

A importância das parcerias com entidades locais na produção cinematográfica: Direção de Produção na curta-metragem *O Abafador*
Norberto Sá Valente

A importância das parcerias com entidades locais na produção cinematográfica: Direção de Produção na curta-metragem *O Abafador*
Norberto Sá Valente

Politécnico do Porto
Escola Superior de Media Artes e Design

Norberto Sá Valente

A importância das parcerias com entidades locais na produção
cinematográfica: Direção de Produção na curta-metragem
O Abafador

Trabalho de Projeto
Mestrado em Comunicação Audiovisual
Orientação: Prof.^a Doutora Maria João Dias Cortesão Paour Gordo Caldeira

Vila do Conde, novembro de 2022

Norberto Sá Valente

**A importância das parcerias com entidades locais na produção
cinematográfica: Direção de Produção na curta-metragem
*O Abafador***

Trabalho de Projeto
Mestrado em Comunicação Audiovisual

Membros do Júri

Presidente
Mestre José Quinta Ferreira
Escola Superior de Media Artes e Design – Instituto Politécnico do Porto

Arguente
Prof. Doutor António Costa Valente
Faculdade de Ciências Humanas e Sociais – Universidade do Algarve

Orientadora
Prof.^a Doutora Maria João Dias Cortesão Paour Gordo Caldeira
Escola Superior de Media Artes e Design – Instituto Politécnico do Porto

Vila do Conde, novembro de 2022

AGRADECIMENTOS

À minha família,
aos meus amigos,
aos meus colegas de trabalho,
aos meus colegas de turma,
a toda a equipa da curta-metragem *O Abafador*,
à minha orientadora,
aos meus docentes,
aos profissionais que responderam ao questionário deste ensaio,
O meu muito obrigado pelo que me proporcionaram ao longo destes dois anos.

RESUMO

O presente ensaio versa sobre o processo de produção da curta-metragem *O Abafador*, desde o primeiro momento até à fase da distribuição. Numa primeira fase do trabalho, aborda-se o papel do produtor no cinema, atribuindo um especial destaque ao momento específico da escolha da localização para a rodagem.

Para entender a importância das parcerias com entidades locais na produção cinematográfica, foi realizado um estudo qualitativo por questionário a oito produtores e realizadores que trabalham em Portugal. A análise das respostas revela as principais preocupações dos produtores no momento em que iniciam novos projetos audiovisuais e a forma como procuram agir nesses momentos.

Na última parte do ensaio são descritas as funções que o autor deste trabalho executou enquanto diretor de produção da curta-metragem *O Abafador*, nomeadamente os problemas com que se deparou e as estratégias encontradas para os solucionar.

Palavras-chave: cinema; produção; parcerias locais; planeamento.

ABSTRACT

This essay deals with the production process of the short film *O Abafador*, from the first moment to the distribution phase. In the first chapter, the role of the producer in filmmaking is addressed, giving special emphasis to the specific moment of selecting the shooting location.

To understand the importance of partnerships with local entities in film production, a questionnaire survey was conducted with eight producers and directors based in Portugal. The analysis of the answers reveals the producers' main concerns when starting new audiovisual projects and what is their approach in these moments.

The last part of the essay describes the tasks that the author of this work performed as production director of the short film *O Abafador*, namely the problems encountered and the strategies found to solve them.

Keywords: cinema; production; local partnerships; planning.

ÍNDICE

<i>0 - INTRODUÇÃO</i>	8
<i>PARTE I: ENQUADRAMENTO TEÓRICO</i>	10
1.1 – O PAPEL DA PRODUÇÃO NO CINEMA	11
1.2 – A ESCOLHA DO LOCAL DE RODAGEM	16
<i>PARTE II: ESTUDO EMPÍRICO</i>	21
2.1 OS OBJETIVOS DO ESTUDO	22
2.2 A METODOLOGIA ADOTADA	22
2.3 A REALIZAÇÃO DO QUESTIONÁRIO	23
2.4 A ANÁLISE QUALITATIVA DO CONTEÚDO DAS ENTREVISTAS	27
<i>PARTE III: A DIREÇÃO DE PRODUÇÃO DA CURTA-METRAGEM O ABAFADOR</i>	31
3.1 A PRÉ-PRODUÇÃO	32
3.1.1 A ANÁLISE E O LEVANTAMENTO DO ARGUMENTO DO PONTO DE VISTA DA PRODUÇÃO	32
3.1.2 OS LOCAIS DA RODAGEM	34
3.1.3 O ELENCO	35
3.1.4 A EQUIPA TÉCNICA	37
3.1.5 A <i>REPÉRAGE</i>	39
3.1.6 O ORÇAMENTO	41
3.1.7 O FINANCIAMENTO	42
3.1.8 AS PARCERIAS LOCAIS E PATROCÍNIOS	43
3.1.9 O EQUIPAMENTO	45
3.1.10 A ORGANIZAÇÃO DA RODAGEM	45
3.2 A PRODUÇÃO	48
3.2.1 A RODAGEM DA CURTA-METRAGEM O ABAFADOR	48
3.3 A PÓS-PRODUÇÃO	54
3.3.1 A MONTAGEM	55

3.4 A DIVULGAÇÃO	56
3.4.1 O CARTAZ E O <i>TRAILER</i>	56
3.4.3 A DISTRIBUIÇÃO	58
<i>CONCLUSÃO</i>	60
<i>REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS</i>	63
<i>ANEXOS</i>	66

0 - INTRODUÇÃO

A estrutura do presente ensaio contém uma componente teórica e uma componente empírica dedicada à direção de produção de uma curta-metragem de ficção. No primeiro capítulo faz-se uma reflexão sobre o papel da produção nas diferentes etapas de execução de um filme, descrevendo as tarefas deste departamento ao longo de todo o processo do projeto. Existindo um foco na seleção dos locais de rodagem, é feita uma análise para perceber o seu impacto nas várias dimensões do filme. No segundo capítulo, abordou-se a temática dos apoios de entidades locais e a importância das autarquias como forma de viabilização da produção. Para tal, foi criado um estudo qualitativo baseado num questionário feito a produtores e/ou realizadores do setor audiovisual, no contexto português.

A componente prática deste trabalho descreve toda a experiência, nomeadamente no que respeita à tomada de decisões, de direção da equipa de produção, na curta-metragem *O Abafador*, realizada no âmbito do projeto final do mestrado em Comunicação Audiovisual, na especialização em Produção e Realização Audiovisual da Escola Superior de Media Artes e Design (ESMAD), do Instituto Politécnico do Porto (P.Porto).

A escolha dos temas abordados neste ensaio está diretamente ligada aos locais selecionados para as filmagens de *O Abafador*. Sendo o filme rodado na terra natal do diretor de produção, o conhecimento próximo do local poderia ser um elemento facilitador na abordagem às entidades e procura por apoios locais.

Tendo em conta esta premissa, a questão que se pretende refletir prende-se com a pertinência e proximidade do departamento de produção com as entidades locais. Ou seja, será este um elemento facilitador para a viabilização de um filme?

No cinema, especialmente no caso europeu, tende a verificar-se que existe um desconhecimento generalizado acerca das funções das equipas de produção. Geralmente, estes cargos são exclusivamente associados à parte financeira do projeto. No entanto, este departamento dá resposta a muitas outras necessidades que um filme exige, nomeadamente a definição de localizações de filmagem, *casting* de atores, contactos com todos os *stakeholders* envolvidos, contratos, seguros e autorizações, conceção de planos de trabalho, planificação e

calendarização, marketing e distribuição do filme. Tal como defendem Díez e Abadía “(...) la tarea de producción comienza en el mismo momento que se perfila el proyecto e incluso se prolonga después de que éste haya finalizado” (1994, p. 67). A produção passa por um processo onde é necessário estudar estratégias que permitam colmatar as necessidades (logísticas e artísticas) dos projetos.

Nesta medida, este trabalho visa responder a várias questões relacionadas com o departamento de produção do setor audiovisual, explorando especificamente um tema pouco abordado na bibliografia existente: a importância das parcerias com entidades locais na produção cinematográfica.

PARTE I: ENQUADRAMENTO TEÓRICO

1.1 – O PAPEL DA PRODUÇÃO NO CINEMA

O processo de produzir um filme implica múltiplas tarefas e está dividido em várias fases. Diferentes autores defendem diferentes nomenclaturas e processos distintos. Musbruger e Kindem defendem a seguinte perspectiva:

The production process can be organized into three consecutive stages: preproduction, production, and postproduction. Everything from the inception of the project idea to setting up for actual recording is part of the preproduction stage. (...) The second major phase of production is the production stage. Everything involved in the setup and recording of visual images and sounds, from performer, camera, and microphone placement and movement to lighting and set design, makes up part of the production stage. Postproduction consists of the editing of the recorded images and sounds, and all of the procedures needed to complete a project (2009, pp. 34-35).

Baseada neste conceito de divisão em três etapas, a pré-produção é a que marca o início do projeto. Como em qualquer projeto de qualquer área, no ponto de partida de uma produção audiovisual, “(...) deberemos dar respuesta a preguntas tales como “qué” es lo que se registrará, “quién” deberá estar presente en cada momento, “dónde” se producirá el registro, “cuándo” tendrá lugar y “cómo” se realizará” (Díez e Abadía, 1994, p. 13).

Na maioria das vezes, este é o momento onde os departamentos de produção e de realização se encontram. Tal como defende Lopes:

O produtor que só se ocupava do controle e dos gastos é uma imagem do passado. Hoje em dia, produtor e realizador formam uma equipa. Uma maior interação entre a produção e a realização e uma otimização na conjugação de esforços resulta num maior benefício para o produto final (2012, p. 14).

Do ponto de vista do departamento de produção, um dos primeiros passos para a realização do filme consiste em encontrar os melhores locais para a rotação, tema aprofundado no subcapítulo 1.2. Não obstante, esta escolha deve ser feita em concordância com o financiamento disponível para o filme. Este é um dos

aspectos que o produtor deve ter em consideração, uma vez que tem implicação direta em todas as variáveis e restantes departamentos. Cabe à equipa de produção fazer o estudo detalhado após o levantamento do argumento, conseguindo aferir o número de personagens, equipa técnica, tempo de rodagem, preparação, e número de locais, por exemplo. Consequentemente, devem ser avaliados os cachês de todos os membros da equipa técnica e artística, o custo das licenças de filmagem, dos direitos de autor, das deslocações, da alimentação, do alojamento, do aluguer de material de imagem, luz e som, do aluguer de espaços e respetivos custos, dos adereços, do guarda-roupa, de alterações/obras que sejam necessárias realizar no *set*, da publicidade e divulgação do filme e, por fim, da sua distribuição.

The whole budget process usually is in a state of flux during preproduction and principal photography. Requirements change, expenses go up in some areas, savings develop in others. It is important that the PM (...) keeps on top of these developments and makes quick decisions, if necessary (Clevé, 2006, p. 141).

Depois de definida a estratégia de financiamento e de refletir sobre as opções de localizações para a rodagem, iniciam-se as *repérages* técnicas, observando as condições visuais, acústicas e logísticas dos locais de filmagem. Devem identificar-se espaços para repouso, alimentação e alojamento para a equipa do filme. Depois do estudo de todos os elementos referidos anteriormente, poderá ser necessário efetuar adaptações ao argumento para que este se encaixe em termos narrativos na localização escolhida. Em cinema, as condições perfeitas são muitas vezes impossíveis de alcançar, uma vez que existe uma panóplia de variáveis que obrigam a ajustes na estória e, por vezes, no equipamento que se idealiza para o filme. Estas alterações podem acontecer por diversas razões, quer seja porque o local não é exatamente o que a realização imaginou, ou porque não reúne as condições de segurança desejáveis (devido a acessos complicados, autorizações morosas, entre outras). Estas não são as únicas condicionantes que podem pôr em causa determinado *décor*. Tal como defende Clevé, “(...) any decisions that have artistic repercussions should be discussed with the producer and director if they will affect the look of the Picture” (2006, p. 141).

Enquanto estas soluções são estudadas, a equipa de produção deve tratar dos requisitos necessários para a realização do *casting* das personagens e iniciar a negociação de valores com a equipa técnica, por exemplo. Todos estes passos devem ter em conta o estudo financeiro feito inicialmente, para garantir que o orçamento se mantenha dentro do que foi estipulado.

Ainda na fase de pré-produção, devem ser feitos os contactos necessários com entidades parceiras e com casas de aluguer de material para conseguir o equipamento necessário para a rodagem do filme, assim como garantir todas as condições essenciais para que a filmagem decorra com um número reduzido de imprevistos.

