3: Agenda da escolha e contratação dos actores	14
Quadro 4: Lista de contactos estabelecidos na região de Bragança	18
Quadro 5: Lista dos restantes contactos estabelecidos	19
Quadro 6: Lista dos apoios obtidos	21
Quadro 7: Lista de empresas contactadas para aluguer/cedência de equipamento	23
Quadro 8: Síntese de Pré-Produção	26
Quadro 9: Síntese de Produção	33
Quadro 10: Síntese de Pós-Produção	35

INTRODUÇÃO

Inicialmente, uma imensidão de dúvidas nos assolava devido às incertezas que decorriam da quase total inexperiência da produção de curtas-metragens. *Como se produz um filme? Que condições são necessárias reunir para a produção? Qual o papel reservado ao Produtor? Como conseguir financiar um filme de baixo custo desenvolvido em âmbito académico?* Estas foram algumas das questões levantadas quando se decidiu produzir a curta-metragem *A Parideira*. Muitas mais surgiram e para todas elas se teve de obter resposta.

No caso do Produtor, autor deste trabalho, nunca tinha visto ou participado de forma efectiva em qualquer produção cinematográfica que se pudesse comparar a esta que agora abraçava. Também a experiência profissional que detinha enquanto realizador de televisão, nada tinha de análogo com este desafio, excepção feita para algumas afinidades na linguagem audiovisual e para o trabalho em equipa.

O melhor, e ao mesmo tempo a única coisa a fazer, era mesmo aprender a lidar com as dificuldades e ver nelas um bom pretexto para evoluir nas competências de relacionamento interpessoal, na capacidade de criar estratégias e encontrar boas parcerias, na organização e metodologia de trabalho e na capacidade de conseguir algo aparentemente impossível.

Neste contexto, o trabalho desenvolvido pelo autor, constituiu para o próprio um marco inquestionável pelo ensejo criado de enfrentar e resolver um desafio que se mostrou ser totalmente diferente daqueles que enfrentava diariamente. Afinal, “no one can teach you how to make a film. You have to learn it by doing it.” (Elliot Grove, 2004, p.1)

Do ponto de vista estrutural, inicia-se este relatório com um breve enquadramento teórico sobre o fenómeno da produção audiovisual. A seguir descreve-se o trabalho do Produtor dividido nas etapas de pré-produção, produção, pós-produção, distribuição, exibição e direitos.

1. ENQUADRAMENTO

Mais do que em qualquer outra actividade, a produção de um produto audiovisual é, primeiro que tudo, um trabalho de equipa e em equipa. Seja grande ou pequena, maior ou menor, constituída por profissionais do *metier* ou apenas por entusiastas aprendizes, da equipa dependerá sempre a capacidade de levar até ao fim a realização do produto audiovisual.

Ser uma equipa, significa muito mais do que um simples conjunto de pessoas com a mesma vontade. Implica coragem, arrojo, organização, método, objectivos claros e que sejam alcançáveis. Requer liderança, uma liderança “con autoridad, responsabilidad y talento para planear las operaciones y tomar decisiones” (Federico Fernández Díez & José Martínez Abadia, 1994, p. 9), das mais simples às mais complexas. É este o papel do Produtor.

Produzir significa conhecer um pouco de tudo, saber, pelo menos, um pouco mais que o mínimo de cada uma das áreas envolvidas na criação de um produto audiovisual, qualquer que ele seja. Não quer isto dizer, que o produtor deva saber iluminar na perfeição o *set*, que domine ao pormenor todos os menus da camera ou que seja um *expert* em matéria de *software* de edição. Mas deve ter conhecimentos suficientes para poder tomar decisões acertadas sobre todos os aspectos de uma produção audiovisual.

Por tudo isto, o Produtor pode também assumir particular importância no processo criativo e não apenas no burocrático e organizativo. A sua contribuição na “criação” (grifo meu) da obra pode e deve ser aceite e, de modo algum, deve servir para constranger a criatividade do guionista e do realizador. Assim aconteceu n’A Parideira.

O que vai ser feito? Quem deve estar presente em cada momento? Onde, como e quando vai acontecer? Que meios técnicos estarão disponíveis? Como se vai pagar? São algumas das muitas perguntas às quais o Produtor deverá saber responder. Seja qual for a obra audiovisual a desenvolver, compete ao Produtor, definir, analisar, desenhar, planificar, programar, financiar, executar, difundir e explorar essa mesma obra.

No caso da produção cinematográfica, pode dizer-se que é a referência histórica dos modelos de difusão massiva. Por ter sido pioneiro, o cinema funcionou como uma espécie de laboratório de testes cujas soluções foram sendo, em certa medida, aplicadas também à indústria videográfica e televisiva.

Apesar disso, a história mostra que o papel dos primeiros produtores foi muitas vezes colocado em segundo plano, sobretudo em comparação com outras áreas tidas e aceites como criativas. Mas sobretudo a partir do aparecimento do cinema sonoro e com a necessidade de garantir a rentabilidade dos filmes enquanto produtos, o papel do produtor passou a ser potenciado e mais respeitado.

Dizem-nos os registos que o nascimento da produção audiovisual aconteceu ainda antes do nascimento oficial do cinema, quando, no longínquo ano de 1893, Thomas Edison construiu em New Jersey um estúdio para rodagem de filmes. Este espaço servia para exhibir os primeiros filmes, usando para o efeito o *Kinetoscopio*, um dispositivo de projecção, que funcionava através da introdução de moedas.

Depois, os irmãos Auguste e Louis Lumière, foram ao mesmo tempo produtores e os primeiros exibidores em tela, algo semelhante, na sua essência, ao que assistimos hoje no cinema moderno. Corria o ano de 1895.

No entanto, foi Charles Pathé o primeiro a ser reconhecido como produtor no sentido mais actual do termo, já que organizou um sistema de distribuição por aluguer de películas, tanto as da sua própria produção como as de outras produções independentes.

Desde essa altura até hoje, muitas foram as transformações ocorridas na produção de cinema. Nos EUA eclodiram e impuseram-se as *majors*, os grandes estúdios, que se tornaram “donos” da indústria cinematográfica.

Em oposição, na Europa, a produção cinematográfica é, ou foi caracterizada em termos históricos, por ser mais artesanal, mais centrada nas fronteiras nacionais, onde a imensa pluralidade linguística e cultural não facilitou a criação de uma indústria capaz de competir com as produtoras norte-americanas. E talvez não seja mesmo essa a intenção...

Relativamente ao caso concreto da produção da curta-metragem de ficção *A Parideira*, reconhecíamos para este trabalho, as dificuldades inerentes a uma produção cinematográfica desenvolvida em âmbito académico e que disporia de poucos recursos financeiros.

Assim assumido, o melhor que havia a fazer, era aceitar este trabalho como um grande desafio, tratá-lo com o máximo cuidado e do modo mais profissional possível.

Previa-se que seria longo o caminho a percorrer, que os recursos financeiros só a muito custo seriam alcançados e que muitas das tentativas de financiamento, provavelmente a maior parte, não seriam bem sucedidas.

No entanto, como a nossa intenção era criar um filme capaz de ir para além dos requisitos mínimos e que fosse capaz de extravasar o habitual âmbito do filme académico, ganhámos coragem para procurar e reunir os meios que garantissem uma produção com a qualidade desejada.

2. PRÉ-PRODUÇÃO

“Well, if pre-production goes well, I am pretty much not very busy during production, and that is the ideal. Pre-production periods tend to be intensely geared toward organizing every single day as much as possible, all with an eye toward figuring if our days are that organized, we'll be able to have a little time left.”

Christine Vachon, “Killer Films”
(in, Eden H. Wurmfeld & Nicole Laloggia, 2004, p. 213)

Assim que o guião está finalizado (ou quase, porque na verdade nunca o está até terminada a rodagem) e há “luz verde” (grifo meu) para avançar após aprovação do projecto, entra-se na fase mais determinante de todo o percurso, a que se chama Pré-Produção.

Segundo Eve Light Honthaner, “Pre-production is the period of time used to plan and prepare for the shooting and completion of your film” (2010, p. 95). Deve, também, considerar-se esta fase do projecto, como sendo aquela em que se efectua o detalhamento do guião e se preparam todos os elementos para a produção do filme (Jason A. Tomaric, 2008, p. 37).

A pré-produção é um processo que tem de ser efectuado de forma muito organizada, meticulosa e cuidada. Tentando antecipar todos os detalhes, procura-se estar o mais preparado possível antes de se iniciar a rodagem do filme. Para que isto aconteça, Tomaric (2008, p. 37) defende a inclusão de diferentes fases na pré-produção, a saber:

- Fazer o detalhamento do guião
- Elaborar o orçamento
- Garantir o financiamento
- Procurar e decidir quais os locais de rodagem
- Escolher os actores
- Constituir a equipa técnica
- Assegurar o equipamento necessário
- Definir datas para a rodagem

Também no projecto *A Parideira*, todos estes itens foram pensados e analisados com rigor. Contudo, a sequência com que foram cumpridos foi adaptada às especificidades do projecto e à disponibilidade dos elementos da equipa de trabalho, originando uma ordenação diferente da sugerida por Tomaric, e que a seguir se descreve.

2.1 Detalhamento do Guião

“Don’t rush. Write a good script. Make sure it’s something...
Let friends read it... And get some other opinions”.

Marcus Hu, “Strand Releasing”
(in, Wurmfeld & Laloggia, 2004, p. 1)

Fazer o correcto detalhamento de um guião é uma tarefa extremamente relevante, pois permite ter uma ideia muito concreta das necessidades da história, tanto do ponto de vista da produção como da realização (Luis A. Cabezón & Félix G. Gómez Urdá, 2004, p. 105). É aqui que começa verdadeiramente o trabalho do Produtor, já que é a partir desta análise detalhada das cenas a filmar, que se começam a tomar as primeiras decisões relativamente a muitos aspectos de produção. São disso exemplos a conjugação de cenas por locais, por horários e por actores envolvidos em cada cena. O objectivo será sempre facilitar a rodagem, evitando atrasos devido a falhas nas questões logísticas e organizativas, ganhando tempo, dinheiro, e potenciando a manutenção de um bom ambiente de trabalho na stressante actividade que é rodar um filme.

