

Relatório do Estágio na Produtora  
Bando À Parte  
João Silva Santos

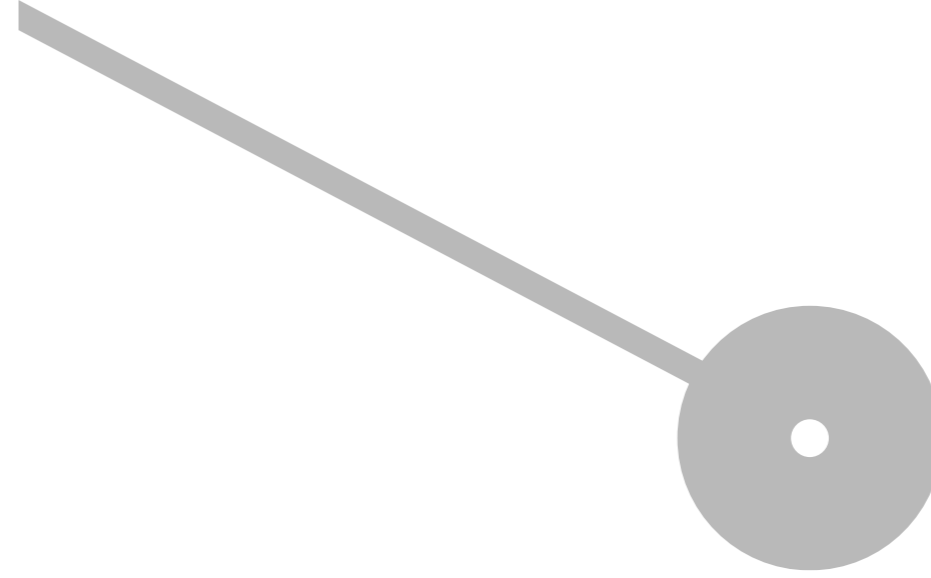
06/2018

João Silva Santos. Relatório do Estágio na Produtora Bando À Parte

Relatório do Estágio na  
Produtora Bando À Parte

João Silva Santos

06/2018



Politécnico do Porto  
Escola Superior de Media Artes e Design

João Silva Santos

**Relatório do Estágio na Produtora Bando à Parte**

**Mestrado em Comunicação Audiovisual**

Orientação: Prof. Doutor Filipe Martins

João Silva Santos

## Relatório do Estágio na Produtora Bando à Parte

Mestrado em Comunicação Audiovisual

### Membros do Júri

Presidente

Prof<sup>a</sup> Doutora Maria João Cortesão

Orientador

Prof. Doutor Carlos Filipe Martins

Arguente

Prof. Doutor António Costa Valente

Vila do Conde, 17 de Julho

## AGRADECIMENTOS

Aos meus pais, por me apoiarem sempre.

Aos meus colegas, por partilharem das mesmas alegrias e frustrações.

Aos meus professores, pelas horas investidas no meu percurso.

Ao meu orientador, pelas tardes de debate inteligente.

## RESUMO ANALÍTICO

Este relatório visa evidenciar o trabalho produzido no contexto de estágio curricular na produtora vimaranense Bando À Parte, que decorreu de dezembro de 2017 a abril de 2018. É explorada a diversidade de projetos realizados durante estes meses, com um enfoque na multiplicidade de tarefas praticadas e o seu valor para a empresa. Além disso, problematiza o percurso de aprendizagem ao longo das rodagens da longa-metragem *Na Jaula*, expondo os erros cometidos e a metodologia adotada para a sua resolução, no contexto de uma produção de baixo orçamento portuguesa.

Assim, o relatório também relaciona esta componente empírica do estágio com uma investigação teórica acerca da produção cinematográfica portuguesa, e como ela se intersecta com a metodologia do cinema independente. São analisadas as características primordiais do cinema independente, a liberdade criativa destes movimentos cinematográficos, e a sua relação com a identidade (ou ausência dela) do cinema português.

**Palavras-chave:** Cinema português; Cinema independente; Pluralidade

## ABSTRACT

This essay aims to highlight the work produced in the context of the curricular internship at Bando À Parte, a Portuguese cinema production company, which ran from December 2017 to April 2018. The diversity of projects carried out during these months is explored, focusing on the multiplicity of tasks practiced and their value to the company. In addition, it also problematizes the learning experience during the filming of the feature film *Na Jaula*, exposing the mistakes made and the methodology adopted for their resolution, in the context of a low budget Portuguese production.

Thus, the report also links this empirical component of the internship with a theoretical investigation of Portuguese film production, and how it intersects with the methodology of independent cinema. Throughout the essay, the primary characteristics of independent cinema, the creative freedom of these cinematographic movements, and their relation to the identity of Portuguese cinema (or absence of) are analyzed.

**Keywords:** Portuguese Cinema; Independent Cinema; Plurality

# SUMÁRIO

1	INTRODUÇÃO
3	PARTE I - A INDEPENDÊNCIA DEPENDENTE DO CINEMA PORTUGUÊS
4	1. A Falsa Liberdade do Cinema Independente
9	2. A Ausência de Identidade no Cinema Português
14	3. O Valor da Precariedade Cinematográfica
21	PARTE II - PRAGMATISMO NO FILME “NA JAULA”
26	1. SEMANA #1 - 28 Fevereiro a 4 de Março
31	2. SEMANA #2 - 7 a 9 de Março
37	3. SEMANA #3 - 20 a 25 de Março
40	4. SEMANA #4 - 27 a 31 de Março
44	PARTE III - ESTÁGIO NA PRODUTORA BANDO À PARTE
46	1. Videoclips musicais “The Legendary Tigerman”
48	2. Organização da Exposição “Uma Espécie de Silêncio”
50	3. Assistência de Produção na curta-metragem “Pixel Frio”
51	4. Montagem da longa-metragem “Hálito Azul”
53	CONCLUSÃO
54	REFERÊNCIAS
57	ANEXOS

## Introdução

No início deste segundo ano de mestrado, colocava-se uma questão fundamental: como rentabilizar de melhor forma, em termos profissionais e académicos, a reta final deste meu percurso?

Previamente, havia trabalhado em inúmeros projetos audiovisuais em contexto universitário, assim como já realizara duas curtas, uma delas de produção independente, a outra integrada numa residência artística de mestrado. O foco incidira na direção de produção e assistência de realização destes projetos, com a escrita de argumento para quatro deles.

Tendo em conta este percurso, considerava a oportunidade de realizar outra curta em contexto académico relativamente contra-producente para a minha evolução tanto técnica como formal, pelo que optei por ingressar num estágio curricular numa produtora cinematográfica profissional. Assim, poderia trabalhar com equipas maiores, aprender a gestão de recursos nas diversas fases de produção de filmes (não só de curtas, mas também de longas-metragens), e presenciar reuniões de produção de maior escala do que as de um filme universitário. Deste modo, poderia adquirir outro tipo de competências distintas e de maior variedade do que aquelas que iria desenvolver ao repetir a experiência de produção de uma curta-metragem em contexto académico. Considerava, então, a opção do estágio curricular um maior desafio a título pessoal, devido à envergadura de trabalho que sabia poder tomar numa produtora, assim como à dimensão e diversidade dos projetos cinematográficos em que estaria envolvido.

Estas certezas prenderam-se sobretudo com a escolha da empresa onde iria estagiar: a produtora vimaranense Bando à Parte. Era familiar com as suas produções graças aos festivais de cinema em que já havia participado, e nomeadamente com a obra de Rodrigo Areias, o fundador e principal realizador da empresa. A sua escolha de projetos peculiares e ambiciosos foi uma das características que atraiu a minha atenção, que se deve fundamentalmente à sua vocação para coproduções internacionais, tendo já produzido filmes com a Alemanha, Argentina, Finlândia, Japão, entre outros países um pouco por todo o mundo. Para além disso, o Bando à Parte é uma entidade representativa do panorama cinematográfico profissional português; não só poderia experienciar um contexto de criação profissional de cinema, como também

teria contacto com os diferentes mecanismos de produção nacionais. Acima de tudo, queria compreender mais completamente a forma como os sistemas de apoio financeiro influenciam (ou não) a própria metodologia de trabalho dos cineastas portugueses e/ou a sua visão artística, um dos meus principais objetos de estudo.

Deste modo, optei por dividir o relatório em três partes. A primeira prende-se com a investigação teórica acerca deste mesmo objeto de estudo: a produção cinematográfica portuguesa, e como ela se intersecta com a ideologia do cinema independente. De facto, a industrialização do cinema como uma comodidade e fonte de sustento, face à liberdade de expressão artística dos seus criadores que trabalham em constante precariedade é um debate persistente em Portugal. Mas será a precária produção nacional de cinema uma necessidade, ou uma escolha?

Por outro lado, a segunda parte do relatório consiste na problematização do meu percurso como anotador na longa-metragem *Na Jaula*, realizada no contexto de estágio no Bando à Parte. Nela, relato a minha experiência empírica durante o mês de rodagens do filme, expondo os erros que cometi, a forma como os contornei, e a minha perspetiva acerca do funcionamento daquele *set* de filmagens em particular.

Por fim, a terceira e última parte prende-se com a exposição dos diferentes projetos em que participei no decorrer do estágio curricular. Pretende-se apresentar a diversidade de tarefas realizadas e o seu valor para a produtora, com um foco incidente nos pormenores mais técnicos e logísticos do trabalho desenvolvido.

**PARTE I**

**A INDEPENDÊNCIA DEPENDENTE DO CINEMA PORTUGUÊS**

## 1. A Falsa Liberdade do Cinema Independente

Em Portugal, associamos muitas vezes a palavra precariedade ao cinema. Realizamos filmes de baixo orçamento, com equipas reduzidas e fracos meios produção, muitas vezes desestruturados. Acusamos os meios de financiamento de serem poucos, e de não chegarem para todos os artistas que não só querem, mas também merecem fazer cinema em Portugal.

Apesar desta postura incontornavelmente pessimista, ambicionamos equiparar, ou porventura sobrepujar, os méritos técnicos e artísticos de filmes estrangeiros. Em Portugal, a redutora dicotomia entre o cinema comercial e o cinema de autor leva muitos a questionar a legitimidade de certos realizadores e produtores serem subsidiados pelo Instituto de Cinema Português (ICA) em detrimento de outros. Concretamente, porque é que um realizador “comercial” como António-Pedro Vasconcelos, tem prevalência em relação a um cineasta que se identifica mais com o cinema de autor, isto é, com maior valor “artístico”? Se o público português não cobre os custos de produção de um filme comercial através da receita de bilheteira nas salas de cinema, porque é que o sistema deve financiar filmes para esse mesmo público ausente (ou descrente)?

Estas questões implicam o consenso não só de um sistema de financiamento comum, mas também de uma metodologia específica de produzir cinema. Mas que metodologia é essa?

Confessa o realizador João Canijo:

*Eu filmo sempre com uma equipa muito pequena, no máximo 15 pessoas. Isso por opção própria, não por condicionamentos orçamentais. A minha formação é em rodagens, tenho muita experiência desde miúdo, sei que a maior parte da equipa não faz lá nada. (Mendes, 2013, p. 127)*

Nesta entrevista conduzida por Carlos Pereira e Vanessa Sousa Dias, Canijo expõe sem reservas o seu método de filmagens, aderente a um género de cinema que não se coaduna com a metodologia de indústria vigente principalmente em Hollywood, mas também em países europeus como a França, ou asiáticos no caso da Índia.

Nos países supra referidos, onde o cinema, apesar de mais lucrativo do que o português, também sobrevive em parte graças às infraestruturas de apoio estatal<sup>1</sup>, a existência de equipas volumosas é um dado adquirido: o diretor de fotografia, por exemplo, mesmo quando se desdobra como operador de câmara, tem sempre quem lhe troque as lentes, mais do que um membro da equipa responsável pela iluminação do set de filmagens e, existindo essa necessidade, vários maquinistas para assegurarem a estética de câmara que o realizador deseja para o filme; por sua vez, a própria equipa de realização compreende vários assistentes consoante a dimensão da produção, aderindo à hierarquia de uma equipa tradicional de cinema.

Isto, claro está, sucede-se num sistema industrial, seja ele parcial ou totalmente subsidiado pelo estado, ou existente através do investimento de produtoras como a 20th Century Fox, ou a Paramount Pictures. Estas empresas possuem o capital para fomentar a subsistência de uma indústria cinematográfica capaz de executar e finalizar o produto proposto pelos realizadores e/ou pelos produtores envolvidos. Nestes casos, é possível e incentivada a ascensão pelos diferentes postos de uma equipa de cinema - visto que o cinema é, afinal de contas, um sistema que admite e prevê progressões de carreira.

Paralelamente a esta rígida estrutura profissional, existe também o chamado cinema independente, uma alternativa mais flexível e menos cativa às normas das grandes produtoras - inicialmente, pelo menos. O cinema independente permite um meio autónomo nos quais os cineastas podem desenvolver e expor a sua visão criativa, sem restrições. De facto, esta maior liberdade de produção é o que atrai muitos artistas ao meio independente<sup>2</sup>.

Neste sentido, o realizador/guionista John August, mais conhecido pelas suas colaborações com Tim Burton em argumentos como o de *Charlie e a Fábrica de Chocolate* (2005, Estados Unidos: Warner Bros. Pictures), ou *A Noiva Cadáver* (2005, Estados Unidos: Warner Bros. Pictures), define o cinema independente como aquele que é executado fora do sistema convencional dos grandes estúdios, sejam estes de

---

<sup>1</sup> Em França, por exemplo, alguns canais de televisão são incentivados pelo governo a coproduzir filmes, beneficiando com cortes nos impostos. Em particular, O Canal+ tem a obrigação de custear filmes franceses e de os distribuir televisivamente. (Messerlin & Parc, 2014, *Journal of International Business and Economy*, p. 17)

<sup>2</sup> No cinema, porém, essa liberdade implica a gestão de milhões de dólares, e de dezenas, até centenas vários artistas (técnicos, ou não) envolvidos na produção de um determinado filme.

Hollywood (Estados Unidos), de Bollywood (Índia), ou de Pinewood (Reino Unido)<sup>3</sup>. A esta definição, acrescentam-se considerações relativas ao orçamento dos filmes, quase sempre reduzido comparativamente aos custos mais elevados suportados pelos estúdios, o recurso a localizações reais face ao artificialismo dispendioso de estúdio, ao elenco e à dimensão da equipa, também ela reduzida - uma filosofia de rodagem mais próxima do método exposto por João Canijo.

Estas características do cinema independente têm a sua origem, sobretudo, em *Easy Rider* (1969, Estados Unidos: Columbia Pictures), realizado por Dennis Hopper durante o movimento da contracultura americana<sup>4,5</sup>. Produzido pelo também ator Peter Fonda, que suportou os custos de produção do filme (entre \$360,000 a \$400,000<sup>6</sup>), *Easy Rider* teve uma produção atribulada, desde uma equipa técnica improvisada que acabou por ser substituída por uma profissional após um confronto entre Hopper e um operador de câmara<sup>7</sup>, até à fase de pós-produção do filme que, desembaraçada de qualquer prazo comercial imposto por uma produtora mais estabelecida, durou muitos mais meses a terminar do que o previsto: Hopper insistia numa montagem do filme com 220 minutos de duração; a versão final terminou com apenas 94 minutos.

Apesar dos problemas inerentes à sua produção independente, *Easy Rider* representou um momento de viragem para o cinema americano, dando início à época áurea do *New Hollywood* do início dos anos '70, que veio consagrar realizadores como Francis Ford Coppola, Martin Scorsese e George Lucas. O filme acabou por lucrar à volta de \$60 milhões de dólares na bilheteira americana, provando às grandes produtoras americanas que existia um público para aquele tipo de cinema mais familiar e, conseqüentemente, mais autoral e específico à visão dos artistas seus criadores.

O sucesso de *Easy Rider* veio complexificar a, até então, simples definição de cinema independente. Impressionados com o sucesso do filme<sup>8</sup>, as grandes produtoras começaram a apostar numa outra estirpe de realizadores: “jovens acabados de graduar

---

<sup>3</sup> Obenson, Tambay A. (2013, 25 de Fevereiro). *How Do You Define Independent Film?*

<sup>4</sup> Biskind, Peter (1998), *Easy Riders and Raging Bulls*, p. 16

<sup>5</sup> Não desconsideramos a influência que a *Nouvelle Vague* francesa teve neste movimento, e noutros filmes percussores, como *Bonnie e Clyde* (1967, Estados Unidos, Warner Bros. - Seven Arts).

<sup>6</sup> Berra, John (2008), *Declarations of Independence: American Cinema and the Partiality of Independent Production*, Intellect Books, p. 37

<sup>7</sup> *Easy Rider: Shaking the Cage*. Dir. Charles Kiselyak, 1999.

<sup>8</sup> Cujá receita de bilheteira também se deve à distribuição pelo estúdio de Hollywood Columbia Pictures, complicando relação entre o cinema independente, ainda na sua génese, e o vigente sistema de estúdios.

da escola de cinema, ou perfeitos desconhecidos versados em cinema experimental” (Guber, 1992, como referido em Biskind, 1998, p. 23).