Uma vez finalizada a fase de pré-produção, o filme entra na etapa seguinte. A produção é o momento em que o filme é, efetivamente, rodado. Isto é, o momento em que são captadas as imagens e os sons que virão a fazer parte do resultado final. Nesta fase, o produtor é “(...) responsible for a glitch-free shoot and must handle both logistics and overall organization” (Clevé, 2006, p. 12). Durante a filmagem, o chefe de produção trabalha de uma forma muito próxima com o primeiro assistente de realização.

The assistant director is responsible for the flow and continuity of activities on the set. He or she keeps the PM [production manager] informed on the status of the production and is responsible for the observance of union regulations, including timely lunch breaks and correctly completed paperwork. The AD alerts the PM to any difficulties that arise (Clevé, 2006, pp. 13-14).

Além de tentar garantir que tudo se mantém como previsto no planeamento feito durante a fase da pré-produção, quando existem imprevistos (que podem ser devido a fatores controláveis ou não), a equipa de produção deve estar preparada a dar respostas céleres de maneira que o resultado final seja o mais próximo possível do que o realizador idealizou¹.

¹ Os imprevistos podem ser, por exemplo, a danificação de material essencial, a doença de algum ator ou elemento da equipa técnica, condições meteorológicas adversas, a falta de um ponto de luz, entre outros.

Durante a rodagem, a equipa de produção deve verificar que todos os contactos com as várias entidades feitos previamente cumprem os acordos que se fizeram. Deve ainda confirmar a garantia do transporte de todos os elementos presentes, que o *catering* para cada dia está assegurado, manter o contacto permanente com o responsável pela alimentação (ajustando os horários das refeições conforme atualizações da folha de serviço).

Finalmente, a produção deve ter a capacidade de manter toda a equipa motivada, empenhada, empolgada e colaborativa, assegurando todas as condições para que a rodagem decorra sem percalços. Durante as filmagens existem sempre momentos de tensão e decisões que têm de ser tomadas rapidamente. Naturalmente, existirão ideias distintas por parte de várias pessoas e é importante que essa troca de ideias ocorra de forma cordial. O departamento de produção deverá estar pronto a mediar situações mais tensas e ajudar a tomar as melhores decisões para a execução do projeto.

Finalizado o momento de filmagem, entra-se na fase de pós-produção. De um modo geral, no primeiro momento desta fase final, os papéis mais ativos são o do realizador e montador do filme. Cada equipa, dependendo de cada projeto, pode encarar a montagem de variadas formas. Há produtores que preferem ir acompanhando a montagem à medida que vão surgindo as várias versões dos *rough cuts*, outros preferem intervir apenas na parte final da montagem, dando as suas sugestões. Dependendo dos mercados e do tipo de projeto, o produtor pode ter mais ou menos poder de decisão no corte final do filme.

Enquanto este processo vai decorrendo, a equipa de produção deve manter-se atenta ao cronograma para que os prazos estabelecidos para a pós-produção sejam cumpridos. Além disso, a equipa deve concluir todos os pendentes que ficaram da fase da produção, nomeadamente os pagamentos, entregas de material, limpezas de locais, entre outros.

Em simultâneo com a montagem do filme, a equipa de produção deve começar nesta fase a pôr em prática a estratégia de publicidade e distribuição do filme. Apesar de poder parecer que o trabalho já está concluído, a publicidade é uma fase crucial do projeto. Se olharmos para o caso português – e comparando-o

com outros casos europeus – podemos concluir que existe um consumo de cinema interno muito baixo.

De acordo com os dados disponibilizados pelo Observatório Europeu do Audiovisual² sobre consumo interno, em 2011, na Europa estão no topo da lista países como a França (41,6%), Itália (37,6), Reino Unido (36,2%) e Polónia (31,3%). Nesse mesmo ano, Portugal desceu para o último lugar entre os 33 países analisados, com apenas 0,7% de bilhetes vendidos para filmes produzidos internamente (Lopes, 2012, p. 20).

Tendo estes dados em conta, torna-se muito importante que as equipas de produção valorizem cada vez mais a publicidade do filme, porque o público só poderá sentir a vontade de ir ver o filme ao cinema se souber da existência do mesmo. Não obstante, não se pode simplificar a questão, atribuindo a culpa pelos resultados das bilheteiras meramente à falta de publicidade nos conteúdos cinematográficos.

No entanto, importa dar conhecimento ao público acerca da existência do filme e despertar curiosidade e vontade de consumir o produto através de várias técnicas. Neste ponto, formas de divulgação da obra como os cartazes e o *trailer* são cruciais. Tal como muitas pessoas escolhem um livro por causa da capa, o mesmo acontece no mundo audiovisual e estes formatos de divulgação devem conseguir despertar interesse no público-alvo do filme.

Para além da publicidade, um aspeto que tem muita influência no sucesso do filme é a distribuição. Neste ponto, o produtor deve fazer uma seleção de festivais que possam dar prestígio ao filme e catapultá-lo para os meios de comunicação. No mercado cinematográfico, a estreia mundial e as seleções de festivais de renome atribuem uma grande importância aos filmes e tornam-se a melhor publicidade possível.

Segundo Lopes, há autores que comparam o processo de produção, distribuição e exibição dos filmes a um processo de criação e venda de outro produto qualquer. Desta forma, defendem que deve ser feita uma prospeção de

² Observatório Europeu do Audiovisual é um centro exclusivo de recolha e divulgação de informação sobre a indústria audiovisual na Europa. Foi instituído em 1992 e faz parte do Conselho da Europa, cuja sede é em Estrasburgo, França.

mercado, do público-alvo e do que os distribuidores procuram antes de começar uma nova produção (2012, p. 13).

Para Musburger e Kindem, a distribuição atua como intermediária entre quem produz e quem consome o filme. O produtor é visto como fabricante, a distribuidora vende o produto e o exibidor – seja uma sala de cinema, um canal de televisão, uma plataforma de *streaming* ou a venda de um suporte físico numa loja – torna-se o revendedor (2009, p. 11).

Em suma, o papel da produção no cinema “(...)requer uma diversidade de competências técnicas, audiovisuais, contabilidade e organização” (Rocha, 2018, p. 14). Num projeto cinematográfico, além do departamento de produção incluir pessoas com este tipo de competências, estas devem envolver-se desde o momento em que a ideia é criada até à fase final da distribuição. O produtor deve ainda garantir que todo o processo decorre conforme o planeamento, quer no que diz respeito a prazos, quer em relação às questões financeiras e, finalmente, à execução do projeto como um todo. Tal como defende Sousa, o produtor é como um “GPS”: procura os caminhos para conseguir chegar da melhor forma ao seu destino e, caso encontre uma adversidade, deve recalcular o seu percurso para chegar ao destino cumprindo todos os seus objetivos (2011, p. 42).

1.2 – A ESCOLHA DO LOCAL DE RODAGEM

Existem vários fatores que influenciam o orçamento de um filme. A equipa de produção deve ter atenção a todos esses aspetos, principalmente quando se trata de um projeto de baixo orçamento.

De modo a simplificar o momento da montagem de um plano financeiro para um projeto, geralmente, é feita uma divisão em duas partes: *above-the-line* e *below-the-line*. A primeira refere-se aos custos relacionados com os seguintes elementos: elenco, argumentistas (e eventuais direitos de autor, aquando da adaptação de uma obra literária) produtores e realizadores. No *below-the-line* encontram-se todas as restantes posições e custos relacionados com o quotidiano do processo de execução de um filme, nomeadamente a restante equipa técnica e

artística, os alugueres de equipamento e espaços, alimentação, alojamento e transportes, por exemplo.

Para controlar os custos de um orçamento, todos os aspetos supracitados são importantes. Dessa forma, importa analisar com rigor as localizações onde será rodado o filme, porque estas e as entidades que as rodeiam têm uma forte influência no orçamento.

Escolher uma localização para a rodagem de um filme pode parecer uma decisão pacífica, no entanto, para fazê-lo, é preciso ter uma série de variáveis em consideração. O primeiro passo consiste em entender se a escolha é apropriada, além de verificar se o guião técnico já se encontra em estado avançado. Somente após esta análise é que as equipas de produção e realização podem começar a discutir quais os melhores locais para filmar, uma vez que terão uma ideia mais clara do que é pretendido visualmente e acusticamente para o resultado final do projeto.

No guião técnico devem estar listadas de forma pormenorizada todas as personagens do filme, os cenários/*décors*, localizações, guarda-roupa e maquilhagem, adereços, iluminação e som.

CODE – BREAKDOWN SHEET Day Ext – Yellow Night Ext – Green Day Int – White Night Int – Blue		SCRIPT BREAKDOWN SHEET		(DATE)
production company	production title/no.	breakdown page no.		
scene no.	scene name	int/ext		
description		day/night		
		page count		
CAST RED	STUNTS ORANGE	EXTRAS GREEN		
	EXTRAS/SILENT BITS YELLOW			
SPECIAL EFFECTS BLUE	PROPS VIOLET	VEHICLES/ANIMALS PINK		
WARDROBE CIRCLE	MAKE-UP/HAIR ASTERISK	SOUND EFFECTS/MUSIC BROWN		
SPECIAL EQUIPMENT Box	PRODUCTION NOTES			

Figura 1 - Guião técnico de cinema

Como defendido por Díez e Abadía “(...) la elección de la localización será tanto más ajustada a las necesidades de la producción cuanto más desarrollado esté el guión técnico. Así podrá obtenerse más información respecto al emplazamiento de las cámaras, movimientos de los personajes, esquemas de iluminación” (1994, p. 97).

Em projetos de longa duração, é frequente haver uma pesquisa por localizações durante a fase de rodagem. No entanto, em curtas-metragens, é essencial que todas as localizações estejam escolhidas e asseguradas antes do início das filmagens (Clevé, 2006, p. 67).

Dependendo da dimensão do projeto, esta pesquisa pode ser desempenhada por diferentes pessoas. Em filmes de baixo orçamento, este trabalho é geralmente executado pelo diretor de produção.

Importa entender que as localizações podem ser de cariz diverso. Deve existir a perceção dos interiores e/ou exteriores necessários. Podem ser em estúdio ou em *décors* reais. Ambos apresentam vantagens e desvantagens. Quando um *décor* é construído de raiz, isso pode representar uma vantagem para o departamento de realização, arte e imagem, tendo em conta que os cenários podem ser construídos mediante o movimento de câmara, por exemplo. No entanto, construir *décors*, na grande maioria dos casos, é dispendioso e implica uma planificação cuidada, assim como muito tempo de preparação.

Por outro lado, se a escolha recair numa localização real, os custos serão, à partida, menores, mas existem vários fatores que podem deixar de ser controláveis, nomeadamente a luz e o som, ou as negociações com os proprietários dos espaços, que podem tornar-se processos morosos e pouco vantajosos para a produção.

As localizações no exterior podem implicar um árduo trabalho do departamento de arte – especialmente se os planos pensados forem muito abertos. Além disso, passa a estar-se dependente de fatores externos incontroláveis, nomeadamente os fatores meteorológicos.

Os cenários escolhidos podem ser públicos ou privados. No caso dos primeiros, o processo de negociação e as autorizações necessárias podem ser muito morosas, além de poderem restringir o número de horas disponíveis para estar no local, ou impedir algumas alterações ao espaço que sejam necessárias.

Clevé defende que “(...) not only must the prospective location site suit the artistic demands of the director, but it must also fit within the budgetary and logistical framework of the production” (2006, p. 67). Por exemplo, uma localização ‘perfeita’ para o departamento de realização e para a direção de arte poderá não ser exequível do ponto de vista da equipa de produção, tendo em conta variáveis que entram nesta equação, tais como a distância entre essa mesma localização e o alojamento.

Por outro lado, uma localização ‘perfeita’ para o departamento de produção pode não ser possível para a equipa de arte, se isso obrigar a uma transformação radical do local, gastando recursos não disponíveis (tempo e orçamento).

Depois de uma primeira visita aos locais e de serem captados os registos fotográficos, estes devem ser enviados para os departamentos de realização, arte e imagem. Após uma reunião com as diferentes equipas do filme, deve ser feita uma segunda visita aos locais que reuniram maior consenso e foram considerados de maior potencial por parte dos diretores de departamento destas cinco áreas: realização, produção, arte, imagem e som.