Neste processo devem ser seguidos os modelos standard, já que “all elements of the screenplay are defined and listed for later reference” (Bastian Clevé, 2006, p. 23). Por isso, o detalhamento deve ser feito por cenas numeradas, indicando se acontece de dia ou à noite e ainda se se passa em interior ou exterior. Estes dados são determinantes para se estimar o tamanho da produção em termos de dias de rodagem, o número de elementos da equipa técnica e todos os custos logísticos associados.

No caso de *A Parideira*, o detalhamento do guião foi realizado maioritariamente pelo Produtor (Vasco Josué), pelo Realizador (José Miguel Moreira) e pelo Assistente de Realização (Arlindo Cid). Aqui se começou a ter uma noção muito concreta das dificuldades que nos esperavam, já que o guião era extremamente audaz em termos de adereços, guarda-roupa e sobretudo dos *décors*.

O alto grau de exigência colocado desde o início pelo Realizador na escolha dos locais de rodagem, que neste filme funcionariam como o 4º personagem, além de toda a logística associada à produção de um filme rodado maioritariamente em exterior, aumentou as nossas certezas relativamente às dificuldades que iríamos ter de enfrentar.

Nesta altura havia já, mais do que a convicção, a certeza, de que encontrar o local ideal para as filmagens seria uma tarefa difícil e, por isso, poderia ser algo demorada, onerosa e desgastante. Tal veio a verificar-se. Estávamos ainda em Outubro de 2009.

2.2 Constituir a equipa técnica

“...what’s really needed in producing is basically unrealistic optimism despite complete evidence to the contrary... Which is probably very similar to the definition of being absolutely crazy —you know, it’s like refusal to accept the evidence that the world is not as you dream it to be...”

Ted Hope, Produtor do filme “21 Grams”
(in, Wurmfeld & Laloggia, 2004, p. s/n)

A produção e realização audiovisual são tarefas que só se conseguem efectuar fruto do trabalho e da conjugação de interesses de várias pessoas. Sendo profissionais ou não, com funções mais, ou menos técnicas, da sua junção deve resultar sempre uma espécie de cultura positiva do *metier* audiovisual, havendo desse modo mais condições para que a rodagem decorra tranquilamente.

Para que este projecto pudesse ser concretizado, houve a junção de esforços e interesses de cinco alunos do curso que, a convite do Realizador e principal proponente do projecto, decidiram tentar um percurso mais alargado e arrojado, por ser colectivo, como trabalho da disciplina de Projecto.

Assim sendo, ficou decidido no final do 2º semestre do 1º ano do curso, que a equipa-base de trabalho para o projecto *A Parideira*, seria constituída pelos seguintes elementos com as respectivas funções: José Miguel Moreira (Argumentista, Realizador e Editor); Vasco Josué (Produtor); Arlindo Cid (Assistente de Realização); António Morais (Director de Fotografia e Operador de Camera); Diogo Manso (Captação, Desenho de Som e Música Original). Estes cinco elementos propuseram-se a levar a cabo este filme como sendo o seu projecto, não o projecto de cada um, mas o filme de todos. Esta proposta foi apresentada aos responsáveis do curso, a qual obteve aprovação.

Naturalmente que se sabia que a equipa teria que ser alargada e complementada com outros elementos, já que mesmo acumulando funções, um filme com as características de *A Parideira* não se poderia fazer apenas com cinco pessoas. Para apoio na maquinaria e

iluminação, contou-se com o apoio de dois elementos da empresa “Three-Two-One”, nomeadamente Nuno Silva e Carlos Carvalho. A maquilhagem, caracterização e tratamento de cabelo, ficou a cargo de Marta Ramalho, graças à parceria com “Joaquim Guerra Cabeleireiros”. Para fotografia de cena, tivemos a colaboração de Miguel Teles. Durante os primeiros dois dias, contámos ainda com a ajuda de Nuno Tudela na captação de imagens para o filme sobre os bastidores desta produção.

Centremos agora a atenção nas principais funções do autor deste trabalho, o Produtor. “La labor del productor sintetiza la tarea de un numeroso equipo de trabajo, en el comienzo de una cadena productiva en la que intervendrán muchas más personas hasta que el film llegue al público” (Cabezón & Urdá, 2004, p. 95). Foi com este propósito que o Produtor de *A Parideira* encarou a sua tarefa: conseguir reunir todas as pessoas e condições necessárias para que o projecto fosse bem sucedido, quer em termos académicos quer enquanto produto fílmico com qualidade para participar em festivais de cinema e para posterior exibição na televisão. Esta posição vai ao encontro de uma outra definição de Produtor enquanto impulsionador do projecto, capaz de reunir a equipa certa para levar o projecto a bom porto (Barroso, 2008, p. 108).

A Produção é uma tarefa árdua já que é o Produtor que “initiates, coordinates, supervises and controls all creative, financial, technological and administrative aspects of a motion picture” (Honthaner, 2010, p. 2). No caso de *A Parideira*, o Produtor esteve envolvido em alguns aspectos criativos e narrativos do projecto, numa estreita relação com o Realizador e com a restante equipa, mas sem interferir naquela que era a essência do filme e da mensagem que o Realizador pretendia transmitir. Nesta lógica, foram feitas algumas alterações ao guião, nomeadamente retirando uma cena do filme onde participavam animais, já que rapidamente se chegou à conclusão que esse ou esses “personagens” (grifo meu) poderiam trazer alguns problemas na rodagem, pela imprevisibilidade dos seus comportamentos e pelos atrasos que provavelmente iriam causar.

Em produções de baixo orçamento, como é o caso, o número de dias de rodagem teria que ser obrigatoriamente muito curto, pelo que, se optou por abdicar da existência dessa e de outras cenas, visto que sem elas a narrativa não ficava comprometida e os eventuais benefícios dramáticos daí retirados não compensariam os riscos que se correriam. A eliminação dessa cena com a participação de animais foi uma das mais discutidas e, também, mais acertadas alterações feitas ao guião original. Se não o tivéssemos feito, seguramente não se teria conseguido terminar a rodagem nos dias previstos, ou então, consegui-lo-íamos mas prejudicando outros aspectos do trabalho.

Quanto às questões financeiras, administrativas e tecnológicas que Honthaner entende serem tarefa do Produtor, foram, pode dizer-se, lideradas por este mas contando sempre com a preciosa colaboração dos demais elementos do grupo. A dimensão que este projecto atingiu e a impossibilidade, por motivos profissionais, de o Produtor se dedicar a tempo inteiro ao mesmo, determinaram uma inevitável distribuição das tarefas e a participação de todos no trabalho de produção.

2.3 Procurar e decidir quais os locais de rodagem

“The Swingers script opened and closed with a helicopter shot. On low-budget films, those types of things get axed out fast. It’s a compromise, but it’s not a problem. It doesn’t change the story. You just have to get creative.”

Jon Favreau, escritor, actor, e co-produtor do filme “Swingers”
(*in*, Wurmfeld & Laloggia, 2004, p. 3)

Constituído o grupo de trabalho e concluído um primeiro detalhamento, chegou o momento de partir para o terreno, ou seja, procurar os locais certos para a rodagem.

“Localizar es buscar los escenarios naturales que pueden servir para satisfacer las necesidades de una producción y que no son reproducidos o montados en un plató. En ellos se desarrolla parte de la acción y, según sus características y las exigencias del guión, permiten registrar imágenes tal como están (...)” (Díez & Abadía, 1994, p. 97).

Tomaric, por sua vez, adverte que “shooting on location can add to the realism of the scene, but can also increase costs and complicate logistics” (2008, p. 83). É, por isso, importante que se encontrem os melhores locais, aqueles que se conseguem gratuitamente e que requerem mínimas ou nenhuma alterações, permitindo com isso a poupança de dinheiro e maiores facilidades logísticas (Paul Hardy, 2004).

Desde o início que o Realizador deste projecto chamou a atenção de toda a equipa, particularmente do Produtor, para a importância de se encontrarem os locais certos para a rodagem do filme. Sabia-se que era necessário encontrar 2 *décors* naturais, preferencialmente próximos um do outro, mas perfeitamente distintos.

O cenário exterior a encontrar, uma paisagem natural, teria de ser um espaço único e naturalmente agreste, grandioso e imponente, onde “nascessem” (grifo meu) penedos que, com as suas formas geométricas e a sua ligação “estranha” (grifo meu) com a natureza envolvente, garantissem uma grande liberdade e diversidade de tomadas de vista ao Realizador, possibilitando uma imensa variedade de opções em termos de planificação da rodagem. Ao mesmo tempo devia permitir que os actores contracenassem sem constrangimentos em termos de movimentações, onde o *acting* pudesse ser valorizado pelo facto de se sentirem quase “esmagados” e “absorvidos” (grifos meus) pela dimensão da Natureza, e onde toda a equipa técnica e maquinaria pudessem circular e trabalhar sem limitações.

O espaço interior, uma gruta, teria que ser conotado e visualmente identificado com um local mítico, mágico, no interior da “terra-mãe” (grifo meu), com uma composição em termos de textura que não fosse antagónica ao espaço exterior, e que tivesse, ao mesmo tempo, uma boa dimensão em termos de altura e largura, com galerias, onde, tal como no exterior, toda a equipa pudesse trabalhar livremente, circulando em pé sem dificuldades.

Certo era que ambos os locais teriam que ser naturais, “oferecidos” (grifo meu) pela natureza, já que seria impossível reproduzir em estúdio o que era “pedido” pelo guião e “exigido” (grifos meus) pelo Realizador, e porque seria seguramente impraticável por questões orçamentais. Como foi dito, uma escolha acertada dos locais seria vital para potenciar o desempenho dos actores, uma vez que no filme há uma relação muito próxima entre o Homem e a Natureza.

Em concreto, a pesquisa começou com um *brainstroming* dentro da equipa, tentando descobrir se algum dos elementos conhecia locais com as características pretendidas. Foram feitas, também, várias pesquisas fotográficas, tanto de arquivos pessoais como na Web, no sentido de se excluïrem umas hipóteses em favor de outras.