Meia dúzia de anos depois, Coppolas e Scorseses realizavam filmes como *O Padrinho* (1972) e *Taxi Driver* (1976) para companhias como a Paramount, levando a cabo as suas visões idiossincráticas de um cinema independente. Na verdade, o original *Guerra das Estrelas* (1977, Estados Unidos: 20th Century Fox), um dos primeiros *blockbusters* de grande orçamento, foi produzido, para todos os efeitos, como um filme independente, custeado pela própria produtora do realizador George Lucas, a Lucasfilms, cujo poder económico veio em parte do sucesso comercial do anterior filme de Lucas, *American Graffiti* (1973, Estados Unidos: Universal Pictures). Estes realizadores acabaram, assim, por se integrar na indústria clássica de Hollywood, mas agora com orçamentos maiores, e com o suporte dos estúdios a prevenir produções calamitosas como a de *Easy Rider*<sup>9</sup>.

De facto, John August classifica sua prévia definição de cinema independente - filmes de baixo orçamento, produzidos fora da rigidez das grandes produtoras - como sendo uma definição “clássica” deste sistema paralelo. Esta revisão do significado do “cinema independente” tem em conta a sua evolução quase imediata, assim como a sua eventual absorção pelos grandes estúdios. Na verdade, o termo tem vindo a tornar-se mais designativo de um certo género cinematográfico do que propriamente significativo de uma abordagem alternativa ao sistema de estúdios. Neste sentido, surgem subsidiárias de grandes produtoras como a Fox Searchlight (detida pela 20th Century Fox) ou a Focus Features (filial da Universal Pictures), dedicadas a distribuir e a produzir filmes independentes, reconsolidando o poder criativo nos estúdios.

Esta distinção entre o cinema independente e o cinema industrial<sup>10</sup> é essencial para melhor compreendermos a postura metodológica e ideológica dos cineastas portugueses, da qual a abordagem de João Canijo é representativa, mas que também encontramos no cinema autónomo de Pedro Costa, por exemplo.

---

<sup>9</sup> Em 1979, Coppola voltaria a afastar-se da indústria para realizar o seu *magnum opus* *Apocalypse Now*, cuja produção efetivamente apocalíptica foi documentada no filme *Heart of Darkness* (Bahr, F. & Hickenlooper, G. & Coppola, E., 1991).

<sup>10</sup> Existente em estúdios como o de Babelsberg na Alemanha, a Cinecittà em Itália, e a Cité du Cinéma em França, chefiada pelo realizador Luc Besson, cujo filme *Valerian e a Cidade dos Mil Planetas* (2017, França) é até à data o mais caro filme independente de sempre (Keslassy, 24 de Julho de 2017, *Variety*), com um orçamento de 180 milhões de dólares.

Assim, consideramos que as características fundamentais do cinema independente são há décadas a única realidade do cinema português. Não temos estúdios dedicados à produção de cinema, os concursos de apoio financeiros como os do ICA (financiados pelo governo) são baixos, sendo o máximo apoiado por longametragem de ficção 600.000€<sup>11</sup>, o que, por conseguinte, resulta numa insuficiência orçamental para suportar equipas volumosas.

Portanto, que tipo de cinema é que estes meios produzem em Portugal?

---

<sup>11</sup> Valores apresentados na página web *Longas-Metragens de Ficção*, 2018, ICA. Comparativamente, *Easy Rider* custou por volta de \$2.000.000, se tivermos em conta a inflação da moeda, o que equivale a aproximadamente €1.714.000.

## 2. A Ausência de Identidade no Cinema Português

Se tivermos em conta outros movimentos cinematográficos com características semelhantes às do cinema independente, todos eles são facilmente identificáveis por existirem em oposição a um sistema. Afirma António-Pedro Vasconcelos<sup>12</sup>:

*Se analisarmos todos os movimentos estéticos em qualquer área, mesmo em termos mais modernos como a Nouvelle Vague ou o neorealismo italiano, houve sempre uma união contra um inimigo comum, que era a tradição académica instalada*<sup>13</sup>.

De facto, a *Nouvelle Vague*, talvez o movimento cinematográfico mais influente desde então, formou-se não só em oposição ao tipo de cinema vigente em França, mas também como uma desconstrução reverente do cinema americano, cujos autores estes cineastas franceses idolatravam. O neorealismo italiano surgiu em reação ao género de filmes produzidos em Itália<sup>14</sup>, adotando os poucos meios de produção<sup>15</sup> como uma característica indissociável do movimento. Décadas mais tarde, os dinamarqueses da coletiva Dogme 95 manifestaram a necessidade de regressar ao essencial de uma história: às suas personagens, ao seu tema e até ao tipo de câmaras utilizadas, mais rudimentares; um movimento que existiu em clara contradição das tendências da época, onde os efeitos especiais, a tecnologia, e o excesso do espetáculo tinham primazia. Assim, a escolha assumida de produzir filmes com menos meios de produção, e com um orçamento reduzido, constituiu sempre uma tomada de posição destes cineastas; não era o acaso que ditava estes movimentos, mas sim a ideologia.

Em Portugal, podemos assemelhar o Novo Cinema dos anos '60 a estes seus contrapartes, mas e desde então? Os meios de produção continuam deficientes, os sistemas de apoio financeiro pouco ou nada evoluíram após a dissolução do fundo da Gulbenkian. O cinema português continua preso ao ideal de liberdade criativa do cinema independente, pois não existem entidades reguladoras do tipo de cinema que é

---

<sup>12</sup> Que realizou e produziu *O Lugar do Morte* (1984), um dos filmes mais bem sucedidos comercialmente em Portugal, com 300 000 mil espetadores em sala (Mendonça, 2 de Fevereiro de 2018, *Expresso*).

<sup>13</sup> Oliveira e Mourinha (19 de Junho de 2018) “*O único cinema político, nest momento, é o meu*”.

<sup>14</sup> Os *Telefoni Bianchi*, que se assemelhavam às comédias americanas *mainstream* da época.

<sup>15</sup> Em parte por necessidade, devido à destruição dos estúdios da Cinecittà após a segunda guerra mundial.

produzido em Portugal; mas também à precariedade dos meios, sem um claro consenso ideológico entre os vários realizadores, produtores e entidades financiadoras que demarque o que realmente é o cinema português.

Um ponto em comum entre os filmes nacionais, é a constante guerra entre o que é necessário para executar a visão do realizador, e a fomentação de uma indústria de técnicos capazes para subsistir e progredir nela. Com efeito, o investimento num certo número de técnicos implica cortes monetários noutras partes do filme, nomeadamente do ponto de vista artístico e criativo, que o realizador e/ou o produtor podem não achar tão importantes.

Como exemplo, na longa-metragem *Na Jaula*, uma das discussões durante a fase de pré-produção envolveu a contratação de outro assistente de imagem (a equipa de iluminação, para além do diretor de fotografia, abrangia apenas o chefe eletricitista e o seu assistente) face à necessidade de investir num carro de época, um Citroen CX Pallas dos anos '70. A especificidade do carro, argumentava o realizador Rodrigo Areias, era uma simples mas eficaz forma de caracterizar o protagonista do filme, Isaque, um idoso de uma certa classe socioeconómica preso ao seu negro passado. Contratar um segundo assistente de imagem significava só alugar o carro durante um curto período de tempo durante as rodagens, um risco considerável na planificação, visto que o mapa de produção flutuava todos os dias devido à previsão das condições meteorológicas; seria mais seguro, portanto, alugar o carro durante o mês de rodagens para filmar as cenas no seu interior quando o tempo o permitisse.

Assim, a decisão deu-se a favor do aluguer do carro, descartando a existência de um segundo assistente de imagem, apesar da sua falta se ter vindo a sentir posteriormente aquando as filmagens do filme.

Ora, esta escolha teve em conta não só as necessidades práticas para a produção de *Na Jaula*, como também questões de argumento e realização, importantes para veicular ao público as intenções subjacentes à visão do realizador. Idealmente, o orçamento chegaria para assegurar o ponto de vista de Areias, assim como a existência de elementos da equipa técnica suficientes para uma maior estabilidade durante a produção. Afinal de contas, uma maior equipa de imagem pode traduzir-se numa maior eficiência e rapidez a montar sets de iluminação, acabando por poupar tempo durante

as rodagens, o que significa poder-se investir esse tempo ganho num maior número de *takes*, ou em planos de câmara mais complexos.

Por outro lado, isso nem sempre acontece, principalmente quando os *décors* são pequenos e a mobilidade no seu interior é reduzida. Tal sucede-se porque, devido à inexistência de estúdios dedicados ao cinema em Portugal (e aos custos dispendiosos para a sua construção), grande parte das produções nacionais procura sempre localizações já existentes, como casas particulares, bares e cafés, conseguindo autorizações através de particulares ou com o apoio de câmara municipais. De facto, o apoio das câmaras municipais é muitas vezes a âncora das produções nacionais, como o foi em *Na Jaula*: a câmara municipal de Guimarães permitiu o estacionamento de carros de produção em parques privados, realocou escritórios do ponto de turismo da cidade noutro edifício, facilitando a criação de um escritório de produção mais perto dos pontos de rodagem da longa, entre outras comodidades sem as quais as filmagens não teriam sido possíveis.

Enquanto que produtoras noutros países europeus têm a vantagem de filmar em estúdios, possivelmente pertencentes às próprias produtoras (o que poupa custos de autorizações em localizações reais, visto que muitas vezes é preciso fechar bares e outras lojas nas cercanias, não só por necessidades de direção artística, como também para evitar ruídos externos de arruinarem o som direto dos *takes*), cá essa realidade é perto de inexistente<sup>16</sup>; filmamos sempre *in loco*, de mãos dadas com uma filosofia idealista do cinema independente, mas em constante dependência dos subsídios estatais.

Assim, em Portugal, uma equipa de aproximadamente vinte e cinco pessoas, não tem a possibilidade de se movimentar livremente num apartamento regular, como foi o *set* principal de *Na Jaula*, a casa do protagonista Isaque. O espaço é escolhido consoante as necessidades da narrativa<sup>17</sup> e certas questões de produção, mas acaba também por condicionar algumas possibilidades de realização: a claustrofobia de filmar num local pequeno com muitas pessoas torna-se mais cansativa física e

---

<sup>16</sup> As novelas e séries televisivas fazem uso de estúdios de forma regular, porque o número de episódios e consequentes horas de filmagem tornam-se um risco em localizações reais, sempre imprevisíveis independentemente da preparação, compensando, portanto, o investimento em estúdios.

<sup>17</sup> No caso de *Na Jaula*, a casa era antiga mas estava em boas condições (outro elemento cénico simbólico da psique do protagonista), com uma posição central na cidade e um quintal ideal para outro *set* do filme, o que nos libertava de ter que andar a saltar entre duas localizações distintas.

psicologicamente para toda a equipa, para além de que o espaço exíguo impossibilita uma *découpage* mais complexa, como a instalação de calhas ou gruas para movimentos de câmara, por exemplo.

Nestes casos, a dimensão da equipa técnica é um ponto fulcral: quanto mais volumosa for, menos eficiente se torna. Por outro lado, reduzir o número de profissionais obriga a que certos elementos tenham que se desdobrar em cargos diferentes, como um assistente de realização a trabalhar como chefe de produção, ou um anotador a tratar do *making of* do filme<sup>18</sup>. Aqui, o número de elementos de uma equipa é dependente do orçamento, e da sua influência na escolha dos *sets*, assim como a dimensão destes.

Estas restrições que limitam o cinema português não são características de uma identidade, e nem sempre refletem opções estéticas. No entanto, João Canijo afirma não ser condicionado por questões orçamentais, preferindo uma equipa pequena porque a “maior parte não faz lá nada”. Esta atitude de rejeição das “regras” tradicionais do cinema é perversiva um pouco por toda a indústria portuguesa - se é que indústria é o termo correto para uma mão cheia de equipas separadas e independentes umas das outras, que confraternizam quase unicamente nos poucos pontos de distribuição cinematográfica considerados legítimos, como os festivais de cinema nacionais e internacionais.

Efetivamente, na mesma entrevista, Canijo partilha de dificuldades de produção semelhantes às referidas previamente, mencionando a certo ponto que o seu diretor de fotografia, Mário Castanheira, está a “treinar contorcionismo, porque o *décor* principal é um bocadinho pequeno” (Mendes, 2013, p. 126). Ou seja, a sua necessidade de trabalhar com uma equipa reduzida vai para além das questões orçamentais, que afirma não serem uma problemática neste sentido. É, por outro lado, uma opção mais ligada à execução precisa da sua visão como artista, preferencialmente com o menor número de interferências externas que possam implicar qualquer relação de compromisso em termos de realização e/ou produção do seu filme. As características determinantes do cinema independente que analisamos previamente podem, assim, coadunar-se com esta postura dos cineastas portugueses, auto-proclamados “autores”.

---

<sup>18</sup> Entrevista a Margarida Gil, em Mendes, J. M. (Ed.). (2013), p. 95

Ao escrever para os *Cahiers du Cinéma*, aquando da popularização da *auteur* theory como meio de avaliação artística, André Bazin tomou uma postura contrária à dos seus pares, que defendiam o cinema como o “meio dos realizadores”<sup>19</sup>. Diz Bazin que, no cinema, esta audiência vê sempre nos filmes dos mesmos realizadores a manifestação das mesmas qualidades específicas a esses cineastas, como se a sua obra formasse um todo coeso, com linhas temáticas e motivos visuais comuns a vários filmes separados cronologicamente<sup>19</sup>.

Deste modo, a audiência pode sempre encontrar teses existenciais nos filmes do Michelangelo Antonioni, ou enquadramentos coloridos e simétricos no cinema de Wes Anderson, ou ainda homenagens e piscares de olho a outros filmes na obra de Quentin Tarantino. Este reconhecimento não só por parte do cinéfilo, como também da crítica especializada, edifica o realizador como o único autor do filme, sendo o produto final uma obra indelével da sua personalidade, reflexo das suas idiosincrasias e da sua cosmovisão.

Neste sentido, Canijo é uma das maiores referências do cinema português contemporâneo: todos os seus filmes de vertente narrativa formam uma obra coesa, com temas análogos em cada um deles. Um dos poucos membros da “geração perdida”<sup>20</sup> que continuou a realizar e a produzir filmes até à atualidade, Canijo opta por trabalhar com uma troupe constante de atores, como Rita Blanco e Fernando Luís, e sempre com protagonistas femininas a encabeçar as suas histórias. Para além disso, os seus filmes estão muito ligados à cultura popular portuguesa, desde a utilização de música pimba na diegese, incluindo instrumentos tipicamente portugueses, até à denúncia das suas problemáticas mais decadentes, como relações sexuais incestuosas, ou o universo criminal dos prostíbulos e do comércio de drogas. É esta conexão intrínseca do cinema português com a sua própria identidade cultural que define a obra de João Canijo, e que o torna emblemático do panorama cinematográfico nacional.

---

<sup>19</sup> Bazin, A. (Abril de 1957) *La Politique des Auteurs*, Cahiers du Cinéma.

<sup>20</sup> Assim denominada pois a maioria dos filmes desta geração foi pouco vista, e a maioria dos seus realizadores acabou por não produzir cinema de forma contínua (Mourinha, J., 23 de Setembro de 2009, *Geração Perdida*, Público).

### 3. O Valor da Precariedade Cinematográfica

De certa forma, André Bazin opõe-se a este ideal de *auteur* que podemos reconhecer em cineastas como Canijo, Costa, ou Miguel Gomes. O crítico francês disputa o conceito como sendo contraproducente para apreciação não só crítica, como popular, do cinema e dos próprios filmes em si. Ao elevar o realizador de um filme à posição de único autor da obra em questão, não só estamos a diminuir a contribuição de artistas como o diretor de fotografia ou os atores envolvidos<sup>21</sup>, como estamos também a reduzir a forma e o conteúdo do filme ao que entendemos serem as intenções daquele cineasta em particular.

De certo modo, a qualidade da obra deixa de estar ligada, por exemplo, à destreza e claridade com que esta comunica os seus temas ao espetador, para depender da visão coletiva relativamente a um certo realizador. Ou seja, para os apreciadores de um cineasta como Alfred Hitchcock, o valor geral das suas obras nunca será posto em questão, sendo ele um *auteur* e, portanto, incapaz de produzir um mau filme; ou, caso esse “mau filme” se materialize, seria certamente resultado da interferência de um produtor, e por conseguinte da componente colaborativa da indústria cinematográfica - mas nunca o contrário. Cria-se, assim, um certo fanatismo à volta destes *auteurs*, pressupondo sempre que as características negativas ou incompreensíveis, isto é, as fraquezas de um certo filme, são apenas “beleza que não conseguimos ainda compreender” (Bazin, A., 1957).

O mesmo se sucede no panorama contemporâneo de cinema nacional, onde o consciente coletivo de cinéfilos coloca em pedestais realizadores como Pedro Costa ou Manoel de Oliveira, indiscutíveis mestres do meio, mas que parecem incapazes de produzir o dito “mau filme”, mesmo quando estes não são distribuídos ou ignorados pelo público geral, sendo a sua celebração confinada ao culto quase masturbatório que se forma à sua volta. Ainda mais entranhado na cultura cinemática portuguesa, é o facto de grande parte dos cinéfilos serem eles próprios cineastas ou aspirantes a cineastas, não existindo uma grade audiência destes filmes de *auteurs* que não esteja, ou venha a estar, de alguma forma envolvida com o objeto da sua apreciação.

---

<sup>21</sup> Principalmente nos filmes de Canijo, cuja pré-produção envolve quase sempre meses de ensaios com os atores para encontrar as suas personagens, ações e diálogos.