Posteriormente, e mediante o acordo de todos os departamentos envolvidos, o diretor de produção deve proceder às negociações para o aluguer desses espaços, abordando os proprietários (quando se tratam de locais privados). Além do que foi referido, Clevé acrescenta que “(...) negotiating with just the owner is not good enough. When the shooting affects neighbors or adjacent business owners, these people also must give their permission” (2006, p. 68). Nesta negociação, devem ser abordados aspetos como o género do filme em questão, a calendarização, o tipo de atividade/cena que vai acontecer e, ainda, o número de pessoas e adereços envolvidos. (*idem*, 2016, p. 69). Além disso, o diretor de produção deve questionar se existe a possibilidade de usar eletricidade daquele local, se há acesso a salas de produção e casas de banho, se é possível o departamento de arte modificar visualmente o espaço, se a rodagem não vai interferir com nenhum serviço que aconteça frequentemente no local (por exemplo, haver um sistema de rega ligado, ou determinadas luzes acederem a partir de certo horário), e se as equipas vão poder estacionar as viaturas de produção próximas do local, por exemplo.

Em suma, a escolha dos locais de rodagem é um dos momentos mais fulcrais da pré-produção de um filme e pode influenciar de forma significativa o orçamento do mesmo. As parcerias com as entidades locais privadas, públicas e associativas podem vir a ser essenciais para a viabilização do projeto.

PARTE II: ESTUDO EMPÍRICO

2.1 OS OBJETIVOS DO ESTUDO

Este estudo foi desenvolvido no sentido de obter depoimentos baseados na experiência profissional dos entrevistados, sobre a importância das parcerias com entidades locais na produção audiovisual. Os objetivos desta análise consistem em conhecer com maior profundidade as seguintes questões: se as parcerias com entidades locais na produção cinematográfica são importantes em Portugal, se essas parcerias são decisivas na seleção do local de rodagem, quais os aspetos mais relevantes destas negociações e qual o retorno exigido pelas entidades apoiantes.

O desenho da investigação foi baseado no método de recolha de dados através da realização de um questionário, uma vez que não existem muitos estudos similares no que respeita à importância de parcerias com entidades locais em cinema. A escassez de matéria bibliográfica sobre o tema, especialmente em Portugal, fez com que a solução encontrada para explorar este assunto recaísse na elaboração de um estudo desta natureza, tendo como realidade o contexto nacional.

A amostra da pesquisa incidiu sobre os profissionais que trabalham na área da produção e realização em cinema e televisão, em Portugal. A escolha dos entrevistados foi feita tendo em conta a sua experiência profissional, os seus locais de residência – uma vez que se torna relevante ter perspetivas vindas de diferentes zonas do país – as suas idades, e o tipo de trabalhos que estão mais habituados a fazer, de modo a obter variadas perspetivas e modos de trabalhar. Nesse sentido, todos os entrevistados trabalham em diferentes produtoras. No quadro 1, encontra-se uma biografia de cada profissional.

A forma de administração do questionário utilizada foi o *Google Forms*, enviado individualmente a cada entrevistado através de *email*. A escolha deste método prende-se com o facto de estarmos a atravessar uma pandemia a nível global, complicando a possibilidade de entrevistas presenciais.

2.2 A METODOLOGIA ADOTADA

O método utilizado para a recolha de dados foi o questionário, já que este consiste num instrumento de medida que auxilia a estruturar, normalizar e obter

um controlo sobre os dados, no sentido de se obterem respostas às questões com maior exatidão. No questionário são utilizados dois tipos de medida – objetivas e subjetivas –, existindo uma maior prevalência nas segundas, tendo em conta que compreendem fatores como os pensamentos e sentimentos, as opiniões e percepções (Freixo, 2012, pp. 225-226).

Segundo Ferreira, há três princípios inerentes à lógica do inquérito por questionário. O inquérito aplica-se a unidades sociais, e essas unidades inquiridas são tomadas como equivalentes. Os fenómenos sociais existem independentemente das relações sociais que os determinam (2007, p. 169).

Após a recolha dos dados, partiu-se para a procura de relações existentes entre as partes. Tal como defende Freixo, numa investigação, a discussão de resultados tem três aspetos muito relevantes: extrair conclusões, interpretar resultados e apresentar as implicações desses resultados (2012, p. 250).

Tendo em conta que a análise foi feita com base numa medida subjetiva, teceram-se generalizações. Dessa forma, existiu o objetivo de confirmar ou refutar as hipóteses iniciais.

Além disso, importa entender que as respostas obtidas são tratadas como artefactos equivalentes. A agregação de respostas só é possível quando “(...) se postula um único e determinado protótipo do inquirido” (Ferreira, 2007, p. 169).

2.3 A REALIZAÇÃO DO QUESTIONÁRIO

No estudo, foi utilizado um questionário recorrendo a perguntas abertas. As questões foram feitas de igual forma a todos os entrevistados e a ordem seguida também foi a mesma.

Como supracitado, as questões foram feitas de forma aberta, sendo posteriormente analisadas as respostas de um modo comparativo (Patton, 1980, p. 280).

Questionário utilizado no estudo em questão.

O presente questionário, criado por Norberto Sá Valente, pretende recolher informação para o projeto final de mestrado em Comunicação Audiovisual da Escola Superior de Media Artes e Design – Instituto Politécnico do Porto, intitulado

“A importância de parcerias com entidades locais na produção cinematográfica”. Todas as respostas ao questionário serão utilizadas exclusivamente para efeitos deste estudo.

Por favor, responda a todas as perguntas da forma mais completa possível. É importante que as respostas reflitam a sua opinião pessoal, baseada nas suas experiências profissionais.

Obrigado pela sua colaboração.

- 1 – Qual considera ser o momento mais desafiante no processo de pré-produção de um filme?*
- 1 – Quando o argumento não implica que o filme seja rodado num local específico, quais são os critérios que podem determinar o local das filmagens?*
- 2 – Quais são as principais limitações que podem impedir que um filme seja rodado em determinado local?*
- 3 – De que forma as parcerias com municípios/ juntas de freguesia podem influenciar a produção de um filme?*
- 4 – Na produção de filmes com baixo orçamento, os apoios/ patrocínios de empresas do setor hoteleiro e alimentar são relevantes?*
- 5 – A criação de parcerias com associações locais (grupos de teatro, clubes culturais ou recreativos, entre outros) é importante?*
- 6 – Tendo em conta as três respostas anteriores, quais foram as maiores dificuldades que já encontrou em negociações com os municípios ou parceiros locais?*
- 7 – Já optou por um local de rodagem menos pertinente/ ideal, devido aos apoios com entidades locais existentes?*
- 8 – Baseando-se na sua experiência, quais são os aspetos que podem levar as entidades locais a apoiar um filme?*
- 9 – Que retorno é que um produtor poderá dar às entidades que apoiam a viabilização/ execução do filme?*

Quadro 1 – Descrição da amostra		
Nome	Produtora	Experiência profissional
Filipa Reis	Uma Pedra no Sapato	É licenciada em Gestão de Empresas pela Universidade Católica Portuguesa, tendo completado na mesma universidade uma pós-graduação em Cinema e Televisão. Frequentou o Mestrado em Desenvolvimento de Projecto Cinematográfico na Escola Superior de Teatro e Cinema. Em 2008, fundou em conjunto com João Miller Guerra a sua própria produtora, onde desenvolve projetos de cinema sob o nome UMA PEDRA NO SAPATO e produz programas de televisão com a marca VENDE-SE FILMES.
Justin Amorim	Promenade	Fundou a Promenade do qual é sócio-gerente. Nasceu em Toronto e mudou-se para Portugal na sua infância. Estudou em Nova Iorque e completou um Bachelor of Fine Arts em Film & Video na School Of Visual Arts.
Mafalda Sá	Millwood Studios	É uma produtora, realizadora e escritora que trabalha entre o Reino Unido e Portugal. É licenciatura em Literatura Moderna, Marketing e Estudos Fílmicos e tem mais de 17 anos de experiência em Marketing e Produção. Produziu e distribuiu filmes, documentários e spots publicitários.
Mário Gajo de Carvalho	Filmes do Gajo	Tem quatro diplomas universitários, um bacharelato em pintura, uma licenciatura em Belas Artes na FBAUL e uma licenciatura em Cinema na Escola Superior de Teatro e Cinema, e um mestrado em Cinema e Televisão na UNL-FCSH.

Martin John Dale	Sombra Chinesa	É docente dos cursos de licenciatura e mestrado de Ciências de Comunicação, da Universidade do Minho desde 2011, em unidades curriculares na área do Audiovisual e Multimédia. Em paralelo com o serviço docente, é sócio-gerente da empresa de produção audiovisual, Formigueiro – Conteúdos Digitais Lda e Sombra Chinesa Unipessoal Lda, e jornalista da revista Variety.
Rodrigo Areias	Bando à Parte	É licenciado em Som e Imagem pela Escola das Artes da Universidade Católica Portuguesa e possui um curso de especialização em Realização Cinematográfica da Tisch School of Arts da Universidade de Nova Iorque e o programa de produção Eurodoc. Como produtor começou a sua carreira em 2001 e desde então produziu e co-produziu mais de 70 curtas, longas, vídeos e documentários.
Tathiani Sacilotto	Persona Non Grata Pictures	É produtora e sócia da Persona Non Grata Pictures. Produziu mais de 25 filmes entre longas, documentários e curtas-metragens que participaram em dezenas de festivais internacionais.
Victor Santos	Filmesdamente	É um realizador, argumentista e produtor que trabalha na área do cinema e publicidade. Fundou a Filmesdamente, produtora sediada no Porto e já realizou diversos filmes. Em 2022, estreou-se na realização de longas-metragens com o filme “2 Duros de Roer”.

2.4 A ANÁLISE QUALITATIVA DO CONTEÚDO DAS ENTREVISTAS

A análise do conteúdo na investigação empírica é uma técnica de tratamento de informação, não um método. “Quando falamos em níveis de investigação empírica, referimo-nos à hierarquia de objetivos do trabalho de investigação: descrever fenómenos (nível descritivo), descobrir covariações ou associações entre fenómenos (nível correlacional), descobrir relações de causa-efeito entre fenómenos (nível causal)” (Vala, 2007, p. 104). Importa com esta análise que o foco esteja essencialmente no nível correlacional e causal.

Quando os inquiridos são questionados acerca do momento mais desafiante no processo de pré-produção de um filme, as respostas são bastante variadas. Tendo em conta que esta fase de execução do projeto implica tantos momentos, os produtores acabam por considerar desafiantes várias situações. Rodrigo Areias defende que o momento mais complicado é o primeiro, “a definição de que filme se irá fazer”. Esta é uma altura em que, em conjunto com o realizador, são definidas as escolhas basilares do filme e onde é decidido “tudo o que irá acontecer nos meses ou anos que virão”. Martin John Dale afirma que o mais difícil é “conseguir prever a forma final do filme”, uma vez que necessita de planear uma logística que deve “albergar todos os imprevistos”. Por outro lado, Justin Amorim considera que o momento mais desafiante na pré-produção de um filme é a calendarização das rodagens. Tathiani Sacilotto afirma que encontrar os *décors* e os apoios locais são o momento mais complicado do processo. Por sua vez, a fase do financiamento é considerada o momento mais difícil por parte de Victor Santos e Mafalda Sá, que acrescenta a este ponto o momento de “estabelecimento de parcerias e a negociação com as partes envolvidas”. Para Filipa Reis, a escrita é o momento mais complicado da pré-produção de um filme. Mário Gajo afirma que, na execução de um filme, qualquer etapa é desafiante.

Relativamente aos critérios que mais influenciam o local das filmagens de um projeto cinematográfico, praticamente todos os inquiridos referenciam a importância dos apoios financeiros e logísticos das entidades locais. Além disso, Martin John Dale e Victor Santos entendem que um dos principais focos é garantir que o local sirva visualmente a história. Filipa Reis também defende a relevância

da existência de uma adequação do guião ao local. A acessibilidade e proximidade dos locais foram também fatores referidos por Rodrigo Areias, Mafalda Sá, Martin John Dale e Justin Amorim.

Por outro lado, quase todos os inquiridos, com a exceção de Filipa Reis e Mário Gajo, consideram que os custos associados são o principal fator que pode servir de impedimento para que um filme seja rodado em determinado local. Além disso, a acessibilidade ao local é também uma variável crítica referida por Rodrigo Areias, Justin Amorim e Mafalda Sá. Para Victor Santos e Martin John Dale, a eventual impossibilidade de ter controlo total sobre o local é decisiva no momento da escolha da localização. Filipa Reis considera que as principais limitações nesta escolha são as autorizações locais.