Feito este percurso inicial, e conforme mostra o Quadro 1, decidiu-se visitar três locais para cenário exterior: a Serra d’Arga, na região de Caminha; um outro em Arcozelo, na zona de Ponte de Lima; e, o Parque Natural de Montesinho, em Bragança (Anexo 1).

Quadro 1: Agenda da procura do cenário exterior

DATA	LOCAL	OBS.
Outubro, 2009	Serra d'Arga - Caminha	Visita, avaliação das condições, registo fotográfico e contactos preliminares
Novembro, 2009	Arcozelo, Ponte de Lima	Visita, avaliação das condições, registo fotográfico e contactos preliminares
Dezembro, 2009	Soutelo, Parque Natural de Montesinho	Visita, avaliação das condições, registo fotográfico e contactos preliminares

A escolha do local foi unânime por Soutelo, no Parque Natural de Montesinho, pois reunia as condições cenográficas para a rodagem dos exteriores. Era um local longínquo do Porto, literalmente no meio do nada e com acesso muito difícil, sobretudo na época de Inverno, com estradas de terra-batida, com pouca ou nenhuma rede para comunicações móveis, mas com um impacto visual que compensava esses aspectos negativos. Depois de várias centenas de quilómetros percorridos, de muitas horas gastas à procura, de chuva, neve e muito frio enfrentados, estava encontrado um dos locais para a rodagem d'*A Parideira*.

Ficava a faltar contactar a entidade competente, o Instituto da Conservação da Natureza e da Biodiversidade (ICNB), para apresentar o projecto e solicitar as devidas e formais autorizações para a rodagem. Fizemo-lo através dos responsáveis do ICNB presentes na Sede do Parque Natural de Montesinho localizada em Bragança (Anexo 2) que o deferiram, autorizando desse modo a realização das filmagens (Anexo 3).

Relativamente ao outro local, não podia de modo algum ser uma gruta qualquer, escolhida aleatoriamente. Era aí que os três actores teriam de contracenar e, também, era aí que se iria dar o milagre que justificava todo o enredo. Assim, pesquisaram-se vários locais, na cidade e no campo, mais a norte e mais ao centro, contactaram-se várias pessoas, populares mas também especialistas na matéria.

Devido ao nosso desconhecimento e à falta de informações de um local com as características pretendidas, decidiu-se procurar na região do Porto, nomeadamente nas caves de vinho do Porto e outros locais, onde, alegadamente, existiriam túneis que talvez servissem os nossos intentos. Assim se fez, mas sem resultados.

Partimos para outra opção e decidimos contactar o Grupo de Espeleólogos da Universidade de Aveiro, para que nos ajudassem a encontrar uma gruta que nos servisse. Fomos, com a ajuda destes, à descoberta de uma gruta em Portunhos, no concelho de Cantanhede. Para espeleólogos era, segundo relataram, uma gruta perfeita. Para fazer um filme, para rodar *A Parideira*, seria absolutamente impossível.

Ainda sem resultados minimamente satisfatórios, estas “aventuras” (grifo meu) permitiram-nos chegar a uma conclusão aparentemente óbvia: a gruta que nos faltava deveria ser relativamente próxima de Soutelo. Isso possibilitaria o alojamento, durante toda a semana, da equipa no mesmo hotel e, em caso de necessidade, uma rápida deslocação entre os dois sets. Era imperioso encontrá-la (Quadro 2).

Quadro 2: Agenda da procura da gruta

DATA	LOCAL	OBS.
Janeiro, 2010	Porto	Procura de gruta, de túnel e registo fotográfico
	Caves Real Companhia Velha e Caves Ferreira – VN Gaia	Visita e procura de túnel
	Portunhos	Visita, avaliação das condições e registo fotográfico
	Minas de Portelo - Parque Natural de Montesinho	Visita, avaliação das condições e registo fotográfico

Decidimos, então, voltar ao Parque de Montesinho. No extremo oposto a Soutelo, a poucos metros da fronteira com Espanha, visitámos as minas de Portelo, recentemente edificadas pela Empresa de Desenvolvimento Mineiro, a EDM, e que eram propriedade da Direcção Geral de Energia e Geologia, a DGEG.

O espaço encontrado não era perfeito, mas quase (Anexo 4). Era suficientemente alto para se poder circular de pé, razoavelmente amplo para permitir toda a encenação e trabalhos da equipa, tinha várias galerias como pretendia o Realizador e a textura interior apresentava-se como um misto de castanho e verde. Ao mesmo tempo, em nada contrariava o aspecto árido, seco e duro do espaço exterior de Soutelo. Permitia, em caso de necessidade, uma deslocação rápida da equipa entre os dois locais, era seguro, não apresentava abatimentos relevantes e, pelas informações recolhidas, tinha-se mantido inalterável nos últimos 30 anos.

Tínhamos acabado de encontrar a nossa *Parideira* (a gruta). Faltava apenas cumprir as devidas formalidades para obter autorização da DGEG (Anexo 5).

2.4 Escolher os actores

“Named actors will help you to sell your film. Also, try to get a cast that is as varied and physically striking as possible.”
(in, Grove, 2004, p. 38)

“Choosing good actors who can convincingly play a range of emotions is the most important quality of making a movie, next to having a great script.”
(in, Tomaric, 2008, p. 213)

Tomaric salienta que “when a movie is finished, the believability of the story hinges on the quality of the acting, so it’s important to find actors who can convincingly play the role while working professionally on the set” (2008, p. 105).

Uma boa premissa para o filme seria ter no seu elenco três bons actores profissionais. A sua qualidade e experiência seriam certamente de extrema importância para a rodagem do filme com uma equipa ainda jovem e relativamente inexperiente como a nossa. Era essa a vontade e a ambição do Realizador e que se alargou a toda a equipa.

Os nomes de Ana Moreira para o papel da “Margarida”, Diogo Morgado para o papel de “Tiago” e José Pinto para o papel do “velho”, foram avançados pelo Realizador como primeiras escolhas. Todos davam, à partida, totais garantias, tanto pelas suas qualidades enquanto actores, como pelas maiores possibilidades que abririam em termos da divulgação do filme. A intenção seria tentar que a mediatização do filme fosse superior ao que é habitual em curtas-metragens de baixo custo, sobretudo as desenvolvidas no âmbito académico, como é o caso desta.

Aqui chegado, o Produtor não podia ignorar “lo relevante que supone para la película buscar los intérpretes adecuados, porque ellos van a llevar el peso artístico y, además, de ellos depende, habitualmente, que el espectador consiga o no introducir-se en la historia” (Cabezón & Urdá, 2004, p. 149).

Tinha-se noção da dificuldade que seria juntar este elenco que se sabia nunca ter trabalhado junto, dos custos financeiros e outros que esse eventual nosso privilégio acarretaria, que não havia nenhuma garantia que o guião e o contexto (académico) em que

o filme seria produzido lhes agradasse e, finalmente, que a agenda de cada um deles estivesse livre. Mas nada melhor do que tentar.

Conseguidos os números de contacto directo de cada um deles, coube ao Produtor a responsabilidade de falar telefonicamente com cada um, de se apresentar como Produtor de um projecto de ficção a desenvolver no âmbito de um projecto de mestrado, e de os convencer a estudar a possibilidade e/ou o interesse em participar num filme cujo guião foi enviado por correio electrónico (Anexo 6).

Escassos dias passaram para que os três actores tivessem avaliado de forma muito positiva o documento que lhes tinha sido remetido. Todos gostaram do enredo, mostraram-se entusiasmados com a história apresentada e com a possibilidade de trabalharem em conjunto, o que a verificar-se, aconteceria pela primeira vez. Demonstraram, também, disponibilidade para conversar pessoalmente sobre o projecto porque estavam curiosos e interessados em saber se, de facto, o mesmo iria avançar.

Neste momento, se dúvidas houvesse sobre as qualidades do guião, estavam desfeitas. Nenhum actor deste nível aceitaria participar num filme proposto por desconhecidos estudantes de mestrado se a história fosse desinteressante, se sentisse que a sua participação nada iria acrescentar à sua carreira ou se a personagem que foi convidado(a) a interpretar não o(a) estimulasse, ainda que a troco de um simbólico *cachet* (ver Quadro 3).

Quadro 3: Agenda da escolha e contratação dos actores

DATA	LOCAL	OBS.
Janeiro, 2010	Porto	Contacto telefónico e envio do guião para os três actores
	Lisboa	Contacto pessoal com Ana Moreira e Diogo Morgado
	Porto	Contacto pessoal com José Pinto
	Porto e Lisboa	Aceitação dos actores do convite para participar no filme
Abril, 2010	Porto e Lisboa	Assinatura dos contratos

Acordada a data para uma primeira reunião, partiu-se, então, rumo a Lisboa, numa memorável Segunda-feira dia 18 de Janeiro, para conversar pessoalmente, em locais e horários distintos, com os actores Ana Moreira e Diogo Morgado. Demo-nos a conhecer,

conversou-se largamente sobre cinema e sobre o projecto, lançaram-se propostas e conseguiu-se uma primeira plataforma de entendimento. Nada ainda de definitivo, sobretudo por questões relacionadas com datas, mas os primeiros passos estavam dados. Eram seguros e alimentavam ainda com mais força, aquela que já era, agora, mais do que uma mera aspiração em contarmos com a participação dos dois actores. Estavam, de facto, interessados em participar no filme. Dois dias depois, em Vila Nova de Gaia, o encontro com o actor José Pinto. A mesma abordagem, a mesma simpatia, o mesmo fascínio pelo cinema e, mais importante para nós, a mesma disponibilidade e entusiasmo para participar n’*A Parideira* (Anexo 7).

Não havendo nenhum impedimento por questões de produção ou por alguma alteração radical na vida profissional dos actores, tinha-se conseguido reunir o elenco desejado pelo Realizador e por toda a equipa. Havia-se conseguido a “Margarida” pretendida, o “Tiago” sonhado e o “Velho” desejado. Além disso, o Produtor estava verbalmente autorizado pelos actores a utilizar os respectivos (mediáticos) nomes, na procura de financiamento para o filme junto de potenciais patrocinadores.