Por estas razões, o Bazin considera o cinema de Hollywood superior a estes ideais individualizantes da 7<sup>a</sup> arte, devido à “excelência do seu sentido de tradição”. Afinal de contas, *Citizen Kane* (1941, Estados Unidos: RKO Radio Pictures) tem tanto a marca do génio precoce de Orson Welles, seu realizador, como reflete a experiência considerável na indústria de Gregg Toland, seu diretor de fotografia<sup>22</sup>. Expõe Bazin:

*The American cinema has been able (...) to show American society just as it wanted to see itself; not at all passively (...) but dynamically (...). Although the fruit of free enterprise and capitalism (...) it is in a way the truest and most realistic cinema of all because it does not shrink from depicting even the contradictions of that society. (Bazin, 1957)*

O crítico francês denota a influência da economia capitalista e industrial no cinema americano, mas não como sendo um ponto negativo, pelo contrário: é a existência dessa livre iniciativa e de anos de tradição, de vozes díspares mas unidas para a execução de um mesmo projeto, que permitem veicular a visão da sociedade americana no seu cinema, seja este de um suposto *metteur-en-scène* à laia de John Huston, ou de um *auteur* como Nicholas Ray; ou seja, a indústria de Hollywood, apesar de ter, em última análise, o propósito de comercializar um produto, acaba por fomentar a criação de objetos de arte, sejam eles industriais ou não.

É importante referir que Bazin escreveu este artigo anteriormente ao *boom* do cinema independente americano<sup>23</sup>, defendendo o sistema de estúdios antes do movimento de contracultura iniciado com o sucesso de *Easy Rider* o revolucionar. De facto, como evidenciámos previamente, estes cineastas independentes acabaram por ser assimilados pelas grandes produtoras, comprovando o dinamismo da indústria de cinema americana. Assim, um movimento formado em oposição a um sistema particular, o de *Old Hollywood*, ganha uma nova vida ao ser aglutinado por esse mesmo sistema - resultando no movimento cinematográfico que hoje em dia denominamos de *New Hollywood*. A análise crítica do cinema, como defendia Bazin, expandiu-se às

---

<sup>22</sup> Notoriamente, Welles partilha os créditos finais de *Citizen Kane* com Toland, um ato de partilha autoral bastante incomum em Hollywood.

<sup>23</sup> Antes também do arranque da *Nouvelle Vague*, um movimento precursor do cinema independente, e o primeiro a desconstruir as características estruturais do cinema de *Old Hollywood*.

temáticas transversais a este movimento, e à influência de outros artistas que não o dito *auteur*, como as composições musicais de Bernard Herrmann nos filmes de Hitchcock, ou a fotografia de Raoul Coutard na obra de Jean-Luc Godard.

Por outro lado, em Portugal, continuamos a encontrar exemplos da desregulada adoração cinéfila denunciada por Bazin. O filme *Ramiro* (2018, Portugal: O Som e a Fúria), de Manuel Mozos, escrito por Mariana Ricardo e Telmo Churro, é um dos mais recentes casos. Na verdade, Ricardo e Churro são por si só guionistas consagrados pelas suas colaborações nos filmes de Miguel Gomes - destacamos a sua aclamada trilogia d’*As Mil e Uma Noites* (2015, Portugal: O Som e a Fúria) -, com mais de uma década de trabalho no meio português. *Ramiro*, no entanto, é o primeiro guião que escrevem para outro realizador, cuja estética e sensibilidade cinematográfica é bastante diferente do tom brincalhão e por vezes imaturo dos filmes de Gomes. *Ramiro* torna-se, então, uma espécie de exercício cinematográfico em guerra consigo próprio: um realizador de culto como Mozos deixa-se “raptar” por dois fãs<sup>24</sup>, produzindo um filme que pertence a outro cânone do cinema português, a outro *auteur*, se assim o quisermos chamar.

Efetivamente, a crítica do jornalista Vasco Câmara no jornal Público cai nos mesmos lapsos de análise cinemática que Bazin delatou décadas antes, girando em torno da intertextualidade entre os argumentistas, realizadores e produtores do filme<sup>25</sup>, em vez de examinar a sua trama, o seu interesse temático ou a sua proficiência técnica, inflacionando a importância de Miguel Gomes no resultado final, cujo envolvimento existe apenas pela adjacência criativa aos argumentistas de *Ramiro*. Gomes, como *auteur* indelével do atual cinema português, é influente apesar de não existir um ponto unificador nas visões discrepantes dos artistas seus contemporâneos.

Aliás, existe um ponto comum no cinema nacional, mas que não se prende propriamente com uma estética, como encontrávamos na *Nouvelle Vague*, ou com uma transversalidade temática como aquela explorada pelos cineastas de *New Hollywood*. Voltando a Canijo: se analisarmos o cinema dele, o de Miguel Gomes, e o de João Pedro Rodrigues, por exemplo, verificamos que são todos bastante heterogéneos; o que

---

<sup>24</sup> Câmara, V. (2018, 6 de Março). A “miguélgomização” de Manuel Mozos, Público.

<sup>25</sup> Luís Urbano e Sandro Aguilar, fundadores da produtora O Som e a Fúria, são igualmente figuras-chave do atual cinema português, sendo Aguilar ele próprio um realizador conceituado no circuito de festivais.

constitui, então, o “cinema português”<sup>26</sup>, como é referenciado nacional e internacionalmente? João Maria Mendes, investigador da área, replica que o cinema português contemporâneo se “identifica imaginariamente com o cinema independente e de autor, ou de arte e ensaio” (Mendes, 2013, p. 65).

É curioso notar que Mendes use o termo “imaginariamente”, pois apesar do nosso cinema partilhar algumas características com o cinema independente, não se pode declarar como tal. De facto, como vimos anteriormente, o cinema independente só se afirmou em oposição a um sistema; sem a existência de uma indústria cinematográfica, ou de um conjunto de valores contraditórios, não existiria uma produção independente de cinema. E que tipo de indústria, ou que conjunto de valores é que existem em oposição à forma como se produz cinema em Portugal?

Do mesmo modo, a necessidade de procurar financiamento externo às grandes produtoras só surgiu devido à preponderância destas no mercado. Mas, como se interroga Maria João Sigalho<sup>27</sup>, produtora da Rosa Filmes, os produtores destes filmes dirigem-se a empresas em busca de financiamento que sabem conseguir devolver; em Portugal, que tipo de retorno monetário é que podemos dar a um credor quando, *a priori*, um filme nacional nunca recupera os seus custos de produção?

Desta forma, encontramos no cinema português um paradoxo ambulante, de um individualismo artístico perpetuado em volta dos seus protagonistas que almejam a categorização *indie* do cinema de autor, sem conseguirem (ou porventura quererem) desvincular-se da dependência dos subsídios estatais e subsequente baixo orçamento das suas produções.

Assim, em Portugal, o cinema é feito para os seus criadores e acólitos; não para um potencial público que possa querer visualizar estas obras, enamorar-se com as suas personagens, absorver as suas histórias, ou discutir os seus temas e, eventualmente, saldar os custos de produção através da bilheteira. Cria-se um ciclo vicioso. O cinema português é de tal forma criativamente incestuoso na sua existência, que insiste em se destacar de uma arte tão intrinsecamente colaborativa e popular<sup>28</sup> como o cinema, apenas com o intuito de respeitar a visão de um único *auteur* sem parar para questionar

---

<sup>26</sup> Morais, R. (2016, 12 de Agosto), *Locarno: How Modern Portuguese Cinema e Uniting the Past and the Present*.

<sup>27</sup> Mendes, 2013, p. 413

<sup>28</sup> Popular, populista, e industrial (Bazin, 1957).

a legitimidade dessa atitude. Esta postura generalizada é insidiosa ao ponto dos próprios projetos audiovisuais existirem num constante fluxo de transformação, sendo financiados pela influência de nomes estabelecidos (sejam eles de produtoras, de atores, ou de realizadores) em vez de avaliados pela qualidade e consistência do projeto em si.

Encontramos vários exemplos recentes desta realidade, como o filme *Perdida Mente* (2010, Portugal: Ambar Filmes) de Margarida Gil. Confessa a realizadora:

*Este filme (...) começou por ser uma longa-metragem, depois transformei-o em curta por razões de financiamento, mas foi-se desenrolando na rodagem de tal maneira que acabei por fazer uma longa - mas (...) tem pouco a ver com o projeto inicial de Perdida Mente.*  
(Mendes, 2013, p. 91)

A manipulação do sistema de apoio financeiro do Instituto do Cinema e Audiovisual português não é propriamente um assunto tabu dentro do meio; autores consagrados em filmes de documentário podem concorrer a uma primeira obra de curta metragem de ficção e vice-versa, “roubando” lugares a artistas mais jovens e/ou inexperientes que estejam à procura de iniciar a sua carreira profissional. No entanto, a postura de Margarida Gil quanto ao processo de desenvolvimento de *Perdida Mente*, apoiado pelo ICA<sup>29</sup>, demonstra uma falta de planeamento, nomeadamente a nível conceptual do projeto, que não justifica o investimento de recursos. Um filme pensado como uma longa metragem, que não obteve financiamento para tal, passa a ser reformulado como uma curta, para depois se transformar novamente numa longa durante as rodagens, uma longa que acaba por não se relacionar em nada com o projeto na sua génese? Então o que é que foi financiado afinal, e através de que critérios?

Refere-se que o próprio Rodrigo Areias, fundador da produtora Bando à Parte, realizou a sua primeira longa, *Estrada de Palha* (2011), com ginásticas de produção semelhantes<sup>30</sup>. O filme foi pensado como uma longa, apesar de Areias ter noção que, naquele ponto da sua carreira, não conseguiria o apoio financeiro para o projeto através do ICA. Então, redesenhou o filme para funcionar como uma curta-metragem, mas

---

<sup>29</sup> Como verificado na página web *Obras Produzidas em 2010, 2018, ICA*.

<sup>30</sup> Anexo Oitenta e Dois (2011, 12 de Julho), *Entrevista a Rodrigo Areias no Curtas Vila do Conde*.

sempre com a ideia de ser um ponto de partida para a longa idealizada por si. O projeto curto terminava, então, num ponto da narrativa que lhe permitiria esperar meses, ou mesmo anos, para continuar a sua produção. Porém, após receber o financiamento para curta-metragem, acabou por levar a cabo o seu projeto inicial de longa com a ajuda de apoios externos, sacrificando parte do orçamento destinado à equipa técnica, já bastante reduzida para um projeto de tal envergadura. Neste caso, o produto final resultou de uma produção e realização cuidadosamente planeadas, aproveitando-se do sistema labiríntico de apoio orçamental do ICA e de uma equipa coesa para apresentar um projeto finalizado mais ambicioso e sólido do que o proposto.

Por outro lado, muito do cinema português baseia-se no improviso, não só de produção, como de realização, justificada por vezes pela postura autoral que demonstramos previamente. Existem, de facto, filmes bem recebidos crítica e comercialmente na indústria de Hollywood com uma base de improvisação, como *Bridesmaids* (2011, Estados Unidos: Universal Pictures) ou *Drinking Buddies* (2013, Estados Unidos: Magnolia Pictures)<sup>31</sup>. Porém, estes são na sua maioria comédias que fazem uso dos talentos dos seus intérpretes para chegarem a um resultado concreto, pré-definido pelo realizador. Podem não existir argumentos, mas existem pontos narrativos específicos pelas quais as personagens, e a produção do filme, tem que pensar. É um improviso calculado, se assim o quisermos chamar.

No entanto, tenhamos em conta as palavras de Joaquim Sapinho, realizador de filmes como *Corte de Cabelo* (1995, Portugal: Rosa Filmes), que afirma só conseguir executar as suas obras num sistema baseado “na pobreza” (Mendes, 2013, p. 189), trabalhando com pouco mais de uma mão cheia de pessoas, onde por vezes nem há diretores de som dedicados. Aliás, Sapinho vai mais longe, declarando que não há preparação para os seus filmes, porque as decisões tomadas antes “não funcionam”.

*Estamos a falar de ideias (...) A razão não serve como critério. É um ‘estar ali’ e tentar ver o que é que acontece. (...) A questão é a de saber para que é que serve o cinema. Para a expressão de um autor? (...) Por mim, eu próprio não existia.* (Mendes, 2013, p. 190)

---

<sup>31</sup> Filme independente, produzido pela módica quantia de 1 milhão de dólares.

Sapinho é outro realizador que usa os meios de produção deficientes do cinema português como justificação para um cinema do “acaso”, acidental, em constante procura “do sentimento”, e que cristaliza a atitude de alguns cineastas portugueses de constante rejeição e oposição à tradição do cinema. Por alguma razão o filme *Uma Rapariga no Verão* (1986, Portugal: Tropico Filmes), um filme inacabado, deambulatório e desestruturado sem exibição comercial, “improvisado” entre 1982 e 1986, continua a ser leccionado em universidades nas disciplinas de cinema português como um exemplo não só do arranque de toda uma nova geração de cineastas da época<sup>32</sup>, mas também do estilo cinematográfico que prevalece desde então. Mesmo emergentes realizadores como o premiado em Cannes João Salaviza defendem esta desestruturação do seu cinema, vendo o guião como um “ditador”, uma “prisão” para o filme (Mendes, 2013, p. 599), preferindo que este se transforme durante as rodagens e seja contaminado por novas ideias não planeadas, que acabam por prevalecer face às premissas iniciais dos seus projetos.

É deste modo que podemos encontrar um ponto identitário comum ao cinema português contemporâneo: a precariedade e o seu valor intrínseco é assumido pelos cineastas, que veneram a componente acidental das suas obras. Mas será esta postura viável para a continuidade do nosso cinema?

---

<sup>32</sup> Pedro Costa foi o assistente de realização do filme, Joaquim Leitão participou como ator, entre outros artistas proeminentes no panorama nacional de cinema (Cunha, P., & Sales, M., 2013, p. 116).

**PARTE II**

**PRAGMATISMO NO FILME “NA JAULA”**

## Parte II - Pragmatismo no Filme “Na Jaula”

Previamente ao início oficial do estágio, numa das primeiras reuniões efetuadas com os dois produtores principais do Bando à Parte (os cofundadores Rodrigo Areias e Ricardo Freitas), demonstrei interesse em fazer parte da equipa de realização na sua próxima longa-metragem, *Na Jaula*.

Normalmente, confessaram, os estagiários trabalham como assistentes de produção, um cargo que assumem como mais transversal e, portanto, mais apropriado para alguém a iniciar a sua atividade no meio cinematográfico. No entanto, tal só se verifica porque também é um posto sem responsabilidades acrescidas ou fulcrais para a execução do filme. Um assistente de produção está mais focado em “preencher buracos” da equipa de produção, tais como a fotografia de cena, conduzir atores e membros da equipa para os locais de rodagem, distribuir o *catering*; entre outros deveres necessários, mas não propriamente essenciais, que podem ser cumpridos por outro membro da equipa de produção.

Coloquei as minhas intenções de forma honesta: eu não possuía qualquer interesse em ocupar este cargo durante as rodagens. Queria ter um papel ativo na execução do filme, estar envolvido do ponto de vista criativo, mesmo que o meu *feedback* não fosse propriamente necessário no seio daquela equipa já bem estabelecida; um mero assistente de produção não estaria envolvido a esse nível. Efetivamente, o cargo mais transversal e essencial à produção de um filme é o do assistente de realização, por razões que demonstraremos adiante. Claro está que um estagiário não iria desempenhar esse dever numa longa-metragem de estatuto profissional, pelo que sugeri trabalhar como anotador ou, se possível, como segundo assistente de realização.

Deste modo, estaria envolvido no planeamento do filme desde o início, acompanhando as reuniões de pré-produção, os ensaios com os atores, as *repérages*, ficando intimamente familiarizado com todos os detalhes relativos à sua execução. Para além disso, durante as rodagens, estaria sempre perto do realizador, o Rodrigo Areias. Assim, partilharia do seu processo de trabalho, com a responsabilidade acrescida de ter que me relacionar com todos os membros da equipa, pois acabariam por vir a necessitar das minhas indicações de uma forma ou de outra.

Após esta sugestão, indicaram-me que o cargo de anotador é um posto para o qual normalmente contratariam um profissional. No entanto, devido ao baixo orçamento de *Na Jaula*, planeavam consolidar as responsabilidades do anotador com as do 1º assistente de realização, o Ricardo Freitas. Porém, o filme possuía uma particularidade que os atormentava a ambos: a quantidade e extensão dos diálogos presentes no guião.

De facto, a cena mais comprida tem onze páginas de diálogo, entre quatro personagens distintas que entram e saem de cena em momentos diferentes, sendo que as restantes não lhe ficam atrás em termos de complexidade. Areias idealizou uma *découpage* clássica para estas cenas, com campos e contra-campos, planos de conjunto e *masters* gerais da cena para se certificar que teria bastante material na sala de montagem. Este tipo de cobertura, por sua vez, requer uma atenção minuciosa à continuidade do filme, não só para evitar problemas de *raccord* aquando da edição do filme, como também para certificar que nenhum dos atores se esquece das inúmeras linhas de diálogo do guião durante os takes, ou nos diferentes ângulos de câmara. Como tal, forçar o assistente de realização de um projeto desta envergadura a desdobrar-se como anotador seria um enorme risco para a produção, pois uma das funções iria sofrer na sua execução. Para além disso, Freitas acabaria não só por ser o 1º assistente de realização, como ainda chefiaria a produção do filme durante a sua rodagem; acrescer-lhe as incumbências de um anotador seria irresponsável para o bom funcionamento do *set*.