Quando questionados acerca da influência de municípios e/ou juntas de freguesia na produção cinematográfica, a resposta é comum a todos. Os inquiridos consideram o apoio das autarquias determinante para a realização dos filmes. Os produtores Mafalda Sá, Martin John Dale e Rodrigo Areias referenciam também os apoios logísticos destas entidades, além do aspeto financeiro. Por outro lado, Filipa Reis defende que esta relevância nos apoios depende, essencialmente, do tipo de filme que se trata, “podem ser determinantes, mas também podem ser irrelevantes. Depende muito dos territórios e dos projetos.”

A existência de apoios e patrocínios por parte de empresas do setor hoteleiro e alimentar é considerada muito relevante para todos os inquiridos, excetuando Victor Santos. Tathiani Sacilotto e Rodrigo Areias constataam que estes apoios podem ser importantes ao ponto de permitir a viabilização do filme.

No que respeita à criação de parcerias com associações locais, nomeadamente grupos de teatro, clubes culturais e recreativos, Martin John Dale afirma que são muito importantes, quer para figuração, quer para apoios logísticos. Filipa Reis defende também a importância destas parcerias, especialmente “quando o projeto pressupõe um envolvimento da população”. Tathiani Sacilotto, produtora na Persona Non Grata Pictures, afirma que, nas suas produções, sempre contou com apoio de grupos de teatro locais, onde solicita com frequência “aluguer e empréstimos de objetos e figurinos”.

Não obstante, para conseguir os referidos apoios das autarquias e das entidades locais são necessárias negociações que nem sempre são fáceis. Rodrigo Areias afirma que a maior dificuldade deste processo é explicar a realidade das produções cinematográficas e, ainda, “manter as expectativas dos envolvidos dentro dessa realidade”. Tathiani Sacilotto também refere que existe falta de compreensão por parte dos municípios relativamente à complexidade que é executar uma produção cinematográfica. Justin Amorim, Mário Gajo e Martin John Dale chamam a atenção para a falta de resposta, verbas e demora nos processos administrativos, quer na análise das propostas, quer na execução de eventuais pagamentos. Para Filipa Reis, a maior dificuldade encontrada nestas negociações acontece quando não existem permissões para as filmagens em determinado local.

Até ao momento, para Mário Gajo, Victor Santos, Martin John Dale e Filipa Reis, estas dificuldades nas negociações nunca foram condição que os obrigasse a mudar o local da rodagem. No entanto, Rodrigo Areias, Justin Amorim, Tathiani Sacilotto e Mafalda Sá já optaram por localizações menos pertinentes relativamente ao que foi idealizado para o projeto, devido a apoios locais de outras localidades. Justin Amorim confessa que “o acesso gratuito a filmagens em ruas, cedência de espaços municipais tanto para filmagens como para bases de produção” fizeram com que se deslocassem do centro de Lisboa (cidade onde se situa a sede da produtora Promenade) diversas vezes. Por sua vez, Tathiani Sacilotto afirma que já optaram por filmar noutro local por terem conseguido apoios para o alojamento e alimentação da equipa. Mafalda Sá defende que devem existir cedências em todos os projetos, mesmo tendo noção que por vezes estas podem comprometer o resultado final do filme. Para que as coisas corram da melhor forma possível no compromisso que é feito entre orçamento e resultado, a produtora fala da “importância de ter uma boa equipa para colmatar imprevistos que aparecem”.

Importa entender o que pode levar as entidades locais a apoiar projetos de cinema. Na maioria dos casos, do ponto de vista das autarquias, existem contrapartidas para avançarem com apoios a produções. Todos os inquiridos concordam que uma das variáveis que mais influencia esta decisão é a visibilidade e promoção do território potenciada nacionalmente e internacionalmente pelo

filme. Justin Amorim destaca também a formação de técnicos locais e a contribuição para economia local. A produtora Mafalda Sá constata que, em filmes com grandes orçamentos, o departamento de marketing pode criar campanhas específicas em parceria com as entidades para promoverem os seus serviços junto do público. Por outro lado, Filipa Reis lamenta que a decisão de apoiar ou não um projeto esteja quase sempre com uma única pessoa, fazendo com que essa deliberação dependa dos seus interesses e relações pessoais.

No momento do *pitch*, os produtores utilizam os seus melhores argumentos para tentar convencer as entidades a apoiar os seus filmes. A maioria dos inquiridos tenta oferecer aquilo que as autarquias mais procuram e que foi referido no parágrafo anterior: visibilidade, promoção e divulgação dos locais em mercados nacionais e internacionais, através da distribuição do filme por festivais, televisão e plataformas de *streaming*. Além disso, Mafalda Sá, produtora na Millwood Studios, refere a possibilidade de criar parcerias com as entidades, no sentido de desenvolver projetos de promoção conjunta, aplicando descontos ao valor dos *spots* publicitários.

É importante ter em conta que cada resposta é baseada nas experiências pessoais e profissionais de cada inquirido. Apesar de cada um dos produtores já ter tido diversas experiências que se distinguem entre si, pode concluir-se que as entidades locais têm uma relevância considerável na produção de cinema em Portugal.

PARTE III: A DIREÇÃO DE PRODUÇÃO DA CURTA-METRAGEM *O ABAFADOR*

3.1 A PRÉ-PRODUÇÃO

A pré-produção marca o arranque de um projeto audiovisual, “is the period of time used to plan and prepare for the shooting and completion of your film” (Honhaner, 2010, p. 95). Dessa forma, as decisões tomadas nesta etapa resultam da responsabilidade conjunta entre o produtor e o realizador, que vão preparar o necessário para o momento da filmagem.

Nesta fase, há uma pesquisa constante para desenvolver e melhorar a ideia, para planejar o que se pretende para o resultado final e para começar a pensar em elementos essenciais do filme, como o elenco, a equipa técnica e as localizações necessárias para criar um projeto. “The more thoroughly a project is planned, the smoother the production will be” (Rea e Irving, 2010, p. 39).

3.1.1 A ANÁLISE E O LEVANTAMENTO DO ARGUMENTO DO PONTO DE VISTA DA PRODUÇÃO

Finalizado o argumento do filme, o diretor de produção acedeu ao guião para proceder à sua análise do ponto de vista da produção. Numa primeira leitura do argumento, devem ser tidos em conta diversos aspetos, nomeadamente, a quantidade de *décors* e complexidade dos mesmos, a quantidade de atores, figurantes e duplos, assim como os adereços indispensáveis, por exemplo.

Além dos aspetos mencionados, foram solicitadas à realizadora as suas referências filmográficas, com o objetivo de auxiliar a equipa de produção a perceber a complexidade do projeto e a começar a prever a dimensão (em quantidade e qualidade) da equipa técnica do filme.

Todos os aspetos que têm impacto direto na produção e, necessariamente, no orçamento do filme são muito importantes. No entanto, o diretor de produção analisou ainda o argumento do ponto de vista criativo, para poder dar sugestões no sentido de o melhorar.

O processo do levantamento do argumento é comumente apelidado de *breakdown*.

The longstanding film industry term breakdown is the process of logging each significant element needed for production of a scene (such as cast, costumes, special effects, cars, and stunts) onto a breakdown sheet to create a means of communication and documentation between the production team and the various departments (Rea e Irving, 2010, p. 45).

No caso da curta-metragem *O Abafador*, começaram por ser analisados os *décors* por cena, de maneira a poderem encaixar na narrativa em questão. Além disso, as referências visuais da realizadora também foram importantes para entender o espaço onde se desenrolaria o filme. Neste caso, seria uma cidade decadente e suja, industrial e com edifícios velhos.

Um aspeto que levantou alguma preocupação à equipa de produção foi a quantidade de figurantes presentes no filme. Além do número de pessoas, as idades eram bastante díspares, havendo várias crianças com uma figuração ativa. Desta forma, houve um aconselhamento à realizadora para reduzir ao máximo o número de figurantes, que para além de aumentarem o custo de produção (alimentação e deslocações), poderiam comprometer os tempos de rodagem, caso se tratassem de atores com pouca experiência ou não-atores.

A terceira grande preocupação nesta fase prendeu-se com os veículos de cena. Seria necessária uma viatura ligeira de passageiros que pudesse ser vandalizada (nomeadamente com latas e tinta e vidros partidos) e, ainda, um autocarro. Tendo em conta que se trata de um filme com baixo orçamento, não foi possível avançar com a ideia do carro a ser vandalizado, sendo que o argumento teve de ser adaptado. Para o autocarro, o departamento de produção procurou o apoio de uma empresa de transporte de passageiros.

Finalmente, foi ainda feito um levantamento da quantidade de adereços, guarda-roupa e características que os espaços e os atores teriam de incorporar. Dessa forma, foi possível começar a fazer uma estimativa de orçamento para comunicar à diretora de arte e construir um planeamento acerca da quantidade de aquisições (compras e/ou alugueres) que seria necessário fazer.

3.1.2 OS LOCAIS DA RODAGEM

Conforme referido no segundo ponto do primeiro capítulo deste ensaio, a escolha do local de rodagem é decisiva a muitos níveis para o sucesso de um filme. Quando a direção de produção começa, em conjunto com o departamento de realização, a fazer a investigação dos locais que podem servir o projeto, não pode ter em conta somente o aspeto visual do local. É necessário estudar os acessos ao mesmo, as condições que tem, se é um espaço público ou privado e se é possível fazer algum tipo de intervenção ou modificação naquele local, por exemplo.

Além disso, torna-se essencial observar as localizações necessárias para a rodagem do filme como um todo. No caso de uma curta-metragem rodada em seis dias como em *O Abafador*, provavelmente não compensaria filmar em locais com 200 quilómetros de distância, porque o tempo perdido em deslocações seria demasiado.

La localización debe cumplir requisitos de tipo artístico, es decir, de adecuación a la acción y a la atmosfera general del programa, y también de tipo técnico, o sea, facilidades operativas, coste de transformación o de adaptación a las precisiones del guión, disponibilidad de tensión eléctrica, de teléfono, condiciones acústicas (...). Al escoger la localización es preciso considerar aspectos tales como la comprobación de la idoneidad de los espacios anexos, la facilidad de acceso, las condiciones de seguridad, la cercanía de servicios y de medios de transporte (Díez e Abadía, 1994, pp. 98-99).

Para tomar esta decisão, avaliou-se meticulosamente os aspetos positivos e negativos de cada local, perceber qual deles podia oferecer mais condições a todos os níveis e, finalmente, escolher a opção que fosse mais benéfica para o projeto.

Tendo em conta o baixo orçamento disponível para produzir este filme, esta escolha tornou-se ainda mais importante. Por isso, a primeira opção considerada foi a possibilidade de filmar esta curta-metragem em Arcos de Valdevez, terra natal do diretor de produção. O facto de ter vivido vários anos neste concelho fez com que muitos contactos com entidades locais e respetivos responsáveis já estivessem estabelecidos.

Numa primeira análise, concluiu-se, junto da realizadora, que o município de Arcos de Valdevez tinha potencial para acolher as filmagens. No entanto, o local não era perfeito e teria de existir um trabalho considerável do departamento de arte em vários *décors*. Assim sendo, foi marcada uma reunião entre o diretor de produção do filme e o chefe da divisão de desenvolvimento sociocultural da autarquia, no sentido de aferir informações acerca da disponibilidade e interesse por parte do município em receber estas filmagens.

A reunião foi extremamente profícua e, além de ter sido autorizada a rodagem, foram fornecidos diversos contactos de entidades, pessoas e empresas que viriam a ser essenciais para a produção da curta-metragem, nomeadamente a responsável pelo grupo de teatro local – Grupo de Teatro do Vez, uma empresa de transportes de passageiros – Avic Salvador, um fornecedor de iluminações festivas, a responsável pelo Mercado Municipal de Arcos de Valdevez, o condomínio responsável pelo Centro Comercial Norte Vez e uma empresa com soluções globais para eventos. Além disso, confirmou-se que não seria necessário pagar qualquer *fee* por filmagens em locais públicos. Existiu ainda um apoio monetário por parte da autarquia para ajudar nos custos de alojamento e alimentação da equipa.

Tendo todos estes aspetos em conta, escolher o município de Arcos de Valdevez como local de rodagem para *O Abafador* revelou ser uma decisão acertada.