Tratando-se de profissionais, tornou-se óbvia a necessidade e a obrigatoriedade de serem assinados contratos entre os actores e a produção do filme, já que, “it is vitally important that everyone involved in motion picture production is protected every step of the way by (...) contracts that spell out in complete detail all elements involved” (Clevé, 2006, p. 113). Assim se asseguraria de modo totalmente profissional, uma relação de trabalho em que os interesses, de ambas as partes, estariam salvaguardados. Mas como fazê-lo?

Como para o Produtor esta era a primeira experiência na produção de um filme, e, portanto, nunca tinha vivido uma situação como esta, pareceu-lhe mais indicado debater abertamente esta questão com os actores. A solução encontrada, foi a partilha entre ambas as partes, de um contrato-tipo que serviu de modelo para a elaboração de um novo, devidamente adaptado às circunstâncias e características deste filme (Anexo 8).

Acertados todos os pormenores contratuais, o Produtor rubricou, em nome pessoal, um acordo com cada um dos actores, definindo-se formalmente todos os direitos e obrigações de cada um dos contraentes. A assinatura dos três acordos aconteceu já em Abril, no momento em que toda a produção estava preparada, com as datas de rodagem definitivamente marcadas e com toda a logística assegurada. Não haveria alterações.

2.5 Elaborar o orçamento

“ . . . depending on the budget, I cut my cloth to size.
I never think epic when I have a peanut, on the one hand,
and on the other hand I’m always making epics on a peanut because
I’m very practical . . . about what a budget means . . . ”

Mira Nair, realizadora do filme “Monsoon Wedding”
(in, Wurmfeld & Laloggia, 2004, p. 75)

Paralelamente a todo este trabalho anteriormente descrito, o produtor começou a esboçar o orçamento para o filme. Neste caso, não começou do zero, já que aproveitou a existência de um orçamento executado anteriormente para a disciplina de “Produção”, do 2º semestre do curso. Na altura, o custo estimado era de cerca de 12000€, mas quando começou a elaborar um orçamento mais fidedigno para este projecto, pôde constatar que de “all the art forms, filmmaking is the most expensive, and securing financing can be the most difficult aspect of producing a film”, tal como defende Tomaric na sua obra *The Power Filmmaking Kit* (2008, p. 43).

Rapidamente se tornou óbvio de quão “is important to establish a realistic budget” (Clevé, 2006, p. 142) e que, por isso, seria necessário elaborar um novo orçamento. O orçamento inicial tinha sido elaborado num contexto e com pressupostos totalmente diferentes, sem detalhamento rigoroso, sem actores contratados, sem locais escolhidos, sem equipamento seleccionado e sem toda a logística clarificada. A partir daqui, com esse percurso feito, podia-se constatar que o orçamento iria obrigatoriamente aumentar, já que, segundo Grove:

“budgeting is the operation where each of the scenes of the script is broken down and analysed followed by a financial assessment of the total cost of each scene”
(2004, p. 19).

Tudo somado, cena a cena, o Produtor chegou a um novo orçamento. O novo documento, tal como o anterior, foi executado a partir da tabela de elaboração de orçamentos do Instituto do Cinema e do Audiovisual (ICA), mas desta vez, atingiu valores ligeiramente acima de 30000€, naquela que era já uma fiel tradução monetária do plano de trabalho existente (Anexo 9).

Os maiores gastos deste novo orçamento, que correspondiam a cerca de 60% do total, seriam, na rubrica *Above the Line*¹, para a contratação dos actores já que todos os outros cargos não seriam remunerados, e na rubrica *Below the Line*², para cobrir os custos de viagens, estadias e transportes bem como para o pagamento do aluguer de meios técnicos com o patamar qualitativo pretendido.

Conseguindo-se financiamento para este orçamento, estavam criadas as condições para se produzir um filme de qualidade: um bom argumento, bons actores, *décors* adequados, equipamento de alta qualidade, logística assegurada e uma equipa motivadíssima para fazer um bom trabalho.

2.6 Garantir o financiamento

“Walk like a duck, talk like a duck, get treated like a duck.
Walk and talk like a big time producer and you will get treated like a a big time producer.
(...) You are a big job. You are important. Never forget it or underestimate yourself”
(in, Groove, 2004, p. 23)

Para Cabezón & Urdá, “estamos en el quid de la cuestión de toda labor de producción: (...) la búsqueda de una financiación para la misma” (2004, p. 53). Caso o financiamento falhasse, todo o imenso trabalho até aqui desenvolvido cairia por terra e o projecto, tal como o tínhamos definido, ficaria em risco.

Rejeitada liminarmente essa possibilidade, havia a necessidade de procurar apoios que garantissem a produção do filme e que podiam ser de dois tipos: financeiros e logísticos. Em termos de apoios financeiros, estava já garantida uma verba de 2700€ atribuída pelo ICA através do Instituto Politécnico do Porto (IPP), que apesar de representar menos de 10% do custo estimado, era o único apoio financeiro garantido. Toda a restante importância teria de ser coberta com fundos próprios ou com recursos garantidos mediante a obtenção de apoios institucionais.

Visto que estava tomada a decisão de filmar no Parque Natural de Montesinho, em Bragança, os primeiros contactos a estabelecer seriam nessa região. Assim, o primeiro

¹“ The above the line items summarise the cost of the talent: producer, writer, director and actors” (Grove, 2004, p. 25).

²“The below the line items list everything else” (idem).

contacto efectuado foi com a Câmara Municipal de Bragança, nomeadamente com a Vereadora da Cultura, Dra. Fátima Fernandes. A intenção seria apresentar o projecto e avaliar a possibilidade de se conseguir um apoio por parte da autarquia. Mais tarde, após o envio de um completo dossier sobre o filme, de muitos contactos estabelecidos e reuniões de produção com diversos membros do município, de um encontro formal entre representantes da Câmara Municipal e do IPP e da aprovação em Assembleia-Geral da Câmara, ficou acordado que o apoio camarário seria financeiro, resultado de um protocolo assinado entre a Câmara Municipal de Bragança e o Instituto Politécnico do Porto.

Mas as tentativas de apoios na região de Bragança para o financiamento do filme não se ficaram pela autarquia. Foram propostas outras parcerias, conforme descrito no Quadro 4.

Quadro 4: Lista de contactos estabelecidos na região de Bragança

DATA	ENTIDADE
Janeiro a Abril, 2010	ACISB
	Adriano Valadar – Associação Estrela do Nordeste
	Amável Antão
	Animalogia / Factory Play
	Associação Amigos do Parque
	Associação Recreativa Cultural e Ambiental de Palácios
	Banif
	Bombeiros Voluntários
	Caixa Geral de Depósitos
	Câmara Municipal
	Crédito Agrícola
	Fepronor
	Fundação Inatel
	Governo Civil
	GNR
	Hotel Ibis
	Hotel S. Lázaro
	Instituto Politécnico
	ICNB / Parque Natural Montesinho
	Pousada S. Bartolomeu
	Região de Turismo do Porto e Norte de Portugal
	Restaurante Académico
	Restaurante Poças
Sortegel	

No entanto, os apoios obtidos ficaram muito aquém do esperado e os meios conseguidos estavam ainda muito longe do necessário. Os indicadores que tínhamos em relação a alguns potenciais patrocinadores, não se confirmaram minimamente. Justificando-se com a crise que o país e os mercados atravessavam, e, em alguns casos, com uma abrupta mudança de atitude perante o projecto apresentado, a verdade é que os apoios não

surgiram de onde se esperava e de onde tínhamos fundadas esperanças que isso se verificasse.

Quadro 5: Lista dos restantes contactos estabelecidos

DATA	ENTIDADE
Janeiro a Abril, 2010	Apple Portugal
	Associação Nacional das Farmácias
	AstraZeneca
	Auto Sueco
	Bial
	BPI
	Canon
	Carvap
	CCDR-N
	Celsis
	Cineclube de Avanca
	Decathlon
	Digital Frame
	Fidelidade Mundial
	Fundação Berardo
	Fundação Calouste Gulbenkian
	Fundação Cupertino de Miranda
	Fundação EDP
	Fundação Portugal Telecom
	Fundação de Serralves
	GlaxoSmithKline
	Goldmud
	Governo Civil do Porto
	Instituto Politécnico do Porto
	Joaquim Guerra Cabeleireiros
	JP Sá Couto
	Lilly Portugal
	MCoutinho
	Media Markt
	Nasamotor Circunvalação
	Nestlé
	Optimus
	Peugeot
	Red Oak
RTP	
Sonae MC	
Sport Zone	
Unicer	
Vodafone	
York	
Zon	

Por isso, tornou-se urgente alargar à escala nacional o âmbito das propostas de parceria, a fim de se tentar reunir os apoios suficientes para a produção. No quadro apresentado na

página anterior (Quadro 5), estão listadas as demais entidades que foram convidadas a estabelecer parceria com a produção do projecto.

Importa salientar, que os dossiers com as propostas de parceria enviados a estas entidades, decorreram, sem excepção, de contactos pessoais e/ou telefónicos prévios, feitos maioritariamente pelo Produtor, ou por outros elementos da equipa. Foram longas as horas de conversação e muitos os custos suportados em comunicações, em dossiers impressos e enviados por correio, em deslocações efectuadas e em tempo dispendido. Ficou patente na maioria das vezes que, a receptividade mostrada pelos potenciais patrocinadores era maior quando existia uma reunião pessoal, na qual se fazia a entrega de um completo dossier do projecto (Anexo 10).

Continuava a haver a esperança de que os resultados deste difícil trabalho haveriam de começar finalmente a surgir. Na maioria das vezes as respostas demoraram muito mais do que o previsto, do que se supunha ser necessário, e do que era prometido. Alguns, poucos, dos contactados, não se mostraram sequer disponíveis para ouvir o que tínhamos para lhes propor. Outras das respostas repetidamente prometidas, foram constantemente adiadas e ainda hoje estão por dar. Mas valeu a pena sermos tão insistentes, persistentes e audazes, porque alguns resultados foram conseguidos.