Dadas estas condições, e o meu manifestado interesse, assentiram que desempenhasse o cargo de anotador em *Na Jaula*. Na data desta reunião, em outubro de 2017, o arranque das rodagens estava previsto para inícios de fevereiro, decorrendo até março de 2018. O guião estava escrito e quase todos os atores já haviam sido definidos, assim como grande parte dos locais de filmagem. Porém, a pré-produção estava em pausa<sup>33</sup>; apenas em dezembro de 2017 é que se retomaram as *réperages*, e só em finais de janeiro é que começaram os ensaios com os atores e as provas de vestuário. Nestes meses, desenvolvi pouco trabalho relacionado com a longa: participei num par de

---

<sup>33</sup> Entre Outubro e Novembro Areias estava a preparar e a filmar a curta metragem *Pixel Frio*, onde também participei e cujo trabalho será explorado na Parte III deste relatório.

visitas aos locais de filmagem<sup>34</sup>, onde foram discutidas questões de iluminação, de logística e de cenografia. Para além disso, acompanhei alguns dos ensaios com os atores, onde anotei as alterações que eram feitas ao argumento a nível de diálogos, e que iremos explorar mais adiante.

De facto, praticamente a totalidade do meu trabalho relativo ao filme durante a sua pré-produção focou-se na análise do guião: decorar cenas e a estrutura da narrativa, perceber quais atores interpretavam as personagens (e decorar os seus nomes para não os confundir), memorizar o mapa de rodagens de modo a saber o que ia ser filmado primeiro, para não perder o fio à meada da continuidade do filme.

O guião de *Na Jaula* foi originalmente concebido pelo escritor e poeta português Valter Hugo Mãe, que havia demonstrado interesse em desenvolver um projeto com Areias após visualizar a sua curta-metragem *Corrente* (2008, Portugal: Bando à Parte) no festival Curtas Vila do Conde. O enredo desenrola-se na cidade de Guimarães e arredores, com um foco temático na industrialização dos terrenos rurais da zona e nas relações intrapessoais entre idosos. O protagonista da narrativa é Isaque, interpretado pelo ator António Durães, um idoso carrancudo e solitário que se faz passar por viúvo, apesar da população local desconfiar da veracidade desta viuvez. Um dia, a sua ex-mulher volta a Guimarães, obrigando-o a confrontar os demónios do seu passado, representados por uma misteriosa criatura que Isaque guarda enjaulada no seu quintal.

Já o mapa de rodagens existia em constante fluxo, sendo que a versão correspondente ao primeiro dia de filmagens é a décima sexta<sup>35</sup>, criando-se outras seis versões posteriores a essa; a versão final é a vigésima segunda. Apesar destas alterações serem regulares na produção de uma longa-metragem, *Na Jaula* enfrentou uma série de percalços que foram atrasando o filme e obrigaram os produtores a uma tremenda ginástica logística para não perderem a disponibilidade das localizações ou dos atores.

A maior dificuldade, e aquela que acompanhou as rodagens do princípio ao fim, foram as condições meteorológicas. Originalmente, a história do filme sucedia-se em dias de sol, com um grande foco nos incêndios em terrenos bravios possuídos pelas personagens. Como referimos, as rodagens estavam previstas inicialmente para

---

<sup>34</sup> As primeiras visitas com a equipa principal, isto é, com o diretor de som, de fotografia e de arte, mais o realizador e o assistente de realização.

<sup>35</sup> Consultar em anexo: *Na-Jaula\_MapadeRodagem\_v16*.

arrancarem em fevereiro, mas como os prognósticos meteorológicos indicavam condições mais favoráveis em março, adiaram-se um mês. Infelizmente, como a lei de Murphy tem sempre que comprovar a sua legitimidade no cinema, março foi tão ou mais chuvoso que fevereiro, pelo que adaptações ao guião e ao mapa de rodagem foram efetuadas diariamente, de forma a melhor aproveitar os curtos períodos de aberturas solarengas.

Com efeito, devido à irregularidade temporal no início do mês, programaram-se as filmagens nos interiores da casa de Isaque (um dos *sets* principais do filme, onde decorrem quinze das quarenta cenas descritas no guião) para arrancarem as rodagens de forma segura.

## 1. SEMANA #1 - 28 de Fevereiro a 4 de Março

A primeira semana foi a mais simples em termos logísticos de toda a rodagem. As filmagens sucederam-se em três divisões no interior da casa de Isaque: o quarto, a sala e a cozinha; assim como no seu quintal, que em termos práticos situava-se nas traseiras do *décor* principal. Para além do protagonista, António Durães, tínhamos apenas mais uma atriz em *set*, a Ângela Marques, protagonizando a ex-mulher de Isaque, Maria das Dores. Não estavam previstos movimentos de câmara complexos, ou a utilização de gruas ou qualquer outro tipo de maquinaria. O próprio horário de rodagem não se mostrava extenuante: os dias começariam às sete da manhã, com a hora de término prevista para as seis da tarde.

Porém, a planificação com estes dois atores possuía uma particularidade a nível de guião: Maria das Dores surge apenas em duas cenas no final do filme, onde se reencontra finalmente com Isaque. Ou seja, iríamos filmar o clímax do enredo logo na primeira semana de rodagens. Esta pode ser considerada uma escolha arriscada em termos de direção de atores<sup>36</sup>, visto ter que se definir de imediato o tom do filme no que toca à interpretação e à realização. Assim, Durães não teria tanta liberdade para entrar na pele de Isaque; a personagem criada naquela semana teria que ser consistente com a das restantes. A própria estética de realização tinha que estar já bem definida, de modo a que os planos do final da longa não entrassem em choque com os iniciais; todo o filme precisava de estar planeado de fio a pavio - não o iríamos “encontrar” durante a rodagem à procura de um “sentimento” que poderia, ou não, surgir, sendo esta a metodologia de alguns cineastas portugueses, como demonstramos previamente.

Da mesma forma que a interpretação e a realização se definiram nestes primeiros dias, eu também teria que estar atento a questões de continuidade para prevenir erros mais à frente na produção. Não existiam diálogos nas cenas dos primeiros dois dias<sup>37</sup>, que se limitavam a planos fixos de ações do protagonista: Isaque a cozinhar, Isaque a jantar sozinho, Isaque a deitar-se, entre outras que tais. A personagem só trocava uma vez de roupa para as cenas finais com a Maria das Dores,

---

<sup>36</sup> A filmagem não cronológica do guião é uma prática comum e encorajada no meio cinematográfico, por razões que se prendem com a logística de produção; o que não significa que não tenha os seus pontos negativos, principalmente quando se começam as rodagens pelo fim.

<sup>37</sup> Que ao contrário do explicitado no Anexo *Na-Jaula\_Mapa-de-Rodagem\_v16*, foram as cenas 8, 15, 26A no quarto de Isaque; a cena 5 na sala; e 4, 6 e 31B na cozinha.

pelo que o departamento de figurinos assegurava essa continuidade em específico. Não havia por onde falhar, certo?

Eu falhei de imediato.

Numa produção de Hollywood, o anotador é chamado de *script supervisor*, uma denominação mais explicativa dos seus encargos do que aquela regularmente empregue em Portugal<sup>38</sup>. Embora anotação seja um termo abrangente que descreve com fidelidade o processo de trabalho da dita função, consideramos que a nomenclatura inglesa é mais precisa ao colocar o foco no *script*, no argumento, e por ora na atenção que o anotador tem que ter a essa pedra basilar do cinema. Expõem Rea e Irving, produtores de Hollywood:

*The script supervisor works closely with the director to determine what coverage has been shot, and what shots remain. (...) He takes detailed notes after each take regarding action, dialogue, gestures, lens used, costumes, makeup and so on to ensure continuity of all these elements from shot to shot and scene to scene. (2010, p. 104)*

Em termos práticos, para além das notas relativas ao guião, o trabalho do anotador consiste também em observações mais técnicas, como detalhar a objetiva de câmara utilizada em determinado plano, a abertura do diafragma, que filtros foram usados na *matte box*, e ocasionalmente até questões específicas ao departamento de som, como ruídos de microfones<sup>39</sup>, por exemplo. Estes apontamentos servem muitas vezes para a eventualidade do diretor de fotografia precisar de repetir um plano e não se recordar de como o havia executado originalmente, evitando erros de continuidade de imagem.

Assim, no primeiro dia, devido à minha inexperiência e numa tentativa de me ambientar ao método de trabalho dos diferentes departamentos da equipa, foquei-me em detalhar estas observações nas folhas de anotação, anotando no início de cada novo ângulo de câmara, e após o seu término, os detalhes supra referidos. Havia-me mentalizado de que as cenas que estávamos a filmar, sem diálogos ou momentos

---

<sup>38</sup> O termo continuista também é utilizado, embora com menor frequência, pois acaba por ser redutor no que toca às suas responsabilidades reais.

<sup>39</sup> Em *Na Jaula*, o diretor de som foi o responsável por estas anotações.

fulcrais para a narrativa, não precisavam da minha total atenção em termos de continuidade; aliás, quase todas elas tinham apenas um ou dois planos, pelo que o *raccord* era praticamente inexistente.

Contudo, esta postura negligente resultou de imediato em dois erros de continuidade. O primeiro ocorreu numa das cenas do quarto, a cena 8, na qual Isaque se deitava após olhar para um retrato da sua ex-mulher, pousado na sua mesa de cabeceira. Esta é a descrição da cena como está no guião; porém, Durães, durante o primeiro *take*, pegou no retrato e quebrou o vidro da moldura com um murro, uma ação que surpreendeu toda a equipa mas que acabou por ser incorporada no filme. Eu apontei o sucedido, referindo nas notas as diferenças de interpretação relativas ao argumento original, homologadas pelo realizador.

Ora, o meu erro prendeu-se com o facto de já termos filmado uma cena no quarto, a 26A, mais próxima do desenlace da narrativa, onde o vidro e a moldura da fotografia estavam em perfeitas condições. Resumidamente, a minha pata tinha-se enfiado na figurativa poça. Como é que o retrato podia estar intocado se, cenas antes, a personagem o destruíra em cacos com as suas próprias mãos? Neste momento compreendi o erro da minha abordagem: não podia estar só atento aos apontamentos da câmara e ao que é explícito no guião, precisava também de me abstrair disso para me focar nas improvisações que se sucediam, tanto por vontade do realizador como por espontaneidade do ator, e nas implicações estruturais que elas teriam.

Já o segundo erro ocorreu no dia seguinte, numa transição entre a cena 4 na cozinha de Isaque, onde a personagem preparava o seu almoço, e a cena 5 na sala, onde se sentava a almoçar. Incidentalmente, filmámos a cena 4 antes da verdadeira pausa para almoço da equipa, fechando aquele *set* para montarmos o material no segundo *décor* durante a tarde. No último enquadramento da cena 4, Isaque cozinhava com um pano vermelho pousado no seu ombro. Esta cena seria montada em continuidade com a seguinte, na qual a personagem chegava à sala com o prato de comida e se sentava pronto para o seu repasto solitário.



**Fig. 1 - Isaque prepara o almoço com o pano ao ombro**

No entanto, após o almoço da equipa, ninguém se lembrava do que tinha acontecido ao pano. Quando voltei ao *set*, o realizador discutia com o assistente de realização e com Durães sobre se o pano estava no ombro direito ou no ombro esquerdo. Durães afirmava que era no ombro direito, mas eles não tinham a certeza. Perguntaram-me se tinha apontado esse detalhe: respondi que sim, e que o ator pousava o pano no seu ombro esquerdo. Filmámos então a cena seguinte na sala com Isaque a entrar de pano ao ombro. Eu estava errado. Apesar do pano realmente repousar no ombro esquerdo de Durães, em todos os *takes* do plano em questão, ele deixava-o na mesa da cozinha antes de sair de cena, para supostamente entrar na sala apenas com o prato na mão.

De facto, só reparámos nesta incongruência mais tarde, quando visualizávamos os *rushes* do dia juntamente com o diretor de fotografia. Apercebi-me então que não podia estar só atento a um momento específico das ações dos atores: tinha que ter sempre em mente qual era a cena anterior e a seguinte relativamente à que estávamos a filmar, sem nunca esquecer de onde e para onde é que iam as personagens, que objetos carregavam, em que mão, com que roupa.

Felizmente, estes são dois pequenos erros de *background*, aquele gênero de curiosidades que muitas vezes lemos acerca de filmes famosos que achamos ser imaculados mas contêm sempre incoerências triviais como estas, e que são geralmente corrigidas durante a montagem. No entanto, foram falhas que me permitiram corrigir algumas lacunas da minha inexperiência como anotador.

O resto da semana sucedeu-se sem mais percalços: aproveitámos as abertas e momentos sem chuva para filmar pequenas cenas no quintal de Isaque, onde este alimentava os pássaros e a enigmática besta enjaulada no seu exterior. Os dois dias com a Ângela Marques, os primeiros com diálogo, também não se mostraram problemáticos. Ambos os atores tinham o texto decorado, e não se desviaram do guião. A própria cobertura das cenas foi bastante *découpada*, sem *masters*<sup>40</sup> que pudessem vir a complicar questões de continuidade; as personagens movimentavam-se de um plano para o outro sem grandes sobreposições de ação.

Terminámos as rodagens no domingo dia 4 de Março, folgando os dois dias seguintes.

---

<sup>40</sup> Uma *master shot* é definida por Rea e Irving do seguinte modo: "Generally, the master is a wide establishing shot of the scene (...). Often, an entire scene is first shot in one complete master" (2010, p. 166).

## 2. SEMANA #2 - 7 a 9 de Março

*On some occasions, continuity errors are acceptable. Sometimes it is more important to make a cut for performance, pace, or emotional kick than it is to attempt to correct a continuity error.* (Rea e Irving, 2010, p. 239)

Na segunda semana, disseram-me para esquecer tudo o que tinha aprendido até então.

Durante os primeiros dois dias o *décor* principal continuou a ser o interior da casa de Isaque, em concreto a sua sala de jantar. Filmar-se-iam duas cenas importantes<sup>41</sup>: a primeira com dois amigos do protagonista, Luís e Armando (interpretados por Fernando Moreira e Jorge Mota, respetivamente) que o visitam sob o pretexto de lhe fazer um “arranjinho” com uma humilde camponesa das redondezas; e a segunda, novamente com os amigos, mas desta vez acompanhados por Dona Micas (protagonizada por Ana Burstoff), a dita camponesa com uma paixão por Isaque.

O número acrescido de personagens veio a complexificar o meu trabalho como anotador; se na semana anterior falhara com apenas uma personagem em cena, que nem sequer falava, conseguiria estar atento o suficiente aos diálogos e ações de quatro atores em simultâneo? Para piorar a situação, as personagens bebiam e comiam em ambas as cenas: nozes, bolachas maria, chá e vinho eram repostos no final de cada *take*, enchendo a mesa de migalhas que não estavam lá no plano anterior, sujando copos, alterando a posição dos talheres, entre um sem número de outras pequenas complicações que me deixaram de imediato em estado de alerta. Os atores mastigavam tanto, até uns por cima dos outros, que por vezes nem era possível compreender os seus diálogos com a clareza necessária. Portanto, não só tinha que anotar quaisquer erros relativos ao guião, como também teria que atentar na dicção dos atores de forma a não ser necessário regravar linhas de diálogo mais tarde, durante a pós-produção.

No entanto, o maior problema eram as marcações. Quando é que Luís e Armando trocavam olhares? Isaque bebia um copo de vinho antes ou depois de se levantar? Em que momento é que Dona Micas aceitava uma das bolachas oferecidas

---

<sup>41</sup> Cenas 14 e 20, como numeradas no guião.

por Isaque, e será que aceitava a bolacha em todos os *takes*? Felizmente, a planificação destas cenas não era tão complicada quanto as possíveis movimentações dos atores: filmávamos uma *master shot* em geral, um plano de conjunto para Luís e Armando, um plano médio para Isaque, e outro para Dona Micas<sup>42</sup>. Se estabelecêssemos os movimentos chave na *master shot*, seria mais fácil replicá-los posteriormente nos planos mais fechados.



**Fig. 2 - Armando, Luís e Dona Micas reunidos à mesa de Isaque**

Assim sendo, durante os ensaios que precederam o início das filmagens, tentei perceber o que é que os atores iam definindo antes de se começar a filmar. Quando é que pegavam ou pousavam os copos, em que linha de diálogo é que mastigavam uma bolacha, linhas de texto improvisadas no local e que o realizador pedia para acrescentar ao guião, entre outros detalhes apontados no guião<sup>43</sup>. Afinal, não podia deixar que os meus erros da semana passada se repetissem.

---

<sup>42</sup> A cena 14 é um pouco mais complexa pois foi quebrada em duas *master shots* gerais, assim divididas para acompanhar a movimentação de Isaque, que sai e entra de cena para ir buscar mais vinho.

<sup>43</sup> Consultar em anexo *Na-Jaula\_Guião\_p37*.

Porém, acabei por tropeçar noutra ratoeira. No início de cada *take*, o anotador, o realizador e o assistente de realização<sup>44</sup> reúnem-se numa sala adjacente ao *plateau* onde estão os atores, junto ao *video assist*. Sentam-se nuns banquinhos de campismo, e visualizam o decorrer da cena através do monitor, ligado diretamente à câmara de filmar. Até então era este o meu espaço: via o que a câmara via, o realizador estava ao meu lado para me indicar os seus momentos favoritos de cada *take*, e podia facilmente tirar fotografias de referência dos vários planos. Só precisava de estar lá sentado, pensava eu, e tinha acesso a todas as ferramentas necessárias para cumprir o meu trabalho; uma atitude que assumi não por preguiça, mas por genuinamente considerar ser a mais eficiente para desempenhar as minhas funções. Só quando começaram a gravar a cena 14 é que me inteirei deste erro.