3.1.3 O ELENCO

A escolha do elenco de um filme é um dos momentos do processo de pré-produção. Uma seleção cuidada e consciente pode facilitar todo o processo de filmagens e pós-produção do filme. Além disso, não se pode ignorar o facto de que a participação de um ator nacional ou internacionalmente conhecido pode ajudar muito o projeto na fase da sua distribuição.

Durante este processo, existem várias formas de trabalhar. Alguns produtores que já trabalharam diversas vezes com determinado ator, sabem do seu valor e do retorno que podem trazer ao filme, gostam de repetir essas apostas. No entanto, de um modo geral, esta é uma escolha feita pela equipa de realização do

filme, havendo uma remuneração máxima que o diretor de produção disponibiliza previamente.

No caso do projeto *O Abafador*, o diretor de produção decidiu que a seleção do elenco deveria ser tratada pela realizadora do filme. Foi definido um orçamento máximo para investir no elenco e, a partir daí, a pesquisa e *casting* foram feitos pela equipa de realização. Não obstante, a realizadora foi informando acerca dos contactos que se ia fazendo com todos os atores. Por diversas vezes foi solicitada a opinião ao diretor de produção e as propostas foram discutidas em conjunto, no sentido de perceber quais seriam os atores ou as atrizes que melhor se enquadravam para as personagens do filme.

No matter how many people participate in the casting process, the final decisions should rest with the director. Not only must the actors fit her vision for the project, but she must feel comfortable with their working relationship. The producer's job is to ensure that the director has the widest choices of talent to review. The producer also lends support by serving as a creative sounding board when the director requires an objective opinion (Rea e Irving, 2010, p. 101).

O primeiro ator a ser confirmado foi João Cachola, para interpretar a personagem de Vicente. Para a personagem do pai da Olívia, tanto a realizadora como o diretor de produção consideraram que Jorge Mota – que já havia trabalhado com ambos num projeto anterior – seria uma ótima aposta para o papel, sendo prontamente aceite pelo ator.

A atriz mais difícil de encontrar foi para interpretar a personagem de Olívia. A escolha acabou por tornar-se complicada por diversas razões, uma vez que esta é uma personagem com muitas características físicas e psicológicas bastante específicas. Para a interpretação deste papel, era importante que se tratasse de alguém com experiência e, das atrizes que mais confiança inspiraram à realizadora, foram várias as que se mostraram interessadas no projeto, mas foram obrigadas a rejeitar a proposta por já terem trabalhos marcados para a data da rodagem de *O Abafador*. Quando restaram duas atrizes com interesse no trabalho e disponibilidade nas datas propostas, a escolha da realizadora do filme recaiu em Maria Leite.

Por último, a figuração do filme foi interpretada por membros do clube de teatro local, em Arcos de Valdevez.

3.1.4 A EQUIPA TÉCNICA

Em cinema, o trabalho em equipa é essencial. Dependendo da dimensão do mesmo, os chefes dos diferentes departamentos devem fazer uma análise e perceber a quantidade de elementos que a sua equipa deve ter.

Tratando-se de uma curta-metragem de baixo orçamento, no caso de *O Abafador*, este foi um dos pontos que mereceu maior cuidado. Apesar de se tratar de um projeto académico, houve uma clara noção que o filme era exigente do ponto de vista técnico. Por isso, foi dada liberdade para cada equipa escolher as pessoas que considerava necessárias, existindo um cuidado para que fossem pessoas com menos experiência profissional, por uma questão de valores a pagar pelo seu trabalho.

The producer's responsibility is to surround the director with the best creative team the project can afford. The director participates closely in the selection of the key crew members (DP, Art, Sound, AD), but it is the producer (in his role as production manager) who negotiates, makes the deals, and, if necessary, does the firing (Rea e Irving, 2010, p. 95).

Devido à exigência do ponto de vista cinematográfico, em *O Abafador*, o departamento com mais elementos foi o de imagem, que contou com nove pessoas. Não obstante, nem todos estiveram presentes durante todos os dias da rodagem. Esta equipa foi pensada pela diretora de fotografia do filme, Rafaela Gomes.

Um dos pontos de maior preocupação para o departamento de produção na escolha da equipa técnica foi a necessidade de haver no filme um operador de *steadicam*. Assim que a *shot list* foi disponibilizada, percebeu-se que ia ser essencial um estabilizador para vários planos da curta-metragem. Essa necessidade exigiu uma pesquisa por profissionais da área com esta especialidade e com material próprio. Tendo em conta que se trata de material dispendioso e que

não existem muitos operadores de *steadicam* profissionais, a equipa de produção decidiu reservar uma parte do orçamento para poder pagar ao operador escolhido.

Quadro 2 – Equipa técnica em <i>O Abafador</i>	
Realizadora e argumentista	Silvana Torricella
Produtor executivo	Gordon Pollock
Diretor de produção	Norberto Valente
Chefe de produção	Martha Paz dos Reis
Assistentes de produção	Diogo Costa Francisco Vaz
Primeiro assistente de realização	Pedro Pimentel
Segunda assistente de realização	Maria Jorge
Anotador	Diogo Silvestre
Diretora de fotografia	Rafaela Gomes
Primeiro assistente de câmara	João Pedro Pinheiro
Segunda assistente de câmara	Filipa Castro Gomes
Operador de <i>steadicam</i>	Edmond Pitarma
Assistente de <i>steadicam</i>	Tiago Ferreira
Chefe eletricista	Pedro Teixeira
Assistentes de iluminação	Dulce Catarina Ribeiro Henrique Queirós Ana Almeida Ivo Magalhães
Direção de som	Luís Silveira
Perchista	Lurdes Osswald
Gravação de ADR	Filipe Lopes
Direção de arte	Sara Pestana
Assistentes de arte	Hunter Vasco Gil
Assistente de guarda-roupa	Cláudia Rocha
Maquilhagem	Caroline Canuto

Designers gráficos	Maria da Fonseca Vasco Gil
Editora	Silvana Torricella
Colorista	Stephane Sagaz
Edição de som	Lurdes Osswald
Música Original	St. James Park
Fotógrafa de cena	Maria Inês Mouroa

3.1.5 A REPÉRAGE

Assim que os locais da rodagem são definidos, é necessário proceder às *repérages*. É apenas neste momento que se começam a fechar os cenários e a negociar com os seus proprietários. Geralmente, existe uma primeira fase deste processo que é feita de forma mais solitária pela pessoa responsável por esta tarefa. No caso de *O Abafador*, este trabalho foi executado pelo diretor de produção. Em produções maiores, por vezes, existe um membro da equipa exclusivamente dedicado à procura das melhores localizações. No entanto, tal como defende Clevé, “(...) on low-budget productions, the PM [Production Manager] traditionally does the work of the location manager in addition to his or her regular duties” (2006, p. 67).

Numa primeira visita aos locais são captadas várias fotografias para serem enviadas à equipa de realização e produção do filme. Após haver uma seleção prévia dos melhores locais, é feita outra *repérage*, desta vez mais técnica, onde os possíveis cenários são visitados pelo diretor de produção, realizador, diretor de arte e diretor de fotografia. Cada diretor de departamento analisa os espaços de acordo com os requisitos da sua equipa.

Em *O Abafador*, foram feitas cinco *repérages* em Arcos de Valdevez para se poderem analisar os diferentes espaços de filmagem tendo em conta diversas perspetivas. A primeira delas foi feita exclusivamente pelo diretor de produção. Na segunda, juntaram-se a ele a realizadora e diretora de fotografia. Nas restantes, houve a inclusão da diretora de arte, diretor de som e do primeiro assistente de

realização. Duas destas *repérages* aconteceram depois de anoitecer, uma vez que toda a curta-metragem viria a ser rodada durante a noite.

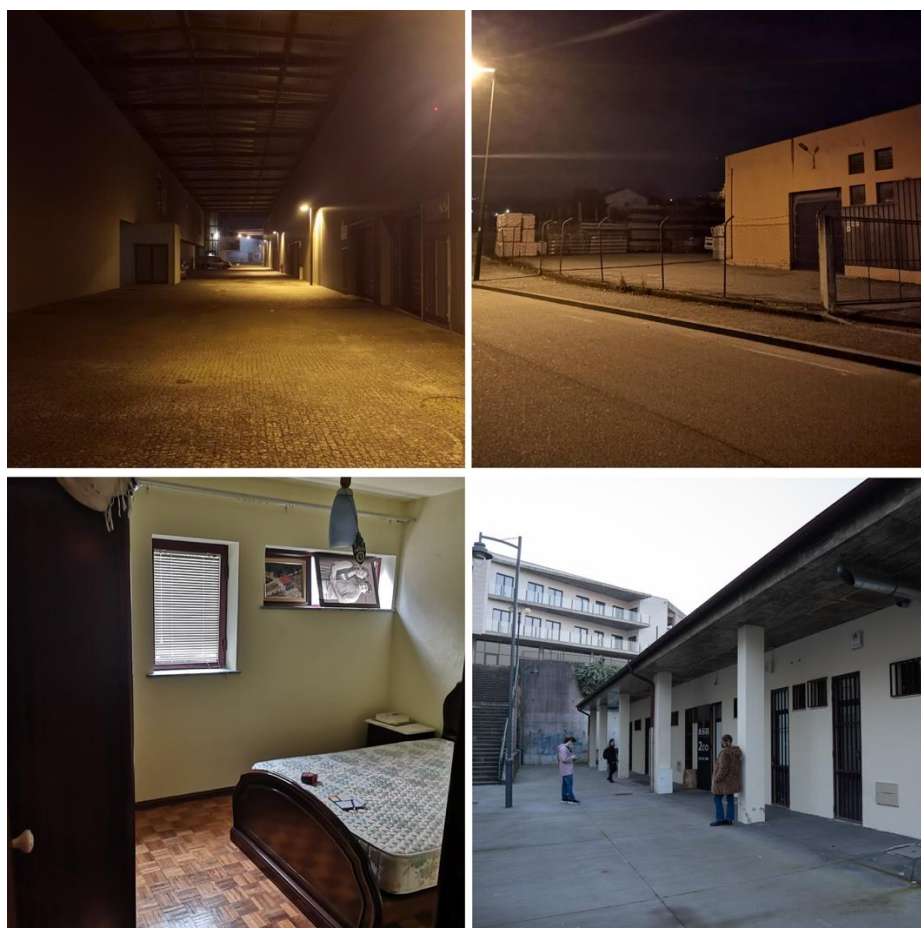


Figura 2 - Repérages em Arcos de Valdevez

Do ponto de vista da produção, foram tidos em conta vários aspetos. Clevé afirma que “(...) not only must the prospective location site suit the artistic demands of the director, but it must also fit within the budgetary and logistical framework of the production” (2006, p. 67). Desta forma, foram analisadas situações como o acesso, distâncias e a potência elétrica dos espaços, pontos de água, casas de banho, espaços para estacionamento de viaturas, locais para servirem de base de produção, nomeadamente salas para guardar o material de imagem e som, *catering*, maquilhagem e guarda-roupa. Além disso, foram recolhidos contactos telefónicos dos responsáveis pelos locais, para que a equipa pudesse ter acesso aos mesmos durante a noite.

Quanto mais informações se conseguirem recolher durante esta fase, mais fácil será prever e resolver antecipadamente eventuais problemas que podem surgir em fases posteriores.

3.1.6 O ORÇAMENTO

Se existe tarefa associada ao departamento de produção, é a conceção do orçamento.

O orçamento de um filme deve começar a ser construído com base na primeira versão do guião. Assim que é feito o levantamento do argumento do ponto de vista da produção, deve iniciar-se o planeamento dos custos do projeto.

Este é um dos momentos mais importantes para o departamento de produção de um projeto cinematográfico, porque vai permitir fazer uma estimativa inicial que terá influência em muitos aspetos técnicos e artísticos do filme, nomeadamente em relação a cortes nos custos. Uma má previsão orçamental pode condenar um filme desde o primeiro momento.

If a completed budget is determined insufficient to make the film as envisioned, then compromises have to be made. From a budgetary standpoint, this is where pads and contingencies (or portions thereof) are removed. Changes can be made to the script to reflect smaller sets, fewer locations, fewer cast members, etc. Other compromises might include using a less expensive cast, shooting in less expensive locations, using a smaller crew or making this a nonunion instead of a union film (Honohan, 2010, p. 45).