De todos os apoios conquistados, merece especial destaque a co-produção com a RTP que foi alcançada através de um protocolo estabelecido entre o IPP, a produtora Filmógrafo e a estação televisiva. Este acordo, que prevê a exclusividade da exibição do filme em televisão por um período de dois anos, tornou-se fundamental tanto pela importante participação financeira, como pelo facto de a prevista exibição do filme na RTP materializar a nossa intenção de conseguir uma grande divulgação do filme, promovendo e prestigiando todos os envolvidos e as entidades que o apoiaram.

Apesar disso, partiu-se para a rodagem a 23 de Abril de 2010, com alguns apoios logísticos confirmados (ver Quadro 6) mas sem qualquer patrocínio financeiro consumado, sendo todos os custos suportados por fundos próprios.

Quadro 6: Lista dos apoios obtidos

DATA	ENTIDADE	APOIO
Janeiro a Abril, 2010	Adriano Valadar – Associação Estrela do Nordeste	Cedência de casa de apoio em Portelo
	Amável Antão	Construção do careto e do cajado
	Associação Amigos do Parque	Cedência de casa de apoio em Soutelo
	Associação Recreativa Cultural e Ambiental de Palácios	Guarda-roupa para José Pinto
	Bombeiros Voluntários de Bragança	Tenda de campanha, gerador, plano de contingência e 2 bombeiros no local
	Caixa Geral de Depósitos de Bragança	Financeiro
	Câmara Municipal de Bragança	Financeiro
	Cineclube de Avanca	Equipamento técnico
	Digital Frame	Equipamento técnico
	EPC/Contracampo	Desconto no aluguer do equipamento
	GNR de Bragança	Vigilância
	Goldmud	Calçado para Ana Moreira e Diogo Morgado
	Governo Civil de Bragança	Financeiro
	Governo Civil do Porto	Financeiro
	Hotel S. Lázaro	Desconto no serviço
	ICNB - Parque Natural Montesinho	Autorização para filmagem e acompanhamento da rodagem
	Instituto Politécnico de Bragança	Financeiro
	Instituto Politécnico do Porto	Financeiro, viatura e equipamento técnico
	Joaquim Guerra Cabeleireiros	Maquilhadora/Caracterizadora
	Manuel Teles	Fotografia de cena
	Nasamotor Circunvalação	1 GLK para filme, 1 Classe A e 1 Sprinter de apoio
	Red Oak	Guarda-roupa para Ana Moreira e Diogo Morgado
	Restaurante Académico	Desconto no serviço e catering nos locais de rodagem
	Restaurante Poças	Desconto no serviço
	RTP	Financeiro
	Three-Two-One	Equipamento técnico
	Unicer	Cedência de bebidas
	Villas-Boas ACP	Seguro acidentes pessoais
York – Make Up Forever	Desconto no produto	

2.7 Assegurar o equipamento necessário

“A telephone is easily the most important piece of film equipment you will ever need.

And by telephone i mean that in order to get a film made you need to acquire excellent interpersonal communication skills.”

(in, Groove, 2004, p. 153)

O patamar do filme estava já muito alto e bem acima daquilo que se pensaria inicialmente para um projecto académico. Afinal, tinha-se já conseguido um elenco constituído por três actores de reconhecido talento, mediáticos, e de quem nos tinha chegado um *feedback* muito positivo em relação ao guião. Os locais de rodagem encontrados satisfaziam plenamente os requisitos do filme e tinha-se conseguido um acordo para a exibição na televisão. A logística estava bem encaminhada para garantir uma produção com toda a segurança e dignidade. Faltava escolher o equipamento certo, principalmente a camera, para se poder competir, como pretendido, em festivais de cinema, quer em Portugal quer no estrangeiro.

Sabíamos desde sempre que “getting the right equipment is essential to producing a high-quality movie” (Tomaric, 2008, p. 155) e que, optar por tecnologia de topo, faria aumentar os custos de produção, mas numa relação directamente proporcional à qualidade conseguida.

Tínhamos já garantido imenso equipamento da produtora Three-Two-One, tanto de vídeo como de áudio e iluminação, mas que se decidiu ser utilizado apenas para o filme a realizar sobre os bastidores desta rodagem. Seria ainda um *backup* importante do equipamento de qualidade superior que se pretendia alugar, prevenindo qualquer contratempo e evitando a interrupção das filmagens por eventuais impedimentos técnicos. Não se pode esquecer, que a rodagem ocorreria a cerca de 3 horas de distância do Porto, num local de difícil acesso, com um calendário muito apertado e, por isso, seria impensável partir para a rodagem sem equipamento de reserva.

Assegurado este equipamento mínimo, decidiu-se estudar qual a melhor opção de entre três tipos de camera perfeitamente distintos: as digitais da Canon, mais comumente utilizadas em fotografia mas também e cada vez mais em voga em produções de cinema, as cameras de cinema da Sony, e a RED One.

As primeiras muito ágeis e maleáveis, de fácil transporte e manuseamento, de óptima qualidade e de baixo custo. As segundas, também de grande qualidade, mas cuja receptividade da marca não foi a que se esperava. A terceira, mais imponente, com manuseamento mais complexo, da qual o nosso Director de Fotografia e Operador de Camera detinha também já algum conhecimento, com maiores implicações em termos de segurança, e que dava todas as garantias para a projecção em sala de cinema.

Após muitos testes efectuados e depois de se ter partilhado opiniões com profissionais da área da direcção de fotografia, a opção recaiu sobre a RED One, por se entender ser a camera que mais ia ao encontro das nossas ambições. Segundo os especialistas consultados, a qualidade do registo obtido com a RED One era bastante maior e, sobretudo, dava mais garantias em termos de tratamento da imagem em pós-produção. Além disso, a utilização desta camera, representava a oportunidade de experienciar o contacto com um equipamento topo de gama e que sabíamos ser habitualmente utilizado em produções cinematográficas, o que seria mais um factor de motivação e orgulho para toda a equipa.

Pelos motivos apresentados, foi rejeitado o apoio entretanto verbalmente também conseguido da Canon Portugal, pelo facto de a marca exigir que em todo o filme apenas se utilizasse o equipamento cedido pela mesma.

Restava saber onde e em que condições, conseguir a RED One e o restante equipamento necessário (Quadro 7).

Quadro 7: Lista de empresas contactadas para aluguer/cedência de equipamento

DATA	EMPRESA	EQUIPAMENTO	OBS.
Fevereiro a Abril, 2010	Three-Two-One	Equipamento de backup e para filme sobre bastidores	Gratuito
	Canon Portugal	Camera 1D Mark IV, lentes e acessórios	Exigência em ser a única camera usada no filme
	Cimbalino Filmes	RED One, uma lente zoom	Bom preço mas sem seguro
	Cineclub de Avanca	Grua e acessórios de iluminação	Gratuito
	EPC + Contracampo	Todo o material necessário	Preço especial por ser projecto académico
	LightBox	Todo o material necessário	Custo elevado
	Sony - Ibertelco	Sony F35/SRW 9000/F23	Não mostrou disponibilidade

Avaliadas todas as possibilidades acima descritas, a decisão que se tomou foi a de alugar, à EPC e à Contracampo, a preços vantajosos, uma imensa lista de equipamento. Sendo uma empresa muito experiente no mercado de aluguer, dava totais garantias em termos de seguros e transporte dos equipamentos entre Lisboa e Bragança. Foi ainda sugerido pela EPC, a inclusão na nossa equipa de um experiente *freelancer*, muito habituado a produções semelhantes a esta. O profissional em questão, Miguel Estêvão, aceitou integrar a equipa d’A *Parideira* após negociação efectuada directamente com o Produtor. Comprovámos tratar-se de um profissional de grande qualidade, cuja experiência, dedicação e capacidade de trabalho contagiou positivamente toda a equipa, o que se revelou determinante no bom desenvolvimento das filmagens.

Em relação à captação de som, a decisão tomada foi a de registar todos os diálogos com som directo e, em muitas situações, usando também microfones de lapela, por segurança. O objectivo seria evitar a necessidade de dobragens, já que essa situação implicaria aumento de custos com aluguer de estúdio. Além disso, estaríamos sujeitos à disponibilidade dos actores, embora estivesse salvaguardada contratualmente essa possibilidade. Foi utilizado material do IPP e outros equipamentos pessoais do Diogo Manso, nomeadamente um gravador de oito pistas adquirido expressamente para esta rodagem.

2.8 Definir datas para a rodagem

“The point is, don’t give up.
Don’t be the person who says, I wrote this, I want to make it,
I want to be in it, this is the only way to do this(...)
I was able to enjoy probably more creative control as a co-producer on this film
(...) than if I were the director, much less a first-time director working with a studio or a mini-studio.
(...) So by not worrying about the credit or the money,
I ended up getting the film that I wanted.”

Jon Favreau, em “Swingers”
(in, Wurmfeld & Laloggia, 2004, p. 15)

Feito o detalhamento, constituída a equipa, definidos os locais de rodagem e estando em curso a obtenção de financiamento para o filme, havia dois factores fundamentais para a marcação da data de início da rodagem: a disponibilidade dos actores e as questões meteorológicas. Debrucemo-nos sobre o segundo.

A partir do momento em que se decidiu filmar na região de Bragança, sempre nos preocupou muito o facto de se saber que as condições meteorológicas nessa zona são

muito adversas, particularmente no Inverno. Como a nossa primeira intenção era filmar no final do mês de Março, por altura da Páscoa, fizemos vários contactos com cidadãos brigantinos e com responsáveis do Parque Natural de Montesinho, para os auscultar sobre esse assunto. A nossa legítima preocupação decorria da obrigatoriedade de se filmar essencialmente em exteriores, o que inviabilizava totalmente a rodagem com tempo chuvoso (bem sabíamos quanto frio, chuva e neve já tínhamos encontrado no Parque). As informações recolhidas, indicavam que habitualmente a época das chuvas não ia para além do fim de Fevereiro, o que, a confirmar-se, em nada obstaculizava ao início da rodagem na data prevista.

Assim sendo, partiu-se do princípio que a data iria ser cumprida e foi com essas mesmas datas que se foi fazendo o contacto permanente com os actores. Da parte deles, tudo estava bem encaminhado para filmar no final do mês de Março. No entanto, à medida que a data se aproximava, as condições meteorológicas foram-se agravando, como consequência de um ano extremamente atípico em termos climatéricos. Por esse motivo, aumentaram cada vez mais as nossas preocupações sobre a viabilidade da rodagem acontecer na altura prevista.