Devido à complexidade em termos de movimentações de atores e objetos em cena de que falámos antes, foquei toda a minha atenção no monitor e nas ações das personagens. No *video assist* encontravam-se três pares de auscultadores: uns para o realizador, outros para o assistente de realização, outros para o anotador. Nesta altura, apenas eu estava com eles colocados; o *plateau* estava tão perto que conseguíamos ouvir os atores de forma relativamente clara, pelo que nem o realizador nem o 1º assistente acharam necessário o seu uso. Os primeiros *takes* sucederam-se sem percalço, até que no terceiro *take* do primeiro plano da cena, o ator Fernando Moreira esqueceu-se de uma fala. Apesar de ter o guião na mão, estava no processo de apontar uma marcação de um dos quatro copos de vinho em cima da mesa, pelo que não dei muita importância ao que se estava a passar; na minha experiência admitidamente limitada, aquela era uma razão para o realizador cortar o plano. Porém, a equipa permaneceu em silêncio durante uns segundos. Os outros atores esperavam que Fernando lhes desse o diálogo para retomarem a cena. Fernando, por sua vez, esperava por algo que eu não sabia ser da minha responsabilidade.

Até que o realizador falou, calmamente mas com uma assertividade que me deixou atrapalhado. Disse apenas: “João, vai lá”. Eu não reagi de imediato, embrenhado que estava nos meus apontamentos, e sem perceber bem o que é que iria “lá” fazer ao certo. Ele repetiu a frase, um pouco mais alto. Eu retirei os *phones* dos ouvidos e

---

<sup>44</sup> Por vezes o diretor de fotografia também se juntava ao grupo, quando não se encontrava a supervisionar a equipa de imagem.

levantei-me, folheando o guião apressadamente pois nem sabia que linha de diálogo é que estava em falta. O *set* estacou pelo que pareceu ser uma eternidade, até que o realizador gritou “Corta!” e se dirigiu a mim. Perguntou-me o que é que eu estava lá a fazer se não estava atento ao texto. Mostrei-lhe os meus apontamentos de continuidade, e ele disse-me para esquecer tudo aquilo. Nesta cena em particular, a importância dos diálogos<sup>45</sup> sobrepunha-se às questões de continuidade: os atores não podiam soluçar, e eu não os podia deixar soluçar; se algum deles se esquecesse de uma fala, ou estava junto ao *plateau* para lhes ceder a linha como um ponto numa peça de teatro, ou tinha que a proferir em voz alta do *video assist*. Quando o questionei sobre os eventuais erros de continuidade, ele assegurou-me que, ali, nunca ninguém se iria aperceber deles. O foco da audiência estaria, invariavelmente, na interpretação dos atores, e essa é que não poderia falhar.

A partir daí, redobrei a minha atenção ao texto, sem descurar a continuidade nos movimentos dos atores. Fui também apontando os momentos em que os atores se enganavam, ao mesmo tempo que me questionava o que é que constituía um engano. Considera-se trocar uma palavra por outra semelhante um engano? Omitir verbos ou conjunções supérfluas a meio de uma frase, cuja ausência não altera o seu significado, é considerado um erro? E a quem deveria comunicar estes possíveis lapsos? Diretamente ao realizador, ou falar primeiro com o assistente de realização? Afinal de contas, é suposto o assistente de realização funcionar como o elo que une todos os departamentos, sendo o principal responsável pelo fluxo de informação no *set* de rodagens (Clevé, 2006, p. 13). O seu trabalho é crucial para limitar o foco do realizador sob o ponto de vista criativo, que está de forma geral mais focado na interpretação dos atores do que nos erros de diálogo, independentemente da sua importância para a narrativa.

Coloquei, então, esta questão ao assistente de realização, que me respondeu ser preferível conferir com ele quaisquer problemas em termos de diálogo no final de cada *take*, antes de falar com o realizador. Assim fiz.

No entanto, com o decorrer da semana e devido à crescente complexidade da produção, o assistente de realização começou a estar menos tempo em *set*. Como

---

<sup>45</sup> Referimos novamente as cinco páginas de diálogo que constituíam a cena, que totalizavam *takes* com perto de seis minutos sem cortes.

referido previamente, o baixo orçamento do filme<sup>46</sup> levou a uma redução do número de elementos da equipa. Por exemplo, Freitas, o assistente de realização, desdobrou-se durante as rodagens como diretor de produção, o que implicava afastar-se do *set* (em momentos de pausa, como alterações no ângulo de câmara ou trocas de iluminação) para resolver assuntos de produção relacionados com os restantes dias de rodagem: fechar contratos de localização, transportes, horários de *catering*, entre outras questões essenciais para o decorrer fluído e eficiente das rodagens. Numa produção cinematográfica “normal”, o assistente de realização comunicaria ao chefe de produção quaisquer atrasos, de modo a este recalculer o orçamento e possíveis mudanças na planificação, enquanto o assistente direccionava o seu foco para o dia-a-dia das rodagens. Em *Na Jaula*, Freitas desempenhava ambas as funções em simultâneo.

Portanto quando o diretor de fotografia teve que ser repentinamente hospitalizado dia 9 de Março, obrigando o chefe de produção a acompanhá-lo ao hospital, o *set* ficou sem o seu assistente de realização. Conforme Rea e Irving:

*He is the company sergeant, the ship's pilot, the traffic cop. He has the onerous task of making sure that everyone is in the right place at the right time. (...) The assistant director watches the clock.* (2010, p. 104)

O que é que faz um *set* de rodagens sem o seu “sargento”? Quem controla os horários, de onde é que vêm as ordens? Numa produção hierarquizada de grande orçamento, tal cargo recairia num produtor executivo, ou então num segundo assistente de realização. Em *Na Jaula*, não existia nem um, nem outro. Quem mais possuía um conhecimento transversal de todos os elementos específicos à produção do filme? Porventura o realizador, mas este não pode nunca estar envolvido em demasia com questões de produção ou de logística durante as rodagens; com efeito, o realizador tem que se “libertar das responsabilidades logísticas para se concentrar nos elementos criativos da história, para trabalhar com os atores, e não estar preocupado com quaisquer atrasos que surjam durante as filmagens” (Tomaric, 2008, p. 134). Portanto,

---

<sup>46</sup> *Na Jaula* foi financiado através de um programa de apoio a telefilmes, com distribuição destinada somente às televisões portuguesas. Geralmente, telefilmes possuem orçamentos menos elevados do que projetos de cinema apoiados pelo ICA. Porém, os produtores do Bando à Parte optaram por produzir uma longa-metragem para cinema com um orçamento de telefilme, uma decisão ambiciosa mas que obrigou a alguns sacrifícios de produção.

quem poderia encarregar-se da direção do *set* na ausência do 1º assistente de realização?

De referir que a hospitalização do diretor de fotografia não desestabilizou sobretudo o *set*: quando este se começou a sentir mal, no final das filmagens matinais de sexta-feira, o realizador e o assistente de realização conduziram-no ao hospital. O resto da equipa foi almoçar enquanto aguardava notícias. No final do almoço, o realizador voltou com ordens para continuarmos as rodagens desse dia sem o diretor de fotografia nem o Freitas, ambos ainda no hospital. O chefe de iluminação assumiu o cargo de diretor de fotografia, e a produção recomeçou. Tomei então a iniciativa de ocupar algumas das responsabilidades do 1º assistente de realização: encarreguei-me da nomenclatura dos planos na claquete, de informar tanto o operador de câmara como o diretor de som das cenas que íamos filmar, com que atores e em que *set*. Terminei o dia mais próximo do realizador; a partir daí, passou a dirigir-se mais a mim para se informar sobre o que nos faltava filmar, se a cena tinha sido coberta nos diferentes ângulos de câmara, entre outras questões pertinentes à assistência de realização.

Devido às complicações de saúde do diretor de fotografia, a produção de *Na Jaula* só retomaria quase duas semanas depois, no dia 20 de Março.

### 3. SEMANA #3 - 20 a 25 de Março

*Esta tem sido a parte fácil de rodar. Estivemos no estúdio. Tivemos total controle. Não houve transtorno. Tudo isso desaparece quando trabalhamos em locação.* (Lumet, S., 1995, p. 121)

Apesar de nas semanas anteriores as filmagens não terem decorrido em estúdio, o facto de estarmos no interior de uma casa possibilitou-nos um maior controlo e segurança sobre a planificação do filme: não chovia dentro dos *décor*s, ruídos exteriores à produção eram praticamente inexistentes e a própria equipa tinha um maior conforto, pois não apanhava vento ou frio enquanto trabalhava.

A terceira semana não nos permitiu tanto conforto ou controlo.

Para começar, o centro de produção deslocou-se da casa de Isaque no centro de Guimarães para um centro paroquial em S. Cristóvão de Selhe, uma pequena freguesia na orla da cidade. Caminhar deste posto até ao *décor* principal, o cemitério da localidade, implicava um percurso de quase 500 metros, o que por vezes envolvia ir buscar os atores de carro<sup>47</sup>. Além disso, as cenas que iríamos filmar envolviam o uso de maquinaria, isto é, carris para um carrinho de *travelling* e, eventualmente, uma pequena grua para planos mais complexos. Por estas razões, a equipa cresceu em dimensão para incluir um chefe maquinista e um assistente de maquinaria. Mesmo assim, o tempo de preparação destas ferramentas levava quase uma manhã inteira.

Em princípio, nenhum dos novos elementos de produção iria interferir com o meu trabalho; pelo contrário, devido à complexidade das filmagens, teria mais tempo de preparação para reler o guião, e assistir a quaisquer ensaios com os atores. Uma autêntica mais valia, visto no *décor* do cemitério decorrer uma das cenas mais longas e intrincadas do argumento, com dez páginas no total, cinco personagens distintas e trinta figurantes.

Nesta cena sucedia-se o seguinte: Isaque, numa das suas visitas habituais à campa da suposta esposa falecida, é interrompido por duas alcoviteiras, Hermínia e Gertrudes, que espicaçam o viúvo em pleno cemitério com notícias do regresso da sua

---

<sup>47</sup> Principalmente para evitar que o guarda-roupa, a maquilhagem ou os cabelos dos atores se deteriorassem no caminho.

ex-mulher. Enquanto isto, decorre um funeral no *background*, onde passam as dezenas de figurantes com um caixão e um padre a encabeçar a procissão. Após uma troca violenta de palavras, Isaque abandona o cemitério, insultando as alcoviteiras no processo. Elas começam aos gritos, chamando a atenção dos figurantes, do padre e de Rosinha, uma personagem secundária. Os quatro conversam sobre o sucedido, até o padre se farta do assunto e as despachar com uma benção.



**Fig. 3 - Os figurantes preparam-se para entrar em cena**

As filmagens desta cena foram divididas em dois dias, de forma cronológica: no primeiro gravávamos a discussão até Isaque se ir embora, e no seguinte retomámos a partir da entrada do padre até ao final da cena. Esta divisão implicava uma especial atenção à continuidade dos figurantes, que iriam estar presentes em ambos os dias, sem descurar as inúmeras, e por vezes compridas<sup>48</sup>, linhas de diálogo dos atores principais. Para isso, dediquei-me a fotografar o maior número de figurantes possíveis antes das filmagens começarem. Dos trinta, dez foram escolhidos para filmarem planos mais fechados, nos quais não era preciso ter uma multidão para, no ecrã, ela parecer lá estar. Falei então com esses dez individualmente, mostrando-lhes as fotografias deles próprios na cena, com o intuito de não se esquecerem do que tinham vestido e do que

<sup>48</sup> Consultar em anexo *Na-Jaula\_Guião\_p.29*

carregavam consigo. Esta prática pode parecer um pouco estranha; então eles lá se iam esquecer do que tinham vestido? Mas de facto foi o que aconteceu a uma das figurantes, que mesmo tendo conversado com ela no dia anterior, trocou as calças e deixou um guarda chuva em casa com que tinha surgido no dia anterior.

O ato de fotografar os atores, o *décor*, e principalmente os enquadramentos (depois do “ação!” do realizador, e no momento do “corta!”) foi uma prática recorrente, tão ou mais importante do que os apontamentos técnicos de câmara. Perdi a conta das vezes que o realizador pediu para ver o plano que acabáramos de filmar, para se lembrar da escala, ou para confirmar a direção de olhares dos atores numa situação de campo/contra-campo, principalmente quando mudavam de escala ou de objetiva - dúvidas que na maior parte das ocasiões era eu a colocar.

De facto, tendo eu mais experiência, diria apenas ao assistente de realização que o eixo do olhar estava torto ou trocado, e indicava ao ator o ponto correto para onde deveria olhar de modo a bater certo na câmara. Como estava em constante aprendizagem naquelas rodagens perfeitamente profissionais, colocava apenas a questão: “Freitas, ele está com o olhar trocado?”, apresentando depois a fotografia do contra-campo ao assistente de realização para ele confirmar a minha suposição, e só então dar as indicações corretas ao ator. O fluxo de informação era, assim, mais demorado do que o suposto, visto algumas das minhas responsabilidades necessitarem de ser corroboradas por um superior antes de serem executadas.

Porém, a quantidade de atores e ângulos de câmara nesta cena do cemitério em particular, permitiu-me uma maior rapidez na perceção destes erros, assim como uma maior eficácia em termos de assegurar a continuidade do filme. Sempre que alteravam a objetiva de câmara, por exemplo, sabia ter que colocar a fotografia de referência do olhar junto ao *video assist*, para tanto o realizador como o diretor de fotografia terem um ponto de comparação imediato.

Assim, apesar da complexidade acrescida em termos logísticos, o resto da semana decorreu sem grandes percalços. Foram dias que me ajudaram a compreender melhor as dificuldades de um *script supervisor*, e a forma mais eficaz de as combater.

#### 4. SEMANA #4 - 27 a 31 de Março

Chegada a quarta semana de rodagens, finalmente gravámos a primeira cena do filme.

Acabado de visitar a campa da esposa, Isaque foge ao ver Gertrudes e Hermínia, refugiando-se num campo baldio adjacente. A ele juntam-se Luís e Armando, que mais tarde visitariam a sua casa com Dona Micas, e os três conversam. Conversam bastante: cinco páginas de diálogo que, após um ensaio minutado, se traduzia em mais de seis minutos.

A duração das cenas, e dos vários planos que as constituíam, foi desde início uma preocupação do realizador. Cronometrar os diferentes *takes* é, de facto, uma prática comum do *script supervisor*, tradicionalmente para que os realizadores e produtores tenham uma ideia da duração do filme, que podem não querer ultrapassar as duas horas, por exemplo<sup>49</sup>. Efetivamente, desde o início das rodagens que no início de cada *take*, após o ação, clicava no cronómetro para minutar a sua extensão, apontando-a de seguida nas folhas de anotação. Também o fazia durante os ensaios; por vezes o realizador perguntava-me qual era a previsão de duração da cena que íamos filmar, pelo que ter esse dado sempre à mão era uma mais valia.

No que toca a esta primeira cena, porém, a situação era mais complexa. Previamente, estava previsto começar o filme com um plano de drone que viajava desde o centro histórico de Guimarães até à casa de Isaque, apresentando alguns dos principais *décors* do filme de uma forma dinâmica e visualmente apelativa. Só então cortaríamos para o protagonista a fugir das alcoviteiras e a encontrar os seus amigos no campo. No entanto, devido às condições meteorológicas desfavoráveis de Março e ao adiamento de uma semana com a hospitalização do diretor de fotografia, essa cena teve que ser cortada, pois acabou por não ser prioritária para a produção do filme.

Assim, a audiência seria introduzida à narrativa através de uma longa cena à base de diálogo, com uma compreensão deficiente da geografia do filme, e uma *découpage* quase televisiva na sua simplicidade. Em específico, filmámos três planos fechados nos atores intervenientes, um conjunto médio da conversa inteira, e dois

---

<sup>49</sup> Em filmes comerciais, a necessidade de manter a duração com menos de duas horas deve-se aos períodos de exibição nas salas de cinema: quanto mais curto for o filme, mais vezes pode ser exibido em determinado dia, e maior será a sua receita de bilheteira. Escusado será dizer que a maior parte dos cineastas portugueses não se incomodam com este assunto.

planos mais abertos para o início e para o final da cena. Seis planos, seis minutos - pouca diversidade no arranque de um filme, que se quer dinâmico para não perder o espectador imediatamente nos primeiros minutos de visualização. Este é um bom exemplo de como as humildes condições de produção obrigaram a um compromisso entre a execução estável do filme e as ambições da realização, que foi obrigada a descartar a sua resolução para um problema estrutural do guião<sup>50</sup>.

Neste sentido, foi-me pedido para ter uma especial atenção à minutagem do diálogo, marcando os tempos das várias falas proferidas pelos atores para que não se atrasassem com pausas desnecessárias, e para o realizador ir idealizando os momentos de corte de forma a evitar eventuais problemas na sala de montagem.

Durante os ensaios, é da responsabilidade do anotador “bater texto” com os atores, isto é, ler a um ator as linhas de diálogo de outro ator que não está presente (por ainda estar a ser maquilhado, por exemplo). Nesta altura das rodagens, exercia esta prática com regularidade, algo que me permitia uma maior familiaridade com o guião, e as intuições dos atores para alterarem pequenos detalhes dos seus diálogos. Tal prática foi uma mais valia para esta cena em particular: em conjunto com Jorge Mota, sugerimos ao realizador cortar três linhas de diálogo<sup>51</sup> supérfluas para a compreensão do cenário em questão. Para além disso, simplificámos o primeiro diálogo de Armando, que dava início à intriga principal da cena:

**ARMANDO**

**(texto original)**

**A mim fazia-me bem comer  
qualquer coisinha.**

**ARMANDO**

**(texto adaptado)**

**Já comia qualquer coisinha.**

Este género de adaptações foram recorrentes ao longo das rodagens. Muitas vezes os atores alteravam o texto sem se aperceberem, ou sem conversarem previamente com o realizador. Nestas situações informava Areias diretamente, expondo as mudanças e de que forma podiam, ou não, alterar o significado do texto

---

<sup>50</sup> A estrutura do argumento deve muito à literatura, um produto do *background* literário do guionista Valter Hugo Mãe. Cenas longas, cheias de diálogo, e um protagonista passivo, anti-ação, que só no final da trama reagiria contra as novas circunstâncias do seu quotidiano.