Em *O Abafador*, dividiu-se o documento em partes, para ter uma noção mais clara dos custos por departamento. A primeira secção do orçamento foi dedicada à remuneração da equipa artística do filme. Dentro da secção, dividiram-se os elementos em três: protagonistas, atores secundários e figurantes. Outra secção foi dedicada à equipa técnica do filme, onde foi definido um valor máximo para gastar com cada elemento. A terceira secção era relacionada com o departamento de arte, onde se dividiram os valores por materiais de construção e mão de obra, adereços e guarda-roupa. A quarta secção do documento destinou-se ao departamento de

imagem e foram incluídas todas as compras e alugueres necessários para a rodagem do filme. A secção dedicada à produção dividiu-se em alugueres/*fees* a serem pagos para se poderem ocupar certos cenários, impressões, alimentação, alojamento, deslocações e discos externos para *back-ups* dos materiais de imagem e som captados durante os dias de rodagem. Finalmente, 5% do total da soma destes valores foram dedicados a imprevistos que pudessem acontecer a qualquer momento.

3.1.7 O FINANCIAMENTO

O financiamento de um projeto cinematográfico trata-se do momento em que se começam a angariar fundos monetários para a viabilização do filme. Depois de ser feito o levantamento do argumento do ponto de vista da produção e de ser criado um orçamento, é necessário encontrar financiamento para fazer face às despesas que vão surgir ao longo da produção.

Tal como defendem Rea e Irving "(...) without adequate financing, there is no project. However simple the production demands might seem, it is impossible to produce something for nothing" (2010, p. 23).

Na curta-metragem *O Abafador*, a estratégia passou por, numa primeira fase, encontrar o maior número de parcerias possível – quer fossem monetárias ou logísticas. Percebeu-se quais seriam as empresas e entidades que poderiam ceder, emprestar ou fazer um desconto de materiais e bens necessários à produção e, depois de recolhidas estas informações, foi feita uma atualização ao orçamento para ter uma noção mais clara do valor monetário que seria necessário angariar para a viabilização do filme.

A estratégia de financiamento monetário passou por três categorias: o apoio da Câmara Municipal de Arcos de Valdevez, que suportou parte do investimento feito em alojamento e alimentação em negócios locais; foi desenvolvida uma campanha de financiamento colaborativo – *crowdfunding* – através da plataforma PPL, onde conhecidos da equipa técnica do filme e anónimos contribuíram para os custos de produção.

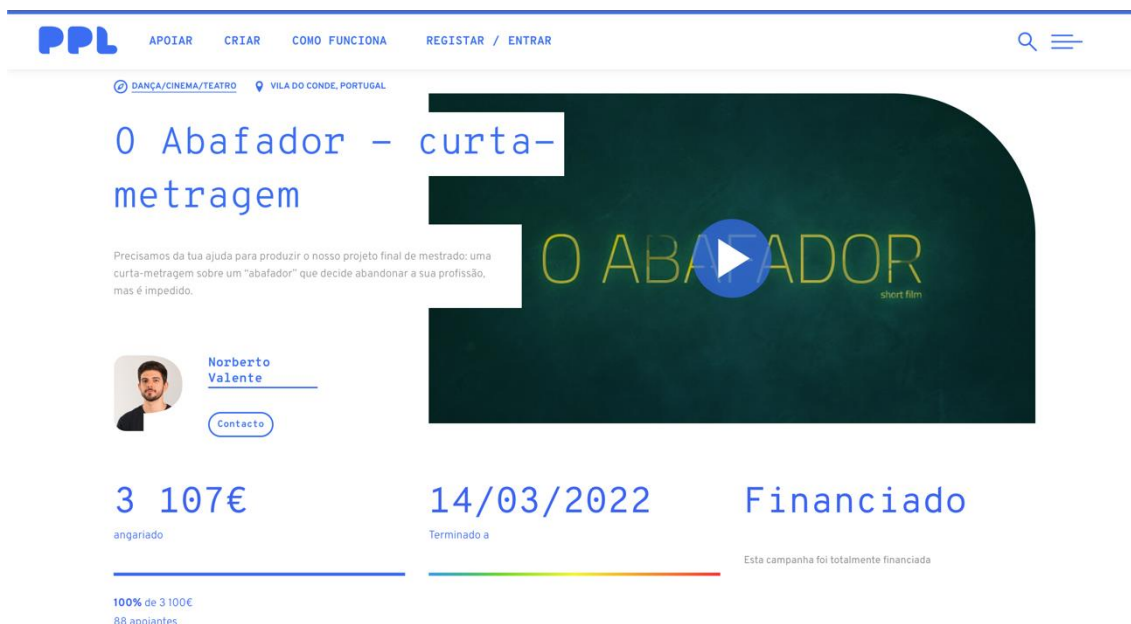


Figura 3 - Website da campanha de financiamento

A terceira forma de financiamento do filme foi conseguida através da presença de um produtor executivo – Gordon Pollock³. "On theatrical features, the executive producer may be the person who raises the funding, provides the funding, owns the rights to the screenplay and/or puts the deal together" (Honhaner, 2010, p. 2).

3.1.8 AS PARCERIAS LOCAIS E PATROCÍNIOS

Conforme descrito no segundo capítulo deste ensaio através de um inquérito por questionário feito a produtores que trabalham no meio português, as parcerias com entidades locais e os patrocínios são fulcrais para a viabilização de filmes em Portugal.

You'll keep hearing over and over again that this business is built on relationships, and that's because it's true. And without a doubt, people hire, do business with, give good deals to, invest in, recommend and trust the people they know and like. So it's not a stretch to say that those connections you develop and nurture throughout

³ <https://www.imdb.com/name/nm6693772/>

your career could very well be one of the most significant keys to your success in this industry (Honohan, 2010, p. 181).

Na curta-metragem *O Abafador*, apesar de se tratar de um projeto acadêmico de baixo orçamento, esta premissa não foi diferente. Desde o primeiro momento que existiu uma grande aposta na criação de sinergias para poder aglomerar o maior número de parcerias possível.

Do ponto de vista local, foi possível contar com o apoio de uma residencial e um restaurante, que aplicaram descontos em todos os quartos e refeições da equipa do filme. Além disso, uma marca de cafés sediada em Arcos de Valdevez patrocinou o filme, oferecendo a máquina e os cafés para todos os dias de rodagem. Relativamente ao *catering*, existiram apoios de uma pastelaria e de uma mercearia locais.

Logisticamente, uma empresa local que oferece soluções para eventos ao vivo cedeu algum equipamento elétrico e de suporte. Uma empresa de condomínios responsável por um centro comercial cedeu o espaço durante uma noite sem cobrar taxas de filmagem, uma vez que o piso subterrâneo do mesmo foi um dos *décors* do filme. Uma incubadora de empresas que se situa próxima de um dos cenários do filme cedeu o espaço para servir de base de produção, e um armazém de materiais de construção deixou a equipa aceder à propriedade durante a noite, uma vez que seria parte do *décor* da curta-metragem. Foi ainda possível contar com o apoio de uma empresa de construção local que cedeu parte da sua frota para o transporte de material, além de ter facultado várias ferramentas necessárias para a montagem dos cenários. Finalmente, vários espaços comerciais cederam pontos de eletricidade ao longo dos dias de rodagem.

A autarquia de Arcos de Valdevez disponibilizou o edifício do Mercado Municipal para servir de base de produção e cenário do filme. Além disso, do ponto de vista local, existiu ainda o apoio do Grupo de Teatro do Vez, com a participação de nove figurantes na rodagem.

3.1.9 O EQUIPAMENTO

Tendo em conta que o filme foi integralmente filmado durante a noite, o departamento de imagem precisou de muito material de iluminação, sendo que parte desse equipamento era bastante específico. Uma vez que o Centro de Produção e Recursos da ESMAD não tinha disponível todo o material que este filme necessitava, optou-se por criar uma parceria de co-produção com uma produtora sediada no Porto, que cedeu grande parte do equipamento exigido. Além disso, foi necessário pedir material de *grip* emprestado a outra produtora portuense e, finalmente, alugou-se material de iluminação essencial à produção a uma empresa de aluguer de material cinematográfico.

O restante equipamento utilizado na rodagem pertencia ao produtor executivo do filme e a diversos elementos da equipa técnica, que o cederam de forma gratuita.

3.1.10 A ORGANIZAÇÃO DA RODAGEM

À medida que o primeiro dia de rodagem se aproximava, muitas informações precisaram de ser recolhidas e decisões tomadas.

Além de supervisionar todos os departamentos e garantir que nenhum está a ultrapassar o valor disponível previamente acordado, a equipa de produção necessita de recolher várias informações das equipas técnica e artística, nomeadamente dados de identificação e fiscais, assim como restrições alimentares.

Em *O Abafador*, foi muito importante recolher estas informações previamente para poder organizar a distribuição dos quartos na residencial e para agilizar o processo de *check-in* de todos os elementos. As informações relativas à alimentação foram articuladas com o restaurante e *catering*, para garantir que a equipa teria uma alimentação adequada. O processo de recolha de informações serviu também para acionar o seguro dos elementos presentes durante os dias de filmagem.

Cerca de duas semanas antes da rodagem, os chefes de equipa do filme tiveram reuniões praticamente diárias. Estes foram os momentos em que todas as decisões tomadas até então eram analisadas ao pormenor, nomeadamente o mapa

de rodagem, que consiste em agendar e organizar cada dia de filmagem tendo em conta fatores como as localizações e *décors*, os atores necessários nessas cenas – e se são crianças, filmagens de dia ou de noite, exteriores ou interiores, se são necessárias mudanças significativas na aparência de um ator (peso, cabelo, idade), momentos/estações do ano, previsões meteorológicas, ou utilização de equipamento especial, por exemplo (Honthaner, 2010, p. 87).

Esta análise detalhada obrigou a equipa a fazer vários reajustes no mapa de rodagem, porque as variáveis eram muitas e era necessário que todas elas se adaptassem aos seis dias de rodagem disponíveis.

A cerca de um mês do início da rodagem, percebeu-se que o filme – tal como estava escrito – era impossível de ser filmado em seis dias. A partir desse ponto, existiam apenas duas soluções: ou eram aumentados os dias de rodagem, ou o argumento precisaria de alguns cortes de maneira a poder ser filmado no tempo disponível. Por questões logísticas e financeiras, seria impossível aumentar os dias de rodagem, por isso optou-se por cortar as cenas (ou partes de cenas) que a realizadora sentia que podiam sair, sem alterar de forma significativa a narrativa do filme. Estas mudanças incluíram a redução de adereços e de figurantes, assim como a redução da ocupação de espaços exteriores, onde as variáveis eram menos controláveis.

Três fatores que tiveram uma grande relevância na definição do mapa de rodagem foram as disponibilidades dos atores, dos figurantes e do operador de *steadicam*. Jorge Mota, ator secundário do filme, teria de estar presente em dois dias de rodagem. No entanto, como teve de se deslocar para fora do país para uma residência artística nas datas coincidentes com o final da rodagem, foi necessário fazer com que as cenas com ele fossem filmadas nos primeiros dias de rodagem.

Além disso, sendo todos os figurantes atores amadores, foi necessário encontrar um equilíbrio para que fosse possível agilizar calendários com a sua atividade profissional, uma vez que o filme foi rodado durante a noite e a maioria deles tinha de trabalhar ou estudar no dia seguinte. Para a cena onde foram necessários mais figurantes, a melhor solução passou por filmar numa sexta-feira.

Conjugar todos estes fatores foi complexo e, a isso, acrescentou-se ainda o facto do operador de *steadicam* estar a ser pago e só ser necessário durante quatro

dias de rodagem. Era importante conseguir que esses dias fossem seguidos, para evitar custos acrescidos. Outro inconveniente foi o facto deste operador precisar de uma peça de um equipamento muito específica que teve de alugar e essa peça só estava disponível a partir do terceiro dia de rodagem, à meia-noite.

Todos estes fatores obrigaram a uma grande agilização de processos para conseguir encontrar as melhores soluções, de maneira a conseguir filmar tudo o que estava previsto, com o menor custo possível.

Uma semana antes de começar a rodagem e da chegada dos restantes elementos da equipa, o diretor de produção, a realizadora e o departamento de arte foram para o local de filmagens para começarem a preparar os vários sets e garantir que tudo estava pronto para o início da fase de produção do filme.



Figura 4 - Preparações de arte

Finalmente, dois dias antes da rodagem, o diretor de produção e a equipa de imagem foram recolher todo o material de som, câmara e luz para o local de rodagem, para haver tempo de categorizar e organizar esse material antes do primeiro dia de filmagens.