Dessas preocupações surgiu, posteriormente, a decisão definitiva de adiar, pelo facto de, a meio do mês de Março, termos sido brindados com um grande nevão em pleno Parque Natural de Montesinho, precisamente no local da rodagem e num momento em que se faziam preparativos para a mesma. Mais grave do que isso, as previsões meteorológicas indicavam uma continuação do mesmo estado do tempo por um grande número de dias.

O Produtor deparou-se, então, com a ingrata missão de comunicar aos actores e outras pessoas entretanto já implicadas no projecto, a decisão do adiamento, explicando os factos que a suportaram. Nunca o havia feito, não pensara ter que o fazer nem tão pouco sabia como o fazer. Mas não podia, e não fugiu a essa responsabilidade. Uma coisa era certa: com aquelas condições climatéricas, seria totalmente impossível filmar. Era preferível, por muito que isso nos custasse, correr o risco de perder algum dos actores, do que perder todo o filme. Nem pessoas nem máquinas algumas, suportariam tão agrestes condições.

Após avanços e recuos e difíceis negociações, conseguiu-se uma nova data compatível com os mesmos três actores. A rodagem estava agora marcada para se iniciar a 24 de Abril, com partida para Bragança no dia anterior. Em relação a datas, era a nossa última hipótese. Daqui em diante nada mais de poderia alterar. Não se alterou. Tomada a decisão e aceite por todos, nenhuma falha nossa poderia pôr em risco o início da rodagem.

O tempo veio a provar que, a difícil mas corajosa decisão de adiar a rodagem, foi a melhor opção. Foi nesse dia que verdadeiramente se ganhou o filme, porque foi aí que se tornou possível a sua realização. Ao longo da semana de rodagem, muitas vezes esse assunto foi aflorado. Mas sempre que, pela manhã, acordávamos e comprovávamos que as previsões de bom tempo estavam certas, que o céu de Bragança não ameaçava chuva e que o sol prometia aparecer, agradecíamos a nós próprios, a decisão do adiamento para Abril.

Agora, todo o mapa de trabalho estava preparado, todos os dias de rodagem estavam planificados, cena por cena, plano por plano. A logística estava garantida e tudo o que era possível prever estava previsto. Equipa e máquinas estavam prontas. A rodagem podia, finalmente, começar.

De seguida, é apresentado um quadro onde se sintetizam as datas e os factos mais importantes da fase de pré-produção (Quadro 8).

Quadro 8: Síntese de Pré-Produção

PRÉ – PRODUÇÃO						
2009			2010			
OUT.	NOV.	DEZ.	JAN.	FEV.	MAR.	ABR.
<i>Fazer o detalhamento (2.1)</i>						
<i>Constituir a equipa técnica (2.2)</i>						
<i>Procurar os locais para a rodagem (2.3)</i>						
			<i>Convidar os actores (2.4)</i>			
			<i>Orçamentar e procurar financiamento (2.5 e 2.6)</i>			
				<i>Escolher o equipamento (2.7)</i>		
					<i>Definir datas de rodagem (2.8)</i>	

3. PRODUÇÃO

“Remember Murphy’s Law:

If something can go wrong, it will go wrong.

Assume there will be problems and keep a Professional,
level head so you can work through issues when they arise.

It’s easy to feel overwhelmed and stressed out.”

(in, Tomaric, 2008, p. 204)

Fazer um filme, que tem tanto de exigente como de excitante, resulta de meses de trabalho prévio e de uma criteriosa preparação. Mesmo neste filme, onde as premissas e as condições não poderiam ser as mesmas de uma equipa totalmente profissional, quando se entrou na fase de produção, todos os envolvidos no filme sabiam o que estava previsto ser feito em cada dia, que elementos e equipamento seriam necessários e qual seria a função de cada um dentro da equipa. Sentir que se fazia parte de um processo criativo e não apenas se estava presente para transportar ou preparar equipamento, era o melhor incentivo que a equipa poderia ter. Tentou-se, por isso, que nenhum aspecto de produção fosse deixado ao acaso e que nenhuma ideia criativa ficasse por discutir ou planear.

A partir de agora, no terreno, todos deveriam ser capazes de trabalhar de modo profissional e dedicado, com grande espírito de entreajuda, já que se sabia que a semana de trabalho ia ser muito dura e exigente.

Por definição, produção “is the process of physically making the movie, once all the elements are in place” (Tomaric, 2008, p. 203), e começa quando a camera trabalha no *set*, acabando apenas após o último plano filmado.

Agora, para actores, realizador e toda a equipa, tinha chegado a ocasião de desfrutar o momento, iniciando com toda a determinação, a passagem do que estava escrito no papel para a efectiva construção do filme.

O *time code* da RED One podia arrancar. Os microfones e as luzes estavam operacionais. A claquete estava pronta para as primeiras batidas. A rodagem a sério ia começar.

3.1 O dia da partida

“Make a film with what you have,
Not with what you want.”
(in, Grove, 2004, p. 6)

A equipa estava pronta, a frota automóvel estava preparada e o equipamento de imagem e luz já se havia feito à estrada. Faltava o elenco, os protagonistas, os actores. Sexta-feira, 23 de Abril, por volta das cinco da tarde. Estação de Campanhã, cidade do Porto. Produtor e Realizador aguardavam a chegada de “Margarida” e “Tiago” ao mesmo tempo que o “Velho” estava prestes a iniciar viagem com outros elementos da equipa.

Tinha sido uma manhã frenética a juntar todo o equipamento, a roupa e o calçado para os actores, todos os adereços necessários, a estabelecer os últimos contactos com responsáveis do hotel e dos restaurantes, a preparar as viaturas. Sobrou ainda algum tempo para as últimas mensagens de apoio e incentivo.

A chegada de duas das nossas “vedetas” (grifo meu) estava prevista para muito breve. Confirmou-se, embora com ligeiro atraso, algo invulgar na primeira classe da ferrovia. Iniciou-se uma confortável viagem até Bragança. Muito diálogo e o anúncio de que a camera que iríamos usar na rodagem seria a RED One: “A sério? Grandes malucos...!!!” ouviu-se em tom surpreso, vindo do banco de trás. Pelo meio, uma pequena paragem para o lanche e o primeiro encontro de todos os “parideiros” (grifo meu). Ao jantar, com todos reunidos à mesa e com uma visão digna de uma lente de curta distância focal, a certeza, agora absoluta, de que o filme ia mesmo ser feito.

Faltava ainda uma última sessão de trabalho entre actores, realização e produção. Aconteceu na sala de reuniões do hotel até horas já bem tardias. Os seis dias seguintes, os seis mais importantes dias a partir de agora, estavam delineados. Eram horas de descansar e de esperar que a chuva transmontana só voltasse depois do dia 30.

3.2 Rodagem

“The secret to a smooth-running production is to be as organized as possible during the entire shot.”

(in, Tomaric, 2008, p. 204)

Durante a rodagem, o Realizador foi a pessoa mais importante na hora de decidir sobre o que fazer em cada momento, seguindo a sua própria lógica de filmagem e respeitando o plano de trabalho definido para cada dia.

Sempre presente em todos os dias das filmagens, o Produtor tinha já percebido que uma rodagem devidamente organizada se transformaria numa experiência agradável. Se, pelo contrário, a preparação e a planificação de cada dia não fosse bem delineada, poderia assistir-se ao descalabro total e a uma rodagem pouco harmoniosa num ambiente mais tenso e muito menos afável. Para evitar que isso acontecesse, tentou ajudar a cumprir alguns dos aspectos que Grove (2004, p. 155-162) considera serem fundamentais:

- Ser organizado – cumprir e ajudar a fazer cumprir horários era a primeira regra. A equipa saía do hotel a horas, chegava ao local de rodagem no horário previsto e preparava tudo o que fosse necessário. O mesmo se passava com os actores, igualmente rigorosos cumpridores das folhas de serviço e de transporte diárias. Essas folhas eram elaboradas pelo Assistente de Realização, com a colaboração e aceitação do Realizador e do Produtor. Nas folhas de serviço, constava toda a informação sobre as cenas a filmar e quais os actores envolvidos, bem como informações complementares como por exemplo, o estado do tempo e o horário previsto para almoço. Havia ainda espaço para a frase do dia, que a maior parte das vezes foi preenchido com o humor peculiar do Assistente de Realização (Anexo 11). Nas folhas de transporte, estava a informação relativa ao horário de partida do hotel e à distribuição da equipa e actores pelas várias viaturas (Anexo 12). A distribuição de ambas as folhas era feita pelo Produtor por cada um dos quartos do hotel onde todos estávamos hospedados. O mesmo rigor horário foi pedido e praticado pelo serviço de *catering*, sempre de acordo com o Produtor e em função dos interesses da rodagem e do bem-estar de todos;
- Ter a equipa certa – cedo se percebeu que estávamos perante uma equipa coesa e dedicada. A aceitação de todas as condicionantes, sobretudo o número de horas de

trabalho diário e a inevitável acumulação de funções numa equipa pequena como a nossa, foram a comprovação de que fazer parte deste projecto, significou muito mais do que uma mera participação num filme;

- Saber quem era o líder – neste filme, ninguém se colocou no patamar de uma chefia. Não foi necessário. No entanto, todos sabiam que era na produção e na realização que deveriam procurar ajuda e obter respostas. Era daí que deveriam chegar as decisões mais acertadas para cada situação vivida: um atraso indesejado, uma alteração de planificação em função do desenrolar da rodagem, uma dificuldade inesperada, um problema técnico ou até mesmo de saúde. Foi isso que se fez, ou se tentou, sempre;
- Ser profissional – paralelamente à união entre todos, ter-se constituído uma equipa com uma atitude tão profissional, foi determinante para se concluir o trabalho em tão curto espaço de tempo. No final, houve quem dissesse, e bem, que entrámos como alunos e saímos como profissionais. A evolução foi notória a cada dia que passava. Tornou-se evidente uma cada vez maior desenvoltura de todos no desempenho das suas funções, e uma maior capacidade de antever e resolver de forma célere as situações difíceis com que se nos fomos deparando;
- Ter uma alimentação e alojamento adequados – prevalece a ideia de que nas produções de cinema, é fundamental alimentar bem a equipa. Na rodagem de *A Parideira*, foi muitas vezes a própria equipa a escolher a ementa do dia seguinte. Uma ementa sempre bem guarnecida, já que se sabia que não seria bom que durante uma semana, a alimentação se baseasse em comida rápida. Esses custos converteram-se num bom investimento, num dinheiro muito bem gasto, mas sem ultrapassar o orçamentado. A hora do almoço, sob uma tenda de campanha dos bombeiros, coincidia sempre com um momento retemperador e gerador de energia capaz de fazer aguentar mais algumas horas de trabalho. E porque muitas vezes o calor apertou, as curtas paragens no trabalho eram aproveitadas para a ingestão de pequenas quantidades de alimentos como fruta, sandes, pequenos doces e água. No final do dia de trabalho, a viagem de meia hora que antecedia a chegada ao hotel, acontecia com a garantia de que se iria encontrar um espaço acolhedor e com todas as condições para um sono descansado. Todos estavam sempre próximos uns dos outros, de manhã até à noite, permitindo uma entajada constante. Uma verdadeira equipa. Havia ainda no hotel, uma sala de reuniões onde a equipa preparava regularmente a rodagem do dia seguinte, e onde se guardavam todos os adereços e alguns equipamentos.