<sup>51</sup> Consultar em anexo *Na-Jaula\_Guião\_p.4*

original. Contudo, não o fazia em todas as ocasiões em que tal acontecia; a familiaridade com o género trágico-cómico do guião, com a personalidade das personagens e com o tom deambulatório do enredo permitia-me definir a importância das alterações, e se valia a pena alertar o realizador da sua ocorrência.

Com efeito, a autonomia adquirida durante estas quatro semanas de rodagem foi recompensada com ainda mais responsabilidade. Durante as filmagens da cena 10, no exterior de uma tasca abandonada, o realizador pediu-me para inventar diálogos para os atores. Na verdade, essa tarefa foi-me delegada em parte porque Areias estava ocupado em confirmar o enquadramento de um movimento de câmara complexo com o diretor de fotografia, enquanto a equipa de maquinaria montava os carris, fustigados pela chuva. Porém, foi um voto de confiança que não desperdicei.

Na cena, Isaque estaciona o seu Citroen CX Pallas, sai do carro e dirige-se para o interior da tasca. No caminho, cumprimenta dois clientes, e para para conversar com Delfim<sup>52</sup>, um idoso completamente embriagado. No guião, nada disto existia: a cena começava imediatamente no interior da tasca. Contudo, durante as rodagens, o realizador apercebera-se que a personagem de Isaque, no início do filme, não possuía qualquer aspeto redentor; de facto, as suas interações até à cena 10 eram carrancudas, antipáticas. Apesar desta ser uma característica determinante do protagonista, Areias quis adicionar uma camada de empatia à personagem.

Neste sentido, indicou-me que Isaque, ao se deparar com o estado ébrio de Delfim, lhe perguntaria se não queria que o levasse a casa. Porém, esta simpatia não podia contradizer o tom desagradável do protagonista. Portanto, em conjunto com ambos os atores, definimos uma troca de palavras curta (meia página de guião, aproximadamente) que englobava todos estes aspetos. O texto foi criado à base da improvisação, durante uma série de ensaios em que Delfim e Isaque se delongavam com rimas e jogos de palavras cómicos, até chegarmos a um consenso menos exagerado e mais de acordo com o tom naturalista do filme. Tirei notas de todas estas variações<sup>53</sup>, e defini posteriormente a versão final da cena<sup>54</sup>, com a aprovação total do realizador.

---

<sup>52</sup> Protagonizado pelo Sr. Delfim, um não ator bastante carismático. Areias quis incorporá-lo no filme por achar que a sua personalidade e forma de estar encapsulava a postura daquela geração mais idosa em Guimarães.

<sup>53</sup> Consultar em anexo *Na-Jaula\_Rascunho*.

<sup>54</sup> Consultar em anexo *Na-Jaula\_Guião\_p.12A*

Esta inclusão no processo criativo da longa foi um dos aspetos mais recompensadores da minha experiência durante as rodagens, e considero-a o culminar de todo o percurso e aprendizagem dos vários meses de estágio na produtora. De facto, durante a primeira semana de rodagens nem sequer sabia a extensão das minhas responsabilidades, o resultado de uma má preparação para um cargo que eu subvalorizava, devido à minha limitada experiência em rodagens académicas e independentes<sup>55</sup>; agora, já me pediam para improvisar uma cena inteira com os atores do filme. Senti uma evolução considerável na minha prestação, assim como o desenvolvimento de uma maior autonomia para desempenhar com eficiência todas as funções do cargo de anotador.

Terminada a semana de rodagens, folgámos uns dias na páscoa, com o filme praticamente terminado. Ainda filmámos durante dois dias em abril as cenas do interior da tasca, mas não as consideramos essenciais para esta análise devido à sua simplicidade, principalmente quando comparada aos episódios relatados previamente.

---

<sup>55</sup> Nas quais sempre estive presente um anotador, mas que quase sempre se limitava aos apontamentos técnicos e a uma ou outra observação de continuidade, algo que em curtas metragens de baixo orçamento, com poucas cenas e poucos atores, acaba por ser uma responsabilidade de toda a equipa e não só do anotador.

**PARTE III**  
**ESTÁGIO NA PRODUTORA BANDO À PARTE**

### Parte III - Estágio na Produtora Bando à Parte

Além do trabalho realizado na longa-metragem *Na Jaula*, desenvolvi uma série de projetos mais pequenos ao longo dos seis meses<sup>56</sup> que passei em Guimarães. Muitos deles relacionaram-se com o processo de montagem: desde videoclips musicais à organização de sequências de filmes que se encontravam em fase de pós-produção, passei bastante tempo sentado em frente aos monitores do Bando à Parte.

Efetivamente, grande parte do estágio decorreu no escritório da produtora. Estava lá de segunda a sexta, desde as nove e meia da manhã até ao final da tarde, consoante a densidade de trabalho que existia: nos dias em que não havia nenhuma tarefa que me pudessem delegar, saía do escritório pouco após a hora do almoço; já das vezes em que existia de facto algo para fazer, chegávamos só a fechar o escritório passado das sete da tarde.

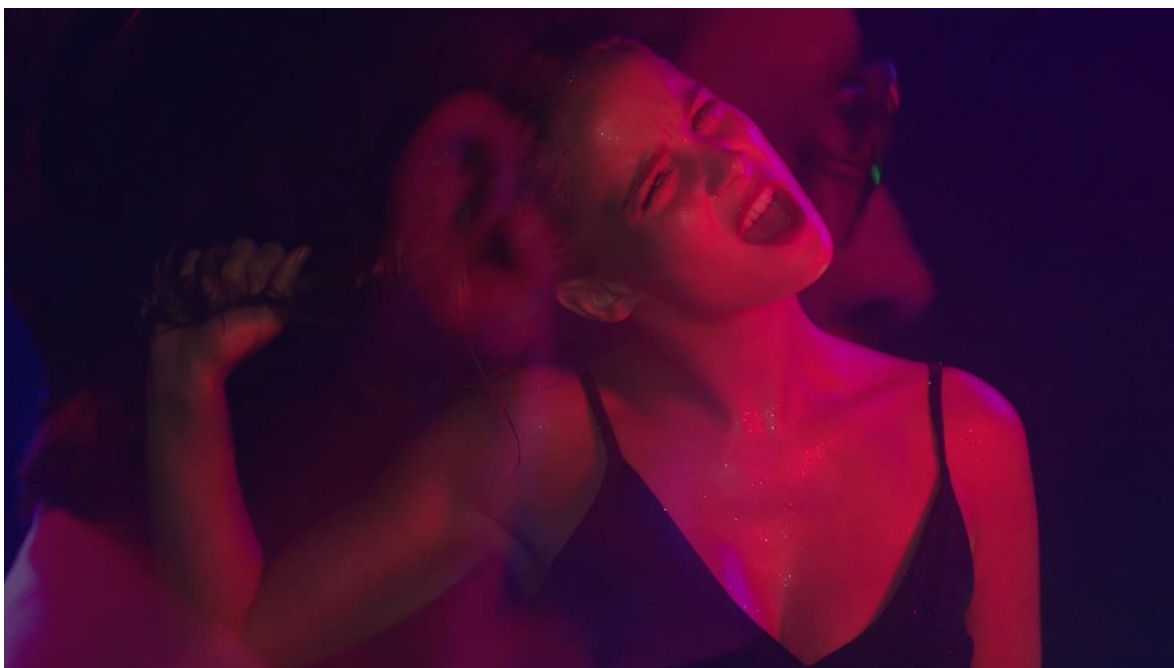
Este contacto permitiu-me conhecer o processo de trabalho de uma produtora profissional, mesmo de dimensões “pequenas” como o Bando à Parte. Geralmente, éramos apenas cinco no escritório: os já mencionados produtores Rodrigo Areias e Ricardo Freitas, o contabilista Carlos André, e o diretor de som Pedro Marinho, que para além de estar constantemente a editar o áudio dos filmes da produtora, também é o responsável pelas exportações finais dos projetos, estabelecendo a ponte com os meios de distribuição que precisam desses ficheiros, como festivais e canais de televisão. De facto, é redutor descrever os seus cargos desta forma, visto as funções de todos eles serem bastante multifacetadas: Freitas é também o principal montador, e para além de tratar dos orçamentos da produtora, Carlos André é o responsável por preencher as fichas de inscrição para os inúmeros festivais que exibem a maior parte dos filmes do Bando. Nesta produtora, a pluralidade de funções é encorajada, pelo que não me cingi a uma única área de trabalho no escritório, mesmo tendo o foco na sala de montagem.

Foi neste contexto informal e familiar que participei na criação e desenvolvimento dos projetos que se seguem.

---

<sup>56</sup> Apesar do estágio só ter sido oficializado pela faculdade a Dezembro de 2017, decorrendo até Abril de 2018, comecei a trabalhar com a produtora dois meses antes, em Outubro de 2017. Os trabalhos aqui apresentados terão em consideração a extensão total do estágio, visto que durante os meses de Janeiro, Fevereiro e Março o foco esteve na produção de *Na Jaula*.

## 1. Videoclips musicais “The Legendary Tigerman”



**Fig. 4 - Still do material promocional para o single *Black Hole***

O primeiro grande projecto com que me incumbiram foi a montagem de um videoclip para o single *Black Hole*, do álbum *Misfit*, lançado a 15 de Dezembro de 2017 pelo músico português de *rock 'n roll* Paulo Furtado, cujo nome de artista é The Legendary Tigerman.

Porém, este não era um videoclip tradicional, sendo que não foi filmado nenhum material específico para a música do álbum. Pelo contrário, as imagens que me forneceram eram retalhos inutilizados do vídeo produzido pelo Bando para a música *Fix of Rock'n'Roll*. Rodrigo Areias achava ter o suficiente para preencher outro videoclip musical, o que resultaria numa espécie de 2 em 1 para Furtado, que se encontrava em Outubro e Novembro de 2017 a promover o lançamento iminente do seu novo álbum. Apesar disso, a montagem e lançamento deste videoclip não constituía uma prioridade para a produtora, principalmente para Areias, que estava no processo de pré-produção da curta-metragem *Pixel Frio*.

De facto, e apesar de já terem produzido videoclips para bandas como os Mão Morta e os Dead Combo, o Bando não considera este o seu foco de trabalho. A produção e realização de videoclips musicais funciona mais como um “favor” para os músicos, com quem detêm uma relação de amizade. O mesmo é verdade para os videoclips de

Furtado, que compôs as trilhas sonoras para muitos filmes da Bando à Parte, incluindo as duas longas-metragens de Areias, e portanto já faz tanto parte da equipa como qualquer dos outros membros.

Posto isto, perguntaram-me se não gostaria de experimentar colar as sobras daquele videoclip noutra música de *Misfit*. Entusiasmado, respondi que sim. Elas estavam divididas em dois blocos: um com planos de Furtado a dançar atrás de um comprido vidro numa sala escura, e outro com a jovem atriz Alba Baptista a insinuar-se do outro lado do vidro. Estas imagens eram de natureza bastante surreal, filmadas em *slow motion*, extremamente coloridas, quase caleidoscópicas na sua dimensão estética, e com um cariz sexual latente devido à interação de Furtado com a atriz. Não existia qualquer narrativa explícita pelo que, à partida, podia enquadrar-se em qualquer música do álbum. Furtado sugeriu a faixa *Black Hole*, que tinha intenções de estrear como *single* antes do seu lançamento.

Assim, a montagem do vídeo baseou-se muito em técnicas de edição não lineares, experimentais, como a sobreposição de imagens, inversão horizontal e vertical dos planos, e utilização de *match cuts* entre diversos enquadramentos semelhantes.

Infelizmente, a diversidade de conteúdo era pouca para aguentar os três minutos de música. Tanto Areias como Furtado gostaram do resultado que apresentei<sup>57</sup>, mas existia uma certa incoerência entre áudio e imagem que se tornava progressivamente mais clara com o decorrer do videoclip. Foi-me sugerido, então, criar com aquela edição pequenos *spots* publicitários para a internet de 10, 15 segundos. Furtado acabou por utilizar partes da edição no *marketing* do álbum, partilhando excertos da minha montagem (exportados por mim) em redes sociais como o Facebook e o Instagram, que até à data continuam online.

De facto, pareceram ficar de tal modo satisfeitos com o meu trabalho que mais tarde me pediram para realizar a pós-produção do *lyric video* para outra música do álbum, *Motorcycle Boy*. O trabalho aqui foi mais simples, envolvendo apenas uma ligeira edição de cor e a correção de uns erros tipográficos<sup>58</sup>.

---

<sup>57</sup> Consultar em anexo *The-Legendary-Tigerman\_Black-Hole\_v3*.

<sup>58</sup> Videoclip disponível no YouTube em LtigermanVEVO, 23 de Janeiro, 2018, *Motorcycle Boy*.

## 2. Organização da Exposição “Uma Espécie de Silêncio”



**Fig. 5 - André Cepeda e stills dos vídeos patentes na exposição**

O segundo maior projecto em que trabalhei constituiu uma experiência completamente nova para mim. Em 2017, Areias e o Centro para Assuntos de Arte e Arquitetura (CAAA) de Guimarães comissionou uma exposição do fotógrafo André Cepeda, com o título *Uma Espécie de Silêncio*. Contudo, a exposição não era de natureza fotográfica (apesar de incluir duas fotografias do artista numa das salas), mas sim audiovisual; isto é, seriam projetados vários vídeos enquanto uma gravação de rádio criada para um dos projetos de Cepeda se fazia ouvir no *background* da exposição.

O trabalho consistiu na curadoria destes vídeos, seleccionados a partir do enorme espólio pessoal do fotógrafo português. Areias supervisionou a minha seleção, que partiu das suas sugestões e familiaridade com a obra de Cepeda. Foi necessário digitalizar alguns dos filmes em super 8, uns através da fita original, outros já telecinados numa cassete, que exportei para formato digital através de uma das câmaras do Bando. A seleção dos vídeos consistiu na exportação de pequenos excertos de compridas gravações, a sua correção de cor (o preto e branco de alguns dos ficheiros estava deteriorado devido à qualidade amadora dos telecinemas e digitalizações), e até a sequencialização não-linear de alguns dos vídeos com uma semelhança temática.

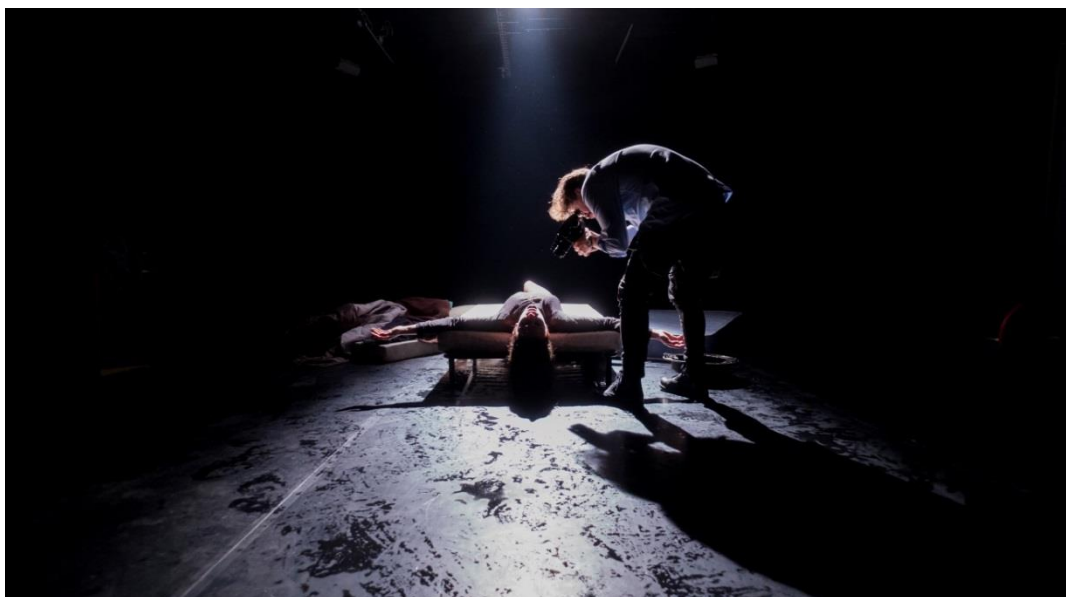
No fim, a exposição consistiu num total de sete vídeos, divididos em quatro salas, que organizei tematicamente em conjunto com Cepeda. Na primeira podíamos

visualizar dois filmes baseados nas viagens do fotógrafo pela Malásia, a preto e branco, com a câmara num constante plano de *travelling* por regiões mais selvagens do país. Nas outras duas salas encontrávamos três vídeos com filmagens sobre diversos projetos fotográficos, como uma reflexão visual relativa ao Monumento do Empresário, no Porto. Já o tema da quarta era mais intimista, sendo que um dos vídeos capturava a mulher de Cepeda a tomar banho em planos curtos e fechados, e o outro expunha a sua perspetiva estrangeira sobre as pessoas que conheceu em São Paulo, numa viagem ao Brasil.