3.2 A PRODUÇÃO

No cinema, a palavra produção pode ter dois significados. Por um lado, pode dizer respeito à produção de um projeto como um todo, desde o início do processo em que uma ideia nasce, até ao momento em que o filme é visto pelos espectadores. O outro significado refere-se exclusivamente ao momento da rodagem, excluindo as fases de pré e pós-produção. Neste subcapítulo, a palavra produção refere-se ao momento da rodagem do filme.

No entanto, ao contrário do que possa parecer, Honthaner defende que a preparação de um filme não termina no momento em que a rodagem começa “(...) as long as there’s shooting to be done and changes that occur, there are preparations to be made” (2010, p. 157).

Durante a produção de um filme, o produtor deve supervisionar o processo de forma garantir que tudo se mantém dentro do espetável. Desse ponto de vista, deve estar atento tanto ao orçamento, como ao material de imagem e som que estão a ser gravados (Rea e Irving, 2010, p. 239).

Além disso, o produtor deve coordenar as equipas de maneira que todos os elementos se encontrem focados e motivados para cumprir o objetivo conjunto, assegurando as melhores condições que forem possíveis a todos durante a rodagem.

3.2.1 A RODAGEM DA CURTA-METRAGEM *O ABAFADOR*

Se não existir muito trabalho para a equipa de produção durante o momento da rodagem de um filme, é um ótimo sinal, porque significa que o trabalho de pré-produção foi muito bem feito. No entanto, em todos os projetos cinematográficos existem sempre imprevistos ou momentos que não correm como foram idealizados. Como referido anteriormente, a rodagem de um filme depende de muitas variáveis, algumas delas incontrolláveis. Por isso, é importante a equipa de produção estar sempre por perto, prever aquilo que pode vir a acontecer e estar pronta para agir e apresentar planos alternativos.

Apesar destes momentos, “(...) there is no traditional position for him [producer] on the set. (...) The AD [Assistant Director] runs the set and keeps the production unit moving in accordance with the agreed-upon schedule” (Rea e Irving, 2010, p. 239).

Em *O Abafador*, existiu um contacto constante e sempre muito próximo entre o diretor de produção e o primeiro assistente de realização. Uma vez que este tem o papel de controlar os tempos de cada dia de rodagem e garantir que os horários são cumpridos, foi ele quem avisou o diretor de produção acerca de atrasos ou adiantamentos para agilizar contactos e tomar decisões em relação a momentos previamente agendados, nomeadamente as refeições.

O diretor de produção decidiu nomear um dos seus assistentes para ser o responsável pelo *catering*, garantindo que as quantidades eram suficientes para os dias seguintes de rodagem, além de estar sempre disponível para preparar bebidas quentes e deixar os *snacks* e restantes alimentos acessíveis para a equipa do filme.

A rodagem ia ser muito exigente, por isso, o primeiro assistente de realização optou por começar as filmagens num *décor* interior e controlado, com uma cena relativamente simples e um só ator necessário. Uma vez que a equipa ainda se estava a adaptar à mudança de horário (diurno para noturno) e a encontrar a melhor forma de trabalhar e comunicar em conjunto, esta acabou por ser uma opção mais segura que veio a revelar-se acertada. No primeiro dia de rodagem tudo correu bem, sem imprevistos ou sobressaltos.

Para o segundo dia de filmagem, optou-se por voltar a filmar cenas de interior. No entanto, ao contrário do primeiro dia, já estiveram presentes os dois protagonistas do filme e três figurantes. A presença de figurantes – e especificamente de uma figurante menor – implicou um cuidado maior para garantir que estes se mantinham animados e motivados ao longo da noite. À imagem do dia anterior, este foi um dia de rodagem bastante calmo, sem imprevistos.



Figura 5 - Fotografia de cena do segundo dia de rodagem

O terceiro dia de rodagem foi o primeiro em que houve filmagens em exteriores. Além disso, foi um dia no qual existiu uma mudança de *décor* e o primeiro dia com operação de *steadicam*. Este dia começou cedo, uma vez que eram necessárias várias impressões e muita preparação de arte em locais que só foram possíveis aceder durante a tarde. Foi necessário ultimar pormenores com vários espaços comerciais onde se filmou, tanto para aceder a corrente elétrica, como para decorar esses locais. No primeiro *décor* foi necessário desligar uma série de postes de eletricidade públicos, por isso, houve um contacto prévio com o responsável pela luz pública do município de Arcos de Valdevez. Sendo este local muito próximo de uma estrada, foi ainda necessário proceder ao corte de trânsito temporário naquele sítio. Apesar destes aspetos mais imprevisíveis, a primeira parte da rodagem (antes de jantar) correu bem. O segundo momento da noite aconteceu no piso subterrâneo do centro comercial Norte Vez. Neste *décor* foi necessário um grande investimento por parte do departamento de arte, que trabalhou praticamente até ao momento do início da filmagem.

À medida que isso acontecia, o operador de *steadicam* aproveitava para calibrar a câmara no estabilizador. Quando se começou a filmar, percebeu-se que

a ideia inicial para esta cena – plano contínuo – não iria resultar, por isso foi tomada a decisão de dividir o plano em três.

A cena em questão contou com uma figurante que foi chamada para *set* à meia-noite. A alteração de dividir o plano sequência acabou por fazer com que a figurante ficasse algumas horas sem entrar em cena e foi necessário garantir que a mesma se mantinha tranquila e aconchegada, uma vez que a temperatura que se fazia sentir durante a noite era muito baixa.

Apesar destas mudanças de última hora, as decisões foram acertadas. Finalizada a filmagem neste dia, foi necessário proceder à limpeza do espaço e à remoção de todos os enfeites de arte antes que os comerciantes comessem a abrir as lojas ao público.



Figura 6 - Fotografia de cena do terceiro dia de rodagem

O quarto dia de rodagem voltou a obrigar a uma mudança de localização a meio da noite. A primeira parte aconteceu no exterior do Mercado Municipal de Arcos de Valdevez, local onde foi necessário aceder durante a tarde para a equipa de produção ficar com a chave do espaço e ligar as extensões aos pontos de eletricidade existentes. Além disso, à imagem do dia anterior, foi necessário solicitar que se desligassem focos de iluminação pública daquele local. Como em

todos os exteriores, o trabalho de arte foi muito exigente e obrigou a várias obras e colocação de adereços em determinados locais.

Era muito importante que esta primeira parte da rodagem corresse bem, porque um atraso neste momento da noite poderia comprometer o resto dos planos para o dia. Apesar do departamento de arte ter precisado de mais tempo do que o previsto e isso ter provocado um adiamento no início das filmagens, o objetivo foi cumprido e foi possível filmar o planeado sem comprometer o resto da noite.



Figura 7 - Fotografia de cena da primeira parte do quarto dia de rodagem

A segunda localização foi num *décor* interior, que reduziu bastante as possibilidades de imprevistos, uma vez que o espaço já estava montado e pronto a receber a equipa. Dessa forma, o resto da noite aconteceu conforme planeada e os tempos foram cumpridos sem contratempos. Apesar disso, foi necessário transportar um elemento da equipa de imagem às urgências hospitalares mais próximas devido a uma indisposição física.

O cansaço acumulado começava a notar-se de forma mais evidente e foi necessário alertar a equipa de produção para se manter atenta a cada elemento presente, porque era muito importante que toda a gente se mantivesse motivada até ao final da rodagem.

O penúltimo dia de rodagem aconteceu no mesmo local interior que o final do dia anterior. Esse fator fez com que o departamento de arte tivesse um trabalho leve nesse dia e as bases de produção já estavam todas montadas. Além disso, toda a equipa já conhecia bem o sítio e estes fatores fizeram com que o dia tivesse sido um dos mais tranquilos de toda a rodagem, sem imprevistos.

O último dia de rodagem foi um dos mais complexos do ponto de vista de produção, por vários motivos. A filmagem aconteceu numa localização nova – um exterior numa via pública, as cenas eram importantes e complexas do ponto de vista da interpretação, havia a participação de vários figurantes e foi necessário tratar da logística em relação ao veículo de cena (autocarro) e ao respetivo corte do trânsito. Além disso, as temperaturas durante a noite estavam extremamente baixas e, a juntar a todos estes fatores, a equipa começava a acusar o cansaço de seis noites seguidas de rodagem.

Por todos os motivos mencionados acima, este foi o dia mais stressante para toda a equipa e a capacidade de tomar decisões cruciais em momentos de tensão não era tão eficiente como anteriormente.

Uma das prioridades da equipa de produção foi fazer com que todos os figurantes estivessem animados, além de se ter começado por filmar todos os planos onde eles fossem necessários, para os poder dispensar o mais rápido possível. Como o dia não ia ser fácil, era muito importante que estes elementos “externos” se mantivessem concentrados para não provocarem uma destabilização da equipa no projeto.

A primeira parte da noite, devido à complexidade dos planos (tanto do ponto de vista de execução como interpretação), acabou por provocar alguns atrasos preocupantes. A duas horas do final da rodagem, entendeu-se que uma das cenas que estava prevista não ia poder ser concretizada. Por isso, as equipas de produção e realização reuniram-se, expuseram a situação e colocaram todas as hipóteses possíveis para resolver o problema. Depois de descartar várias opções que

implicariam horas extra de trabalho ou um aumento muito grande do valor monetário que não estava previsto, resolveu-se filmar o possível, assumindo que se a cena não ficasse com a qualidade que se imaginou, seria possível dispensá-la na montagem sem que o filme perdesse sentido do ponto de vista narrativo. Nesse caso, seria apenas necessário gravar um ADR⁴ para dar contexto à cena.

Resolvido o problema, o resto da noite correu conforme expectável e deu-se por finalizada a rodagem da curta-metragem *O Abafador*.

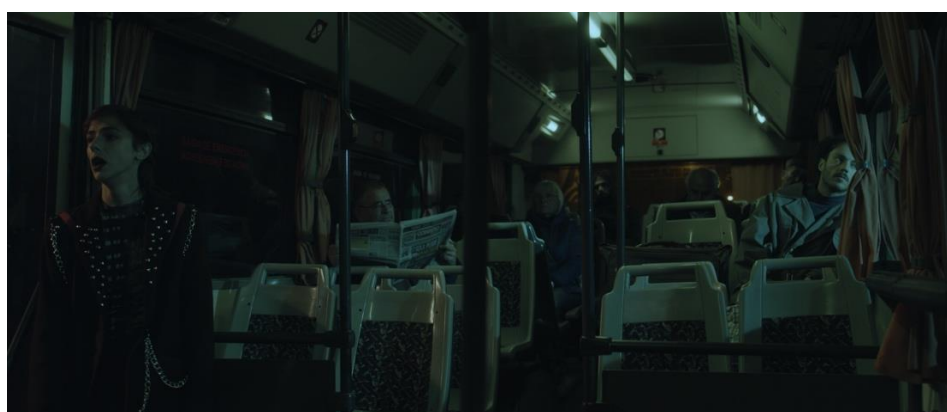


Figura 8 - Frame da cena do autocarro da curta-metragem *O Abafador*

Findado o momento da filmagem do filme, foi necessário proceder a todas as limpezas dos espaços, devoluções de materiais e equipamentos cedidos e agradecimentos a todas as pessoas envolvidas no processo.

Apesar da exigência e intensidade desta produção, mesmo tendo em conta que aconteceram vários imprevistos ao longo dos dias, pode considerar-se que o objetivo proposto foi cumprido e as pessoas envolvidas mostraram-se agradadas com a forma como as coisas decorreram.

3.3 A PÓS-PRODUÇÃO

A pós-produção é o momento do projeto em que o filme começa a ganhar forma e é possível ver resultados do trabalho executado anteriormente.

⁴ Automated Dialog Replacement

No entanto, tal como defende Honthaner “(...) if, by virtue of the word 'post,' you assume that it begins when principal photography ends, you're wrong” (2010, p. 463). Esta é uma fase do processo que deve ser tida em conta desde o primeiro momento, porque a pré-produção e a produção podem alterar-se consoante o que se quiser fazer durante a pós-produção. Exemplo disso é quando se pretende usar efeitos visuais. Nesse caso, é necessário que essa premissa seja contabilizada na fase inicial do projeto, não só devido aos custos associados, mas também para preparar a rotação tendo esse fator em conta.

Tal como nas restantes fases do processo, “(...) one of the producer's major responsibilities is to be one step ahead of what is happening” (Rea e Irving, 2010, p. 280). Por isso, o produtor deve manter-se atento a esta fase do projeto, continuar a garantir que os prazos e orçamento são cumpridos e, ainda, certificar-se que a equipa se mantém motivada para conseguir o melhor resultado possível com o material disponível.