3.2.1 O dia-a-dia

“The film industry has certain rules.
Learn them, and then discard them.
Remember that nobody knows anything.”
(in, Grove, 2004, p. 6)

A planificação do dia-a-dia de rodagem foi feita tendo em conta questões de produção e de realização, com a intenção de permitir um melhor desempenho de todos e sem prejudicar o normal desenvolvimento da narrativa.

Sabia-se que havia dois sets perfeitamente distintos e que seria conveniente não ter que alternar entre eles, sobretudo para não se perder tempo nas viagens. Era também conhecida a necessidade de filmar a cena nocturna, a da fogueira, e que esta seria uma cena de extrema importância e com a qual deveríamos ter alguns cuidados especiais.

Nesse sentido, tomou-se a decisão de começar a rodagem pelas cenas da gruta, contrariando completamente a cronologia do filme e aquela que seria a lógica da rodagem. Esperavam-nos dois dias completos dentro da gruta, Sábado e Domingo, onde era imperativo concluir as filmagens das cenas aí previstas.

Tínhamos debatido muito esta situação e tido a sensação de que, sendo difícil começar por aí, mais não fosse pelo facto de estarmos num local fechado e lamacento, sem luz natural e com a equipa ainda pouco entrosada, outra hipótese não nos restava. O melhor seria mesmo começar a rodagem com dois dias muito duros em termos físicos e também psicológicos (estar numa gruta tanto tempo não é uma experiência muito agradável), com a equipa ainda com a máxima energia. Um risco calculado, completamente assumido e que veio a revelar-se uma decisão totalmente acertada, mesmo com o sofrimento de um dia de Sábado muito difícil e de um Domingo muito longo onde o jantar foi servido apenas às 24h.

O importante era que a primeira barreira tinha sido ultrapassada, os primeiros prazos estavam cumpridos e algumas cenas do filme estavam já gravadas. Já não seria necessário voltar a filmar na gruta de Portelo e, a partir do terceiro dia, todas as restantes cenas se gravariam em exterior, onde se esperava que as previsões de bom tempo se confirmassem.

Entre o terceiro e o sexto dia, quase sempre se conseguiu cumprir com o que estava planificado. Apenas por uma vez, o plano de rodagem não se cumpriu na íntegra, tendo sido recuperado esse pequeno atraso de uma cena, no dia imediatamente a seguir.

Tentou-se gerir de forma correcta os horários do trabalho, compensando um maior esforço num determinado dia com um maior tempo de descanso na manhã seguinte. Este cuidado aconteceu, em concreto, entre os dias de Terça e Quarta-feira. Como na Terça-feira se filmou desde manhã até cerca das 23h30m, decidiu-se que as filmagens de quarta-feira começariam apenas no período da tarde. No entanto, a equipa almoçou já em Soutelo, desta vez já com a certeza de que se havia ultrapassado a segunda grande dificuldade: a cena da fogueira. Para satisfação de todos, a noite anterior tinha sido de céu limpo e lua cheia, tal como estava previsto no guião, e isto depois de um dia em que as nuvens nos tinham feito companhia ao longo de quase todo o tempo.

Faltava já pouco para o fim da rodagem, e os dias de Quarta e Quinta-feira decorreram com o mesmo entusiasmo até ao último *take* do último plano. Na tarde de Quinta-feira, ouviram-se pela última vez da boca do Realizador, as palavras *acção* e *corta*, a que se seguiu um estrondoso, duradouro e memorável aplauso que foi capaz de pôr fim ao imenso silêncio quase sempre presente no Parque Natural de Montesinho (Anexo 13).

Por esta altura, já Ana Moreira e Diogo Morgado haviam feito as despedidas e tinham sido transportados pelo Produtor até ao aeródromo de Bragança. A chegada a esse local, tinha acontecido 10 minutos antes da partida do pequeno avião que os transportaria até Lisboa. Resolvido um último problema burocrático e efectuado o check-in, partiram no horário previsto e, segundo o confirmaram ainda no próprio dia, chegaram em segurança e com a rapidez desejada aos respectivos destinos.

Aos que ainda tinham ficado em Bragança, restava-nos arrumar todo o equipamento, gravar alguns depoimentos para o filme dos bastidores e despedirmo-nos de Soutelo, aquele local que se tinha praticamente transformado na nossa casa nos últimos dias. Depois, regressar ao hotel. Exaustos mas muito contentes, todos estávamos com um sentimento de alívio e com motivos para festejar.

3.3 O regresso ao Porto

O dia de sexta-feira foi um misto de satisfação com nostalgia. Satisfação, legítima, porque havíamos alcançado o objectivo audaz de rodar um filme com estas dificuldades em apenas 6 dias. Nostalgia, porque existe sempre quando acaba algo de bom.

O almoço de despedida foi ainda em Bragança. O momento certo para partilhar as últimas anedotas e fazer as últimas considerações sobre o que se tinha vivido naquela semana.

Tempo e oportunidade houve ainda para fixarmos o olhar no ecrã onde era exibido o Jornal da Tarde da RTP. Pela primeira vez estava a ser emitida a reportagem feita durante a rodagem do nosso filme. Foram 1 minuto e 55 segundos atentamente seguidos em volume bem audível, e que serviu de pretexto para muitos mais sorrisos. Para finalizar, coube ao José Pinto a honra de partir o bolo comemorativo da rodagem de *A Parideira*.

Chegados ao Porto, houve ainda tempo para levar a casa o José Pinto e entregar o equipamento técnico que nos tinha sido emprestado. A lavagem e entrega dos carros bem como a devolução das peças em duplicado do guarda-roupa dos actores, foi feita já no dia seguinte. A fase de produção tinha terminado com todos os objectivos cumpridos.

Finalizada a rodagem, era necessário converter muitos e muitos ficheiros, copiar imensos gigabytes de informação e começar a montagem. Tudo isto após alguns dias de descanso que serviram para recuperar das muitas emoções da semana anterior (Quadro 9).

Quadro 9: Síntese de Produção

PRODUÇÃO							
ABRIL 2010							
Sex., 23	Sáb., 24	Dom., 25	Seg., 26	Ter., 27	Qua., 28	Qui., 29	Sex., 30
<i>Partida</i> (3.1)							
<i>Rodagem</i> (3.2)							<i>Regresso</i> (3.3)

4. PÓS-PRODUÇÃO

A pós-produção deste filme, começou com a conversão durante cerca de quatro dias, de todos os ficheiros gravados na RED One, de forma que se pudesse começar o trabalho de edição não-linear em *Final Cut Pro*.

O trabalho de montagem foi feito pelo Realizador, por iniciativa do próprio e numa decisão conhecida por todos desde o início. Assim, conseguir-se-ia que, desde o argumento, passando pela rodagem e terminando na montagem e pós-produção, em todo o filme estivesse o ponto de vista e o cunho do Realizador. Certo é que há quem ache discutível e até mesmo errada, esta opção de o Realizador ser também o responsável pela montagem. Mas para *A Parideira* estava decidido que seria exactamente desse modo.

A função do Produtor e do Assistente de Realização, foi a de acompanhar a evolução do trabalho, visionando, sugerindo, discutindo opções. Em várias ocasiões, essas e outras opiniões foram tidas em conta, tendo em perspectiva a melhoria do filme, sem desvirtuar a sua essência.

Para nós era também importante saber qual receptividade do filme junto do público e, por isso, várias foram as pessoas convidadas a ver o filme e a dar a sua opinião. Desde o espectador médio a outros bem mais atentos e críticos em relação ao fenómeno cinematográfico, tivemos a oportunidade de reflectir sobre os mais variados pareceres. Todas as sugestões foram ouvidas. Algumas houve que se aceitaram.

Posteriormente, foi dada a devida atenção ao tratamento do áudio, cujo trabalho foi desenvolvido pelo Diogo Manso. Foi seguido o mesmo método, acompanhando-se a evolução do trabalho, dando a ouvir a outras pessoas externas ao grupo e sugerindo-se pequenas alterações. A adição de ambientes, de diversos sons e de música, foi estudada no intuito de valorizar a narrativa. Efectuou-se uma mistura *stéreo* e uma mistura *surround* para utilizar consoante o suporte de gravação ou meio de exibição.

Para finalizar, foi feito um exaustivo trabalho de pós-produção de imagem, uma tarefa efectuada por um especialista nessa área, e que permitiu tirar o máximo partido da qualidade de imagem que a RED One nos tinha permitido registar.

Tal como feito nas fases anteriores, é apresentado de seguida um pequeno quadro que sintetiza o trabalho de pós-produção (Quadro 10).