Este último vídeo foi o que passei mais tempo a editar, e para o qual mais contribuí. O vídeo resultou da tentativa de criar uma narrativa a clips desordenados, que originalmente não possuíam uma ligação para além de terem sido filmados na mesma viagem. Cepeda gostou da ideia, e a montagem desenvolveu-se a partir das suas opiniões acerca do que já havia sido editado.

Este projeto decorreu em simultâneo com a preparação para as filmagens da curta-metragem *Pixel Frio*, sendo que a inauguração da exposição, 18 de novembro, coincidiu com o seu segundo dia de rodagens.

### 3. Assistência de Produção na curta-metragem “Pixel Frio”



**Fig. 6 - Fotografia de cena da curta-metragem *Pixel Frio***

*Pixel Frio* é o primeiro projeto curto realizado por Areias desde *O Guardador*, em 2015. O filme trata do romance entre duas pessoas, um fotógrafo e uma modelo, que representam a relação em oposição entre o digital e o analógico.

Desde início que a filosofia da produção foi ser o menos ostentosa e o mais intimista possível, trabalhando com sets já existentes, poucos atores (apenas dois, Miguel Moreira e Ana Ribeiro), e uma equipa técnica reduzida. Como tal, as rodagens decorreram em diversas salas do CAAA: a *black box*, onde já haviam filmado vários videoclips, a biblioteca e o bar. As rodagens sucederam-se entre os dias 17 e 20 de novembro, incorporando a exposição e o próprio André Cepeda no filme, adensando a relação temática explorada no filme.

Tendo em conta a minha relativa inexperiência no Bando à Parte, incumbiram-me do cargo de assistente de produção, o que se traduziu em cobrir algumas lacunas de produção que uma equipa mais numerosa não teria.

Efetivamente, a minha principal contribuição para o filme foram as fotografias de cena e os vídeos de *making of* que realizei ao longo das rodagens, mas também ajudei a equipa de imagem (constituída por apenas dois assistentes de imagem e pelo diretor de fotografia) na montagem de projetores e transporte de material. Para além disto, contribuí com a organização do *catering*, e outras tarefas mais subalternas.

#### 4. Montagem da longa-metragem “Hálito Azul”



**Fig. 7 - Still promocional de *Hálito Azul***

O documentário *Hálito Azul*, realizado por Areias, é um projeto extremamente ambicioso, em produção desde 2015. Originalmente sem um guião ou um fio narrativo condutor, Areias propôs-se a documentar a comunidade piscatória da Ribeira Quente, nos Açores, procurando uma relação dramática entre a vivência contemporânea dos pescadores, os seus familiares e o texto *Os Pescadores* de Raul Brandão, escrito em 1923.

Contudo, a ideia original complexificou-se à medida que Areias filmava, acabando por incorporar uma série de momentos ficcionados, como uma atriz protagonizada por Tânia Dinis, que deambula pela freguesia à procura de um barco que a leve a alto mar; a organização de uma peça de teatro pelos habitantes da Ribeira Quente, entre outras texturas narrativas que estabeleceram o firmemente o género do filme como sendo um híbrido de doco-ficção.

Esta longa foi financiada em parte por uma produtora finlandesa, a Oktober. Parte do acordo de financiamento requeria que o montador do filme fosse também finlandês, algo que complicou o fluxo de trabalho em termos de tradução do conteúdo, falado totalmente em português. Como tal, incumbiram-me de traduzir e organizar as inúmeras sequências, com filmagens que datavam desde de Junho de 2016 até Julho de 2017. A organização envolveu agrupar os momentos de ficção do filme, que não seriam claros para um montador estrangeiro, e sequencializar em termos cronológicos a

narrativa do filme, um conceito ainda nebuloso, principalmente porque ainda faltavam peças chave que ainda teriam que vir a ser filmadas. O objetivo era ter uma versão *rough cut* do filme para ser apresentada em Junho ao ICA, de forma a ser seleccionada para uma mostra de filmes em desenvolvimento no festival de Veneza, que este ano escolheu Portugal como o país em foco para estes projetos.

No entanto, em janeiro, o montador finlandês foi despedido devido a questões burocráticas das quais não me inteiraram, ficando eu e outro colega do escritório responsáveis por montar as diferentes sequências que meses antes haviam sido organizadas. Este processo serviu para facilitar o posterior processo de montagem do realizador, tendo em conta as centenas de horas de material aproveitável que ele teria que decidir usar, ou não, no produto final.

Deste modo, montei várias partes do filme até ao início das rodagens de *Na Jaula*, enquanto me preparava simultaneamente para o cargo de anotador que viria a desempenhar nesta longa. As sequências filmadas com uma intenção ficcionada foram as mais lineares e as menos complicadas de montar, pois obedeciam a um estilo clássico de *découpage* que, isoladamente, simplificava o processo de seleção de planos e *takes*. Já as partes documentais deram bastante mais trabalho: a câmara deambulava sem cortes durante as cenas, por vezes captando um diálogo de duas pessoas onde repentinamente se juntava outra personagem, obrigando o operador a um ajuste repentino que não poderia integrar a montagem, pois revelaria todo o artifício por detrás do filme. Normalmente, este género de momentos são cobertos com planos de corte, mas Areias é averso à ideia de que o seu cinema precisa de “planos para os pássaros”, pelo que ou não os podíamos usar quando existiam, ou nem sequer tínhamos essa possibilidade, pois não haviam sequer sido filmados. Recorriamos então a uma edição não linear da conversa, saltando para a frente e para trás, recriando as entrevistas e os diálogos de modo aos cortes na imagem serem o mais transparentes possível.

As sequências que montei permitiram uma organização narrativa temporária do filme, sendo que o meu trabalho em *Hálito Azul* terminou aquando do início das filmagens de *Na Jaula*.

## CONCLUSÃO

O percurso de sete meses em estágio no Bando à Parte permitiu-me reconhecer algo: as atuais condições de produção cinematográficas nacionais podem ser precárias, mas existe uma enorme vontade de fazer cinema. Acima de tudo, existe quem se esforce para traduzir essa vontade numa forma de subsistência profissional, e não apenas num desvario individualista de produzir “arte”.

Reconheço que muitas das questões colocadas na primeira parte deste relatório não têm uma resposta clara, sendo que as reflexões terminam de forma ambígua e por vezes recriminatória de um sistema que, por enquanto, só consigo analisar de fora. Efetivamente, os argumentos usados podem partir de uma perspetiva enviesada e demasiado pessoal relativamente ao teor da investigação teórica. Porém, saliento o desejo de ter estudado e investigado mais sobre o tema, de modo a reunir uma reflexão mais coesa e sucinta.

Por outro lado, sinto que as expetativas relativamente ao estágio em si foram excedidas: participei em duas rodagens profissionais, uma com um contributo menos integral à execução do filme, mas que me ajudou a preparar para o cargo mais influente que viria a ocupar em *Na Jaula*. Para além disso, trabalhei em inúmeros projetos mais pequenos que me permitiram compreender um conhecimento mais transversal, no que diz respeito à metodologia de trabalho de uma produtora cinematográfica portuguesa - os núcleos familiares que se formam devido à dimensão reduzida destas empresas, e a dependência de financiamentos externos aos do ICA; muitas vezes uma incerteza que não permite a subsistência de uma produtora.

Em suma, o resultado da minha experiência como estagiário é extremamente positivo, tanto para mim como para a produtora. Senti que o meu trabalho foi valorizado desde o início, assim como as minhas opiniões e contribuições. Além do mais, continuo em contacto com a Bando, sendo que, após o final do mestrado, darei continuidade ao meu trabalho e às funções que fui exercendo ao longo do estágio.

## REFERÊNCIAS

## BIBLIOGRAFIA

Mendes, J. M. (Ed.). (2013). *Novas & Velhas Tendências no Cinema Português Contemporâneo*. Lisboa: Gradiva.

Messerlin, P. & Parc, J. (2014). *The Effect Of Screen Quotas and Subsidy Regime on Cultural Industry: A Case Study of French and Korean Film Industries*, Journal of International Business and Economy.

Biskind, Peter. (1998). *Easy Riders and Raging Bulls*. Nova Iorque: Simon & Schuster Paperbacks.

Berra, John. (2008). *Declarations of Independence: American Cinema and the Partiality of Independent Production*, Intellect Books.

Cunha, P., & Sales, M. (Eds.). (2013). *Cinema Português: Um Guia Essencial*, São Paulo: SESI-SP.

Rea, Peter W. & Irving, David K. (2010). *Producing and Directing the Short Film and Video*, Oxford: Elsevier Inc.

Lumet, Sidney. (1995) *Making Movies*, Amjen Entertainment.

Clevé, Bastien. (2006) *Film Production Management*, Oxford: Elsevier Inc.

Tomaric, Jason J. (2008) *The Power Filmmaking Kit*. Oxford: Elsevier Inc.

## WEBGRAFIA

Obenson, Tambay A. (2013, 25 de Fevereiro). *How do You Define Independent Film?*, Indiewire. Disponível em: <http://www.indiewire.com/2013/02/how-do-you-define-independent-film-138001/> Consultado a 23/04/2018.

Keslassy, (2017, 24 de Julho). *EuropaCorp's Stock Value Drops in Wake of 'Valerian's' Poor Opening Weekend*. Variety. Disponível em: <https://variety.com/2017/film/news/europacorp-stock-value-drops-valerian-poor-opening-week-end-1202504169/> Consultado a 24/04/2018.

Mendonça, B. (2018, 2 de Fevereiro), *Instantes Fatais*. Expresso. Disponível em: <http://expresso.sapo.pt/cultura/2018-02-02-Instantes-fatais#gs.ssi6gII> Consultado a 18/06/2018.

Oliveira, J.M. e Mourinha, J. (2018, 19 de Junho) “*O único cinema político, neste momento, é o meu*”, Disponível em: <https://www.publico.pt/2018/06/19/>

[culturaipsilon/noticia/o-cinema-ensinoume-a-viver-e-a-vida-ensinoume-a-fazer-cinema-1835032](http://culturaipsilon/noticia/o-cinema-ensinoume-a-viver-e-a-vida-ensinoume-a-fazer-cinema-1835032) Consultado a 19/06/2018.

*Longas-Metragens de Ficção*, 2018, Instituto do Cinema e Audiovisual. Disponível em: <http://www.ica-ip.pt/pt/concursos/apoio-ao-cinema/2017/longas-metragens-de-ficcao/> Consultado a 24/04/2018.

Bazin, A. (1957, Abril). *La Politique des Auteurs*, Cahiers du Cinéma. Disponível em: <http://www.newwavefilm.com/about/la-politique-des-auteurs-bazin.shtml> Consultado a 24/04/2018.

Mourinha, J. (2009, 23 de Setembro). *Geração Perdida*, Público. Disponível em: <https://www.publico.pt/2009/09/23/culturaipsilon/noticia/geracao-perdida-241285> Consultado a 02/05/2018 Consultado a 27/04/2018.

Morais, R. (2016, 12 de Agosto), *Locarno: How Modern Portuguese Cinema e Uniting the Past and the Present*. Disponível em: <http://www.indiewire.com/2016/08/locarno-film-festival-2016-portuguese-cinema-1201716158/> Consultado a 27/04/2018.

*Obras Produzidas em 2009*, 2018, Instituto do Cinema e Audiovisual. Disponível em: <http://www.ica-ip.pt/pt/apoios/obras-produzidas/?block=160> Consultado a 27/04/2018.

Anexo Oitenta e Dois (2011, 12 de Julho), *Entrevista a Rodrigo Areias no Curtas Vila do Conde*. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=RqLFASn8Pfg> Consultado a 27/04/2018.

LtiggermanVEVO (2018, 23 de Janeiro), *Motorcycle Boy*. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=rp5dnwizDwo> Consultado a 07/04/2018.

## **FILMOGRAFIA**

*Easy Rider: Shaking the Cage*. Dir. Charles Kiselyak, 1999.

*Heart of Darkness: A Filmmaker's Apocalypse*. Dir. Fax Bahr, George Hickenlooper & Eleanor Coppola, 1991.

*Perdida Mente*. Dir. Margarida Gil, 2010.

*Estrada de Palha*. Dir. Rodrigo Areias, 2013.

*Uma Rapariga no Verão*. Dir. Vítor Gonçalves, 1986.

*Corrente*. Dir. Rodrigo Areias, 2008.

**ANEXOS**

## **DECLARAÇÃO**

Declara-se que as provas finais de mestrado de João Carlos Silva Santos, com o nº de aluno 4130018, decorridas no dia 09 de julho de 2018, tiveram a seguinte constituição do júri:

**Presidente do Júri: Prof<sup>a</sup> Doutora Maria João Cortesão**

**Orientador: Prof<sup>o</sup> Doutor Carlos Filipe Martins**

**Arguente: Prof<sup>o</sup> Doutor António Costa Valente**

Vila do Conde, 17 de julho de 2018,

A handwritten signature in black ink that reads "Filipe Martins".

# DO

## DECLARAÇÃO DO ORIENTADOR

Eu, **Filipe Martins**, orientador do Estágio Profissional de **João Carlos Silva Santos**, com o número 4130018, confirmo que o respetivo relatório de estágio está conforme:

A **versão final** do relatório de estágio do Mestrado em Comunicação Audiovisual, com o título "Relatório do Estágio na Produtora Bando à Parte", estando assim reunidos os requisitos necessários para a discussão e apreciação em provas públicas.

A **versão final definitiva**<sup>(1)</sup> do relatório de estágio do Mestrado em Comunicação Audiovisual, com o título "Relatório do Estágio na Produtora Bando à Parte".

Vila do Conde, 20 de julho de 2018

  
O ORIENTADOR

NA JAULA		MÊS	SEMANA 1																5		6		SEMANA 2																12		13	
PRODUÇÃO - BANDO À PARTE		SEMANA	28				1				2				3		4		5				8		9		10		11		11		12		13							
MAPA DE RODAGEM 16		DIA	QUA	QUA	QUA	QUA	QUI	QUI	QUI	QUI	SEX	SEX	SEX	SEX	SAB	SAB	DOM	DOM	DOM	DOM	SEG	TER	QUA	QUA	QUA	QUA	QUA	QUI	SEX	SEX	SAB	SAB	DOM	DOM	DOM	DOM	DOM	SEG	TER			
25/02/2018		DIA DE RODAGEM	1	1	1	1	2	2	2	2	3	3	3	3	4	4	5	5	5	5			6	6	6	6	6	7	8	8	9	9	10	10	10	10	10					
		Minutagem	1	1	0,5	0,5	0,2	1	0,5	0,5	2	2	2	1	2	0,5	0,5	0,1	1	0,5			0,2	6	6	1	0,5	5	0,7	3	1	0,1	2	3	8	0,5						
		Dia de Açoção	1	1	2	2	5	5	5	4	5	5	5	5	5	5	5	5	1	2			2	2	2	1	1	3	1	1	1	2	5	2	2	2	5					
		CENA	5	7	12B	16	26Y	28	31C	25	29B	30	27A	29A	30	31A	31B	26A	8	15			13B	14A	14B	4	6	20	1X	3	1	11A	27B	11 B	13A	12A	30X					
		INT/EXT	EXT	EXT	INT	EXT	EXT	EXT	EXT	EXT	INT	EXT	EXT	INT	EXT	INT	INT	INT	INT	INT			EXT	INT	INT	INT	INT	EXT	EXT	EXT	EXT	EXT	EXT	EXT	INT	INT						
		EFEITO	DIA	DIA	DIA	NOI	DIA	DIA	DIA	ANO	DIA	DIA	DIA	DIA	DIA	DIA	DIA	DIA	DIA	NOI			DIA	DIA	NOI	DIA	DIA	DIA	DIA	DIA	DIA	DIA	DIA	DIA	DIA	DIA	DIA					
		CENÁRIO	Casa do Isaque - Quintal	Casa do Isaque - Quintal	Casa do Isaque - Quintal	Casa do Isaque - Quintal	Casa do Isaque - Quintal	Casa do Isaque - Quintal	Casa do Isaque - Quintal	Casa do Isaque - Quintal	Casa do Isaque - Sala	Casa do Isaque - Quintal	Rua do Centro Histórico	Casa do Isaque - Porta de Entrada	Casa do Isaque - Quintal	Casa do Isaque - Sala	Casa do Isaque - Cozinha	Casa do Isaque - Quarto	Casa do Isaque - Quarto	Casa do Isaque - Quarto			Casa de Isaque - Porta	Casa do Isaque - Porta de Entrada	Casa do Isaque - Sala	Casa do Isaque - Cozinha	Casa do Isaque - Cozinha	Casa do Isaque - Sala	Rua da Casa de Isaque	Rua da Casa do Isaque	Praça de Santiago	Rua do Centro Histórico	Varandas das Vizinhas	Varandas das Vizinhas	Casa Gorete - Janela	Casa Gorete - Janela						
		LOCAL	C.H.	C.H.	C.H.	C.H.	C.H.	C.H.	C.H.	C.H.	C.H.	C.H.	C.H.	C.H.	C.H.	C.H.	C.H.	C.H.	C.H.	C.H.			C.H.	C.H.	C.H.	C.H.	C.H.	C.H.	C.H.	C.H.	C.H.	C.H.	C.H.	C.H.	C.H.	C.H.						
ACTOR	PERSONAGEM	Designação																																								
Principais		Designação																																								
António Durães	Isaque	1	1	1	1	1	1	1	1	1	1	1	1	1	1	1	1	1			1	1	1	1	1	1	1	1	1													
Emília Silvestre	Herminia	2																																								
Adelaide Teixeira	Gertudes	3																																								
Fernando Moreira	Luis	4																			4	4	4		4																	
Jorge Mota	Armando	5																			5	5	5		5																	
Filomena Gigante	Gorete	6																									6	6	6	6	6	6	6	6	6							
Mário Moutinho	Manoel	7																																								
Valdemar Santos	Gomes	8																																								
Jorge Pinto	Cândido	9																																								
Clara Nogueira	Lucinda	10																								10	10	10	10	10	10											
Miguel Monteiro	Padre	11																																								
Ana Bustorff	Dona Micas	12																							12																	
Ângela Marques	Maria das Dores	13									13	13	13	13	13	13																										
Romi Soares	Rosinha	14																																								
João Pedro Vaz	Joaquim	15																																								
Vitor Correia	Caminhante	16																																								
Rosa Quiroga	Empregada de Joaquim	17																																17								
Figuração Especial		Designação																																								
Tânia Dinis	Mulher Jovem	18																																18								
Nuno Vassouras	Caminhante	19																																								
Teresa Coimbra	Senhora da mercearia	20																																								
Delfim Freitas	Homem Ébrio	21																																								
Luis Almeida	Amigo do Tasco	22																																								
Figuração		Designação																																								
	Pessoas #1	23																																								
	Pessoas do Funeral	24																																								
	Transeuntes	25																																								
	Velha	26																																								
	Rapazolas	27																																								
	Velhas	28																																								
	Pessoas #2	29																																								
	Amigos da Tasca	30																																								
Viaturas		Designação																																								
	Carro	CAR																																								
	Carro Eléctrico	CRE																																								
Animais		Designação																																								
	Pássaros	PAS	PAS	PAS	PAS	PAS	PAS	PAS	PAS	PAS	PAS	PAS																														
CÂMARA		Designação																																								
	Car Mount	CRM																																								
	Travelling	TRV	TRV	TRV																																						
	Drone	DRN																																								