The producer can play an invaluable role in helping the director get over this psychological hurdle and get back on track. (...) There might not be troublesome weather or temperamental actors to deal with, but there are still many creative challenges to face (Rea e Irving, 2010, p. 280).

3.3.1 A MONTAGEM

Em *O Abafador*, a montagem do filme ficou a cargo da realizadora, Silvana Torricella. O papel do diretor de produção nesta situação passou por acompanhar o processo de edição e aconselhar a montadora à medida que se foram criando novas versões do filme. Fez parte do processo enviar versões dos *rough cut* a realizadores portugueses com experiência em cinema e tentar melhorar o projeto consoante as orientações recebidas.

Além disso, foi necessário proceder a uma gravação de ADR e coube ao diretor de produção falar com os intervenientes necessários e agendar essa sessão, na presença da realizadora do filme.

Os processos de edição de som, criação de banda sonora e correção de cor também foram acompanhados pelo diretor de produção, que foi recebendo *feedback* da realizadora sempre que necessário.

3.4 A DIVULGAÇÃO

A divulgação do filme é frequentemente confundida com o momento em que a obra chega à sala de cinema, ou, de uma forma mais lata, com a distribuição. Apesar da distribuição ser uma fase crucial de qualquer filme, torna-se relevante entender que, do ponto de vista da equipa de produção, a divulgação significa muito mais do que o momento em que os espectadores veem o filme numa sala de cinema. Não obstante, esse é o objetivo final da campanha de divulgação de um projeto.

Esta é a fase da produção de um filme que marca o encerramento do projeto. Depois do filme estar pronto, o propósito é criar uma campanha consistente que consiga, numa primeira fase, ter sucesso no circuito de festivais de cinema e, numa fase posterior, fazer com que a curta-metragem possa ser vista por diferentes públicos, quer seja em salas de cinema, canais de televisão ou em plataformas de *streaming*.

3.4.1 O CARTAZ E O *TRAILER*

Apesar do cartaz não ser, geralmente, um elemento que se ligue diretamente à produção de um filme, este é um material essencial para a sua divulgação. É frequente as pessoas escolherem o que vão ver baseado no primeiro impacto visual que têm com determinado produto. Tal como defende Alexander (2011):

Every time a movie gets released, a studio or film production will (usually) pre-release a movie poster as promotional material. This poster, which encompasses the message and feeling of the film, will be the main source of attention for people wanting read about that movie.

No caso de *O Abafador*, a equipa de design do cartaz foi formada por três elementos: uma designer, um elemento da equipa de arte do filme e a fotógrafa de cena. Apesar da execução do cartaz estar associada à fase de divulgação do projeto, este é um momento que foi pensado desde o início, na fase de pré-produção.

O processo foi articulado entre a equipa de design e o diretor de produção do filme, que passou previamente o *briefing* com todas as ideias e objetivos do cartaz, deixando depois a liberdade criativa dos designers trabalhar.



Figura 9 – Cartaz da curta-metragem *O Abafador*

Tal como acontece com o cartaz, o *trailer* é, na maioria das vezes, o primeiro contacto que os possíveis espectadores – ou até mesmo distribuidores – têm com as filmagens da curta-metragem. Por isso, é importante que esse material

audiovisual tenha um forte impacto em quem o vê. Não deve ser longo, deve contar um pouco da história, mas não demasiado, para despertar a curiosidade do espectador.

Numa fase posterior, podem ser incluídos no *trailer* os prémios e nomeações para festivais de renome e citações positivas de críticos ou revistas da área cinematográfica.

No caso de *O Abafador*, o *trailer* foi criado pelo diretor de produção e pela realizadora do filme, de maneira a encontrar o equilíbrio ideal, tendo em conta os fatores que mais podem influenciar quem está a ponderar ver (ou comprar) o filme.

3.4.3 A DISTRIBUIÇÃO

A distribuição é um dos momentos mais importantes do processo de produção de um projeto cinematográfico, porque é o momento em que o filme é lançado. Depois de todo o trabalho de produção que nasceu a partir de uma ideia no papel, o projeto é então um filme completo.

No cinema, a distribuição acaba por ditar aquilo a que se pode apelidar como um filme de sucesso ou não. No entanto, segundo Crisp, a visão que existe acerca desta fase da produção é redutora.

Use of the term ‘distributor’ when referring to the film industry has the potential to be quite misleading. Such intermediaries might better be understood as publishers, but even that term does not go far enough to encapsulate the dominant role that distributors play within the film industry or indeed the varied nature of their activities (2015, p. 16).

Em *O Abafador*, existe uma estratégia de promoção e distribuição que foi delineada desde o momento da pré-produção. Neste âmbito, o projeto está assente em quatro bases fundamentais. A primeira é que o filme passe pelo circuito de festivais de cinema, apostando a estreia num festival creditado pela indústria. Num segundo momento, a intenção é que a curta-metragem percorra diversas salas de cinema e cineclubes portugueses. A terceira fase do processo passa por explorar o

eixo da exibição televisiva e, finalmente, o último momento passa por distribuir o filme em plataformas digitais de *streaming*.

Toda a estratégia de distribuição é ancorada numa forte campanha de comunicação e marketing, com o objetivo de criar uma rede de públicos que venha a ter interesse em ver e comprar o filme.

CONCLUSÃO

O processo de produção de um filme é composto por muitas fases. O produtor é, além do realizador, a pessoa que mais tempo dedica ao projeto. Apesar de comumente se associarem as tarefas de produção a momentos específicos do trabalho, nomeadamente o financiamento e orçamentação, pôde comprovar-se com este ensaio que as responsabilidades do produtor vão além disso. Na realidade, o seu trabalho começa quando ainda existe apenas uma ideia embrionária para o filme e prolonga-se até depois de se encontrar finalizado.

Apesar do trabalho criativo ser maioritariamente resultado das decisões da realização e o produtor estar, de uma forma geral, mais conotado com funções de cariz mais logísticas, estes departamentos deverão estar em permanente diálogo. A proximidade entre ambos, possibilita melhorar variados aspetos do projeto. Nesse sentido, o produtor tem o dever de dar a sua opinião do ponto de vista criativo, no sentido de melhorar determinados aspetos do projeto, e o realizador também deve envolver-se na produção, nomeadamente para ajustar expectativas em relação às suas decisões criativas.

Sendo este ensaio resultante de um trabalho prático que decorreu ao longo de mais de um ano, torna-se relevante olhar para o projeto como um todo e perceber aquilo que faz a diferença neste tipo de produção de curtas-metragens académicas, com valores orçamentais baixos.

Planear é, provavelmente, a palavra que melhor define o trabalho de um produtor. Desde os primeiros momentos é preciso planear meticulosamente um plano, definir estratégias, encontrar soluções e ser muito realista, sem criar demasiadas expectativas que não possam ser cumpridas. Durante a produção de um filme surgem sempre problemas ou imprevistos, no entanto, um bom planeamento pode evitar muitas situações inesperadas e garantir o sucesso de um projeto.

Através da produção da curta-metragem *O Abafador*, foi possível confirmar que existem elementos que podem ser decisivos ao longo do processo. A experiência vivenciada mostrou que é extremamente importante manter uma relação saudável e próxima com todas as pessoas que fazem parte do projeto, em

qualquer fase. Deve existir um grau de confiança grande entre o produtor e o realizador e ambos devem ter consciência que vão discordar de vários aspetos do filme, mas o objetivo dos dois deverá manter-se idêntico: conseguir chegar ao melhor resultado possível. No que diz respeito à definição da equipa de produção, esta deve ser ponderada de maneira que os elementos que a integrem possam acrescentar valor e complementarem-se uns aos outros. Tal como no caso anterior, é importante que exista confiança na equipa, para não ser necessária uma microgestão da mesma, ou de se estar sempre a garantir que determinada tarefa foi cumprida. Nos momentos da rodagem, é necessário dar o maior conforto possível à equipa e garantir que a alimentação seja equilibrada. Sendo os momentos de filmagem muito intensos, é essencial garantir as horas de descanso necessárias e momentos de descontração, para que nos momentos de trabalho o resultado seja mais eficiente. Apesar de todos estes elementos, é fundamental o produtor de um filme saber dizer não. Quando a segurança (de material, locais ou pessoas) pode estar comprometida, ou em situações que podem alterar de forma significativa o orçamento estipulado a resposta deve ser assertiva.

Tendo em conta a exigência e intensidade da produção da curta-metragem *O Abafador*, e tendo em conta que muitos elementos da equipa estavam a ter uma das suas primeiras experiências, pode concluir-se que o objetivo do projeto foi cumprido, uma vez que toda a equipa e *stakeholders* ficaram satisfeitos e o filme foi concluído.

A escolha do tema principal deste ensaio esteve diretamente associada ao local selecionado para a rodagem do filme. Tendo em conta esta premissa, pretendeu-se refletir sobre a pertinência dos apoios e patrocínios com as entidades locais, nomeadamente no sentido de compreender se estes elementos são, de facto, facilitadores para a viabilização de um filme.

A respeito disto, foi pertinente a realização de um inquérito dirigido a produtores cujo foco do seu trabalho se situa no território português. Mediante este estudo, foi possível concluir que os apoios das autarquias podem ser determinantes, uma vez que podem resultar num apoio significativo e, com isso, reduzir as despesas de produção. Além disso, um município pode colaborar com

um filme do ponto de vista logístico, nomeadamente na gestão de vias públicas e de equipas de segurança contratadas para acompanhar a rodagem, por exemplo.

Para a concretização da curta-metragem *O Abafador*, as conclusões retiradas do estudo empírico foram extremadamente pertinentes, já que foi possível reduzir vários custos do orçamento, sendo possível haver um controlo muito mais eficaz das despesas. Por isso, foi possível concluir que a existência de um forte apoio de pessoas, instituições e entidades locais foi decisivo na viabilização deste filme.

Para investigações futuras no que respeita à produção de cinema, pode tornar-se relevante aprofundar ainda mais o tema da importância das parcerias com entidades locais como forma de viabilização de filmes, nomeadamente através da auscultação dos autarcas, no sentido de perceber quais seriam os elementos diferenciadores que os fariam apoiar um filme.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

Alexander, I. (2011, junho 26). Why movie poster art is so important. *Film Industry Network*.

<https://filmindustry.network/why-movie-poster-art-is-so-important/11530>

Alves, M. P. (2014). *Cinema 2.0: Modalidades de produção cinematográfica do tempo do digital*. <https://repositorio.ul.pt/handle/10451/11439>

Caldeira, M. J. D. C. P. G. (2003). *O processo de produção de um spot de televisão na perspectiva dos seus autores*. [Universidade Fernando Pessoa].

Clevé, B. (2006). *Film Production Management*. Third Edition. Focal Press.

Costa, S. O. (2018). *Uma produção criativa de baixo orçamento: Curta-metragem A Lenda do Galo* [MasterThesis, Instituto Politécnico do Porto. Escola Superior de Media Artes e Design]. <https://recipp.ipp.pt/handle/10400.22/12654>

Crisp, V. (2015). *Film Distribution in the Digital Age*. Palgrave Macmillan.

Cunha, P., & Ribas, D. (2017). Quebrando Tabus: Para uma Análise dos Modos de Produção no Cinema Português Contemporâneo. *Ofícios del cine. Manual para prácticas cinematográficas*, 1(1), 453–490.

Dale, M. (1997). *The Movie Game: The film business in Britain, Europe and America*. Cassell.

Díez, F. F., & Abadía, J. M. (1994). *La dirección de producción para cine y televisión*. Ediciones Paidós Ibérica.

Fareleiro, I. de O. (2011). *A produção de Operação de outono: Um filme de Bruno de Almeida* [MasterThesis, Universidade da Beira Interior].

<https://ubibliorum.ubi.pt/handle/10400.6/1330>

Freixo, M. J. V. (2012). *Metodologia Científica: Fundamentos, Métodos e Técnicas*. 4.^a edição. Instituto Piaget.

Honthaner, E. (2010). *The Complete Film Production Handbook*. Fourth Edition. Focal Press.

Lopes, S. C. C. A. (2012). *A produção de cinema: Compreender o contexto do meio cinematográfico português contemporâneo*.

<https://recipp.ipp.pt/handle/10400.22/10435>

Martins, L., & Cipriano, M. (2011). Luís Urbano (O Som e a Fúria): Tem de haver uma sociedade secreta entre realizador e produtor. *Novas & Velhas Tendências no Cinema Português Contemporâneo*