Quadro 10: Síntese de Pós-Produção

PÓS - PRODUÇÃO				
2010				
MAIO	JUNHO	JULHO	AGOSTO	SETEMBRO
<i>Montagem, visionamento e acertos</i>				
				<i>Pós-produção áudio</i>
				<i>Pós-produção vídeo</i>

5. DISTRIBUIÇÃO, EXIBIÇÃO E DIREITOS

Após ter-se conseguido fazer um filme com a qualidade de *A Parideira*, entende o Produtor fazer sentido concorrer a diversos festivais de cinema, fazendo esse circuito antes da exibição na televisão. Trata-se, aliás, de cumprir essa que foi uma das promessas feitas aos patrocinadores aquando da fase de pré-produção.

Se conseguimos um guião e um elenco excelentes, se fizemos o registo de imagem e de som com os mais altos patamares de qualidade, se se entende que o filme é tido como um produto de qualidade, nada melhor do que enviá-lo a diversos concursos, colocando-o à prova perante os melhores filmes e nos maiores festivais. Para isso, é nossa intenção enviar o filme para pré-selecção ao festival de Berlim, o mais importante festival do Grupo 1 de entre os festivais internacionais considerados prioritários pelo ICA e onde são exibidos anualmente cerca de 60 curtas-metragens. Trata-se do Berlinale Shorts.

Depois, e em função dos resultados obtidos, estudar-se-á a participação noutros festivais dos grupos 2 e 3 constantes da mesma listagem do ICA, na procura da maior divulgação possível do filme. É nossa intenção que o filme *A Parideira* possa ser exibido em vários festivais e que consiga obter resultados que dignifiquem e promovam os seus criadores bem como todos quantos o apoiaram.

Será ainda estudada oportunamente, a possibilidade de o filme ser exibido no circuito comercial português, antecedendo a exibição de um filme de longa-metragem em que, por exemplo, participe algum dos actores d'*A Parideira*.

Em relação à exibição na RTP, ainda não está definida a data ou datas em que isso acontecerá, estando previsto no acordo celebrado entre a Filmógrafa, o IPP e a estação televisiva, a exibição do filme até cinco vezes, no período de dois anos.

No entanto, todo este percurso que se deseja para o filme, irá acontecer depois de uma exibição pública a realizar no Porto, evento para o qual a imprensa especializada, a comunidade cinematográfica e diversas individualidades, serão convidadas a marcar presença. O filme será também apresentado ao público de Bragança, em data a acordar com a Câmara Municipal e como resultado do protocolo estabelecido entre o IPP e a autarquia. Haverá ainda lugar para a construção de um site/blog do filme, onde irão constar

diversas informações sobre o filme e a equipa, bem como fotografias da rodagem e uma versão do filme em baixa resolução.

Relativamente à questão dos direitos patrimoniais, as situações a referir são as seguintes:

- No que diz respeito ao argumento, e porque a sua escrita foi livremente inspirada numa peça de teatro do encenador António Torrado, foram pagos pela produção e por intermédio do Instituto Politécnico do Porto, os devidos direitos de autor à Sociedade Portuguesa de Autores (SPA);
- Em relação aos actores, os direitos de imagem e de voz foram cedidos pela assinatura dos respectivos contratos;
- Quanto aos locais de rodagem, tendo havido autorização formal para as filmagens, os proprietários nada poderão reclamar em termos de direitos legais;
- Em termos de música usada no filme, também nada há a registar já que a banda sonora do filme é original e criada pelo Diogo Manso;
- Assim, os direitos patrimoniais do filme, de imagem e de som, são pertença dos seus criadores e do IPP.

6. CONCLUSÃO

Todos os autores estudados indicam, de uma forma ou de outra, que o Produtor é a pessoa capaz de prever, prevenir e de se conter nos custos. Prever, no sentido em que deve ter a habilidade de antecipar questões e, por isso, evitar problemas. Prevenir, estando sempre “um passo mais à frente” (grifo meu), acautelando imprevistos e encontrando soluções. Conter, em termos financeiros, para que o orçamento seja cumprido sem derrapagens. No projecto *A Parideira*, o Produtor enfrentou situações nas quais teve de aplicar esses mesmos princípios.

Prever as dificuldades foi um dos pontos que o Produtor não abdicou em nenhuma circunstância. Sempre duvidou das facilidades aparentes, das conquistas imediatas e dos apoios baseados no “em princípio” (grifo meu). No caso de *A Parideira*, as primeiras dificuldades tiveram a ver com a escolha dos locais de rodagem. Encontraram-se locais que eram muito interessantes em termos cinematográficos mas, no entanto, longe da cidade e praticamente isolados do mundo. Isso implicou, por exemplo, o aluguer de WC’s portáteis, a existência de uma tenda de campanha enquanto espaço para refeições e local de abrigo, a requisição de serviço de *catering*, a subscrição de um seguro de acidentes pessoais para toda a equipa (Anexo 14), entre outras decisões. Tudo porque estar a filmar algures no meio de um imenso Parque Natural e sem nada nem ninguém por perto, é completamente diferente de o fazer em estúdio, com controlo sobre todas as situações. Ter a capacidade de prever estas dificuldades foi fulcral para encontrar forma de, não abdicando do essencial, ou seja, fazer o filme naqueles locais e com aquelas pessoas, conseguir contornar essas limitações e criar condições para o normal desenvolvimento da rodagem. Ninguém precisava de ficar alarmado no caso de a chuva aparecer. Havia um abrigo. Nunca nenhum de nós se preocupou com a preparação de refeições. O *catering* era servido no local e à hora marcada. Todos se sentiam mais confortáveis por saberem que existia um seguro para a equipa e que uma ambulância dos bombeiros estava por perto, caso fosse necessário. Tarefa do Produtor: prever, antecipando, resolvendo.

Prevenir surpresas desagradáveis, particularmente com questões legais e burocráticas, foi outro dos pontos a que o Produtor se dedicou. Nenhum contrato com os actores ficou por assinar, salvaguardando e responsabilizando ambas as partes. Todos os apoios logísticos e as autorizações oficiais estavam documentados. Não podíamos permitir que por questões burocráticas a rodagem fosse interrompida ou não decorresse com normalidade. Tudo

estava previsto e devidamente salvaguardado. Também tarefa do Produtor: prevenir, assegurando, garantindo.

Conter os custos, foi obviamente umas das maiores preocupações desta produção. Tendo-se partido para a rodagem sem qualquer apoio financeiro abalizado, todos os pagamentos não passíveis de adiamento foram feitos com fundos próprios da equipa. Também os custos tidos na pré-produção já haviam sido suportados nos mesmos moldes. Significa isto, que a gestão do pouco dinheiro disponível teve de ser feita com o máximo critério e sem nenhum tipo de excessos.

A solução que nos restou para que os custos do projecto não disparassem foi:

- Contratar os actores pagando montantes abaixo dos respectivos valores de mercado;
- Alugar o equipamento de imagem e iluminação usufruindo de condições vantajosas, ou obtendo-o de forma gratuita;
- Conseguir alojamento, alimentação e outros produtos e serviços a preços mais reduzidos;
- Estabelecer acordos de *product placement*;
- Pedir apoio logístico a instituições da região de Bragança, particularmente aos Bombeiros Voluntários e à Associação Estrela do Nordeste;
- Toda a equipa envolvida trabalhar de forma gratuita.

Contenção, poupança, critério nos gastos. Ainda tarefa do Produtor.

Em termos pessoais, devo assumir que este projecto que abracei me valorizou a vários níveis. Hoje, e graças a esta oportunidade, sou muito mais capaz em termos de gestão de equipas. Fazer cinema, mesmo que a esta pequena escala, é extremamente desgastante pelo que, uma equilibrada gestão do comportamento se torna essencial.

Aprendi muito mais nestes meses de produção, particularmente na semana de rodagem, do que em muitos anos de ensino teórico. Por muitos livros que leia ou muitos filmes que veja, nada disso se compara à experimentação, à vivência. Fiquei a saber, por exemplo, que o tempo cinematográfico é muito diferente do tempo televisivo. Que o rigor e a atenção dada a cada detalhe, a cada plano, a cada diálogo, exige a máxima atenção e o tempo devido. Aprender implica fazer, procurar, agir, resolver, praticar, filmar, produzir.

Para além destas aprendizagens que me serão úteis no futuro, ter sido Produtor deste filme permitiu-me ainda contactar com inúmeras entidades regionais e nacionais, conhecer muitas pessoas e descobrir vários novos lugares.

Pensando no colectivo, quase se pode dizer que conseguimos filmar o que quisemos, onde escolhemos e com quem desejamos. E o mais importante foi conseguir cumprir o objectivo de fazer um filme com qualidade e do qual estamos orgulhosos.

Por tudo quanto acima foi dito, de bom e de menos bom, valeu mesmo a pena!!!

BIBLIOGRAFIA

- BARROSO, Jaime - ***Realización Audiovisual***. Madrid: Editorial Síntesis, 2008. ISBN: 978-84-975654-8-6.
- CABEZÓN, Luis; GÓMEZ URDÁ, Félix - ***La Producción Cinematográfica***. Madrid:Ediciones Cátedra, 2004. ISBN: 84-376-1704-9.
- CLEVÉ, Bastian - ***Film Production Management*** (3ª Ed.). Oxford: Focal Press, 2006. ISBN-13: 978-0-240-80695-2.
- FERNÁNDEZ DIÉZ, Federico; MARTÍNEZ ABADÍA, José - ***La Dirección de Producción para Cine y Televisión***. Barcelona: Ediciones Paidós Ibérica, 1994. ISBN: 84-7509-972-6.
- GROVE, Elliot - ***Raindance Producer's Lab:lo-to-no Budget Filmmaking***. Oxford: Focal Press, 2004. ISBN: 0 240 51699 0.
- HARDY, Paul - ***Filming on a Microbudget***. Vermont: Pocket Essentials, 2004. ISBN: 1 904048 32 3.
- HONTHANER, Eve - ***The Complete Film Production Handbook*** (4ª Ed.). Oxford: Focal Press, 2010. ISBN: 978-0-240-81150-5.
- TOMARIC, Jason - ***The Power Filmmaking Kit***. Oxford: Focal Press, 2008. ISBN: 978-0-240-81021-8.
- WURMFELD, Eden; LALOGGIA, Nicole - ***Independent Filmmaker's Manual*** (2ª Ed.). Oxford: Focal Press, 2004. ISBN: 0-240-80585-2.