MARÇO

SEMANA 3										SEMANA 4										SEMANA 5																
14	15	16	17	17	17	17	17	18	18	18	19	20	21	22	23	23	23	24	24	25	25	25	26	27	28	29	29	30	30	30	31	31	31			
QUA	QUI	SEX	SAB	SAB	SAB	SAB	SAB	DOM	DOM	DOM	SEG	TER	QUA	QUI	SEX	SEX	SEX	SAB	SAB	DOM	DOM	DOM	SEG	TER	QUA	QUI	QUI	SEX	SEX	SEX	SAB	SAB	SAB			
11	12	13	14	14	14	14	14	15	15	15			16	17	18	18	18	19	19	20	20	20			21	22	22	23	23	23	24	24	24	TOTAL MINUTAGEM		
3	3	2	0,2	0,5	0,3	2	1	0,3	0,3	0,5			6	4	3	0,5	0,2	4	0,5	0,7	0,5	1			5	0,3	2	1	0,1	1	1	1	2	100,6		
1	1	4	4	6	1	3	3	3	3	6			1	3	3	1	3	3	6	1	1	6			4	4	6	4	5	6	6	5	6			
10	10 (CONT)	24	21C	23B	33	9	19	2X	21 A	37			2B	17	17 (CONT)	1 Y	20 X	18	36	1Z	2A	38			22	23A	34	21B	26X	35	32	26B	39			
INT	INT	INT	EXT	EXT	EXT	EXT	EXT	EXT	EXT	EXT			EXT	EXT	EXT	EXT	EXT	EXT	EXT	EXT	EXT	EXT			INT	EXT	INT	INT	INT	EXT	EXT	INT	INT			
DIA	DIA	DIA	DIA	DIA	DIA	DIA	DIA	DIA	DIA	DIA			DIA	AMA	DIA	DIA	DIA	DIA	DIA	DIA	DIA	DIA	DIA			DIA	DIA	DIA	DIA	DIA	DIA	DIA	DIA	DIA		
Tasca	Tasca	Tasca	Rua da casa do Joaquim	Casa do Joaquim - Porta	Rua da Casa do Joaquim	Rua da Tasca	Campo de Isaque	Rua D. João - Mercantia	Rua C. Nuno Alvares Pereira	Garagem de carros			Campo junto à Igreja	Cemitério	Cemitério	Cemitério	Cemitério	Cemitério	Ponte perto do Cemitério - Provisão	Rua do Cemitério	Igreja	Rua da Casa de Dona Micas			Casa do Joaquim - Sala	Rua da Casa do Joaquim	Casa do Joaquim - Varanda	Carro do Isaque	Carro do Isaque	Carro do Isaque	Campo de Isaque	Campo de Isaque	Campo da Dona Micas - Estufa			
Guimarães	Guimarães	Guimarães	S. Cristovão	S. Cristovão	S. Cristovão	Guimarães	S. Cristovão	C.H.	C.H.	Guimarães			S. Cristovão	S. Cristovão	S. Cristovão	S. Cristovão	S. Cristovão	S. Cristovão	S. Cristovão	S. Cristovão	S. Cristovão	S. Cristovão			S. Cristovão	S. Cristovão	S. Cristovão	S. Cristovão	S. Cristovão	S. Cristovão	S. Cristovão	S. Cristovão	S. Cristovão			
1	1	1	1	1	1	1	1	1	1	1			1	1	1	1	1	1	1	1	1	1			1	1	1	1	1	1	1	1	1	SESSÕES		
													2	2	2	2	2	2	2	2	2	2												Descrição	Nº Sessões	
													3	3	3	3	3	3	3	3	3	3												1	23	
													4																					2	4	
													5																					3	4	
																																		4	3	
																																		5	2	
																																		6	3	
																																		7	3	
																																		8	3	
																																		9	3	
																																		10	3	
																																		11	1	
																																		12	2	
																																		13	2	
																																		14	2	
																																		15	2	
																																		16	1	
																																		17	1	
																																		TOTAL	61	
																																		18	1	
																																		19	1	
																																		20	2	
																																		21	2	
																																		22	3	
																																		TOTAL	9	
																																		23	1	
																																		24	1	
																																		25	1	
																																		26	1	
																																		27	1	
																																		28	1	
																																		29	1	
																																		30	1	
																																		TOTAL	7	
																																		CAR	3	
																																		CAR	1	
																																		CRE	4	
																																		TOTAL	4	
																																			4	
																																		TOTAL	4	
																																		CRM	4	
																																		TRV		





ARMANDO  
 SA CA  
 MND DVE CND  
 Jc MND DVE CND  
 Gc MND DVE CND

PR LUIS  
 VEM IEM  
 G- GALHO  
 MND S BOLSAS

ISAQUE  
 Que susto homem, a vir assim por trás...  
 não te estava a ver.

LUÍS  
 (irónico)  
 Eu sei, que eu e aqui o Armando viemos  
 pelo campo para descer ao ribeiro e já  
 te apreciávamos de longe.  
 há um bocaco

Armando olha para Luís sorridente em busca de cumplicidade.  
 Isaque senta-se.

ARMANDO  
 A mim fazia-me bem comer qualquer / ~~7~~ <sup>7</sup>Á COMIA QUALQUER  
 coisinha. COSINHA

(  
 LUÍS  
 Tenho presunto e um naco de pão.  
 ARMANDO  
 Isso é que calha bem.  
 LUÍS  
 Então agachamo-nos também.  
 )

6<sup>a</sup> 1"05  
 8<sup>a</sup> 1"13  
 9<sup>a</sup> 1"10

Armando e Luís sentam-se junto a Isaque. Servem-se do  
 presunto e do pão que tira de uma pequena bolsa.

LUÍS  
 (deliciado a olhar o bocado de  
 presunto que segura)  
 Este presunto está bem curado, parece  
 mel da melhor carne.

6<sup>a</sup> 1"20  
 8<sup>a</sup> 1"30  
 9<sup>a</sup> 1"30

Os três ficam em silêncio por um bocado a apreciar o  
 presunto.

ARMANDO  
 A vida havia de ser sono e presunto. E a  
 missa que é sagrada.

LUÍS  
 A missa hoje, que Deus me perdoe, foi um  
 bocado chata.

ARMANDO  
 E havia de ser animada ó Luís? Que ia  
 ser lá isso, uma missa para divertir as  
 pessoas?

6<sup>a</sup> 1"55 9<sup>a</sup> 1"53  
 8<sup>a</sup> 2"00  
 10<sup>a</sup> 2"30  
 11<sup>a</sup> 2"30  
 12<sup>a</sup> 2"30  
 13<sup>a</sup> 2"30  
 14<sup>a</sup> 2"30  
 15<sup>a</sup> 2"30  
 16<sup>a</sup> 2"30  
 17<sup>a</sup> 2"30  
 18<sup>a</sup> 2"30  
 19<sup>a</sup> 2"30  
 20<sup>a</sup> 2"30  
 21<sup>a</sup> 2"30  
 22<sup>a</sup> 2"30  
 23<sup>a</sup> 2"30  
 24<sup>a</sup> 2"30  
 25<sup>a</sup> 2"30  
 26<sup>a</sup> 2"30  
 27<sup>a</sup> 2"30  
 28<sup>a</sup> 2"30  
 29<sup>a</sup> 2"30  
 30<sup>a</sup> 2"30  
 31<sup>a</sup> 2"30  
 32<sup>a</sup> 2"30  
 33<sup>a</sup> 2"30  
 34<sup>a</sup> 2"30  
 35<sup>a</sup> 2"30  
 36<sup>a</sup> 2"30  
 37<sup>a</sup> 2"30  
 38<sup>a</sup> 2"30  
 39<sup>a</sup> 2"30  
 40<sup>a</sup> 2"30  
 41<sup>a</sup> 2"30  
 42<sup>a</sup> 2"30  
 43<sup>a</sup> 2"30  
 44<sup>a</sup> 2"30  
 45<sup>a</sup> 2"30  
 46<sup>a</sup> 2"30  
 47<sup>a</sup> 2"30  
 48<sup>a</sup> 2"30  
 49<sup>a</sup> 2"30  
 50<sup>a</sup> 2"30  
 51<sup>a</sup> 2"30  
 52<sup>a</sup> 2"30  
 53<sup>a</sup> 2"30  
 54<sup>a</sup> 2"30  
 55<sup>a</sup> 2"30  
 56<sup>a</sup> 2"30  
 57<sup>a</sup> 2"30  
 58<sup>a</sup> 2"30  
 59<sup>a</sup> 2"30  
 60<sup>a</sup> 2"30  
 61<sup>a</sup> 2"30  
 62<sup>a</sup> 2"30  
 63<sup>a</sup> 2"30  
 64<sup>a</sup> 2"30  
 65<sup>a</sup> 2"30  
 66<sup>a</sup> 2"30  
 67<sup>a</sup> 2"30  
 68<sup>a</sup> 2"30  
 69<sup>a</sup> 2"30  
 70<sup>a</sup> 2"30  
 71<sup>a</sup> 2"30  
 72<sup>a</sup> 2"30  
 73<sup>a</sup> 2"30  
 74<sup>a</sup> 2"30  
 75<sup>a</sup> 2"30  
 76<sup>a</sup> 2"30  
 77<sup>a</sup> 2"30  
 78<sup>a</sup> 2"30  
 79<sup>a</sup> 2"30  
 80<sup>a</sup> 2"30  
 81<sup>a</sup> 2"30  
 82<sup>a</sup> 2"30  
 83<sup>a</sup> 2"30  
 84<sup>a</sup> 2"30  
 85<sup>a</sup> 2"30  
 86<sup>a</sup> 2"30  
 87<sup>a</sup> 2"30  
 88<sup>a</sup> 2"30  
 89<sup>a</sup> 2"30  
 90<sup>a</sup> 2"30  
 91<sup>a</sup> 2"30  
 92<sup>a</sup> 2"30  
 93<sup>a</sup> 2"30  
 94<sup>a</sup> 2"30  
 95<sup>a</sup> 2"30  
 96<sup>a</sup> 2"30  
 97<sup>a</sup> 2"30  
 98<sup>a</sup> 2"30  
 99<sup>a</sup> 2"30  
 100<sup>a</sup> 2"30

7c  
 Teocou  
 7<sup>a</sup> 2c

8<sup>a</sup> Paratim  
 8<sup>a</sup> Sem bislobo  
 9<sup>a</sup>  
 4

ISAQUE

Ó SR DELFIM,  
ESTÁ A ENTRAR  
OU A SAIR?

DELFIM

CI ESTA MORRINHA  
(MORRINHA)  
ALMO QUE VOU BEBER  
É MAIS UMA PINQUINHA

DELFIM

- ELA JÁ ESTÁ HABITUADA,

NÃO FICA ~~(PREOCUPADA)~~  
CHATEADA

ISAQUE

É? PRONTO, TU É QUE SARES.  
BOA TARDE MEUS SENHORES.

Sr. ROCHA

Ó DELFIM, BEBE MAIS UM COPO.

DELFIM

Ó ROCHA  
É S CARAZ DE  
TER RAZOM, O  
VINHO É MESMO BOM

Sr ROCHA ?

É UM  
INSTANTANINHA

ISAQUE

NÃO É MELHOR  
IRES PARA CASA?

OUVE LÁ,  
NÃO QUERES  
QUE TE LEVE  
A CASA? METEI-TE  
NO CAMINHO, VAI  
DE CU TREMIDO.  
A TUA MULHER  
JÁ DEVE ESTAR  
A ESPERAR. VAI  
(LEVAR)  
PRADA

É O QUE  
EU DIGO,  
VOCE É UM  
PERIGO

10 - 70.1 - Plano, Geral

70.2 Médio

70.3/70.4 close → close (entre Leonardo e Irene, com Manoel a entus e a sair de quando)

70.5 - Plano aberto (cena angular)

DELFIN  
ORIGINADO IS.  
MAS EU VOU  
DEVAGARINHO

DELFIN  
ISSO É MUNDO,  
É QUEM NÃO JOGAR  
NADA BATE C/  
O CORTE-NO FUNDO!

Parta de Tom

na esse 70 está SEMPRE ABERTA

ISAQUE  
MULHER  
RECORRENDA?

DELFIN  
EU NEM SEI,  
MAS EU ESTAVA  
P/ IR P/ CASA,  
MAS ESTOU  
AQUI EM

ISAQUE  
MAS QUE QUE  
LEVA A CASA?

DELFIN  
EU É PENSA  
QUE É O ROCK  
SANTO ANTO,  
QUÊ É UM  
TIPO PARCINHO

DELFIN  
ELE APINA  
É MAU...  
EU Á AQUI  
C/ UM  
PAU

DELFIN  
CENA SEM  
VONTADE DE PAU

DELFIN  
SENTONEM, SÉRIO  
MISTÉRIO

SR na cena  
DEBE + UM  
LOPO! MAS  
É FEITO, A  
PUNHA DO

→ ISAQUE JAI ENCHER

Isaque vira costas, afasta-se. Não chega a dar três passos. BALDE

HERMÍNIA  
Até é uma pena que deixe aqui estas flores todas. Mais valia que as pusesse a dar alegria em casa. Que aqui já ninguém se alegra.

Isaque está parado de costas voltadas para as duas. Fecha os olhos por escassos segundos tentando controlar-se. (~~Ao fundo as fábricas e os postes de alta tensão que parecem repetir-se infinitamente.~~)

GERTRUDES  
(para Hermínia, reprovadora)  
Ai mulher, então não alegre? A esposa do senhor Isaque há-de estar alegre no céu por ver o marido bom que aqui tem.

HERMÍNIA  
O problema é se não está no céu e não consegue ver nada.

ISAQUE  
(irritado)  
E havia de esta onde, se morreu, ó senhora?

HERMÍNIA  
A gente nunca sabe...

Isaque vira-se abruptamente para as duas.

ISAQUE  
E o que lhe falta saber, não vê ali o nome dela escrito naquela lápide? O que lhe falta saber mais?

\* cuspi do e escanado

HERMÍNIA  
Ui, isso lápides há muitas...

ISAQUE  
Veja lá se não lhe entra uma pelo cu.

Hermínia e Gertrudes estremecem escandalizas.

HERMÍNIA  
Ah, que malcriado...

ISAQUE  
(CÂMARA)  
APROXIMA

Faz-se de novo silêncio.

~~LUÍS  
Ó Dona Micas, diga lá qualquer coisa...~~

~~DONA MICAS  
Eu não sei o que dizer.~~

Novo silêncio. Isaque levanta-se num ápice. Enche um copo de vinho.

ISAQUE  
(segurando a garrafa de vinho,  
com mais copos diante de si)  
Um copo?

~~LUÍS ARMANDO  
Bote para nós Isaque, bote! A ver se a  
Dona Micas perde a vergonha...~~

"ISTO NÃO  
JÁ LÁ"  
EI QUA

TRUCA DE ENCHER  
OLHARES ENTRE  
A+L + M

Isaque serve mais dois copos. Coloca-os diante dos convidados. Senta-se. Os três dão uns golos em silêncio.

LUÍS  
Diga que é solteira e que já gosta dele há muito.

DONA MICAS  
É verdade.

LUÍS  
E mais?

DONA MICAS  
Nunca casei.

E mais?

DONA MICAS  
Não sei.

~~LUÍS ARMANDO~~  
Tem que lhe dizer alguma coisa, se não ele não vai poder gostar de si... vai gostar do quê?

ISAQUE  
O seu pai era pastor?

DONA MICAS  
Era.

ISRAQUE  
"À VOSSA"  
LUÍS  
"À VOSSA"

(OME  
NOZ

ISAQUE  
OFERECE  
BOLACHAS

+/- lcke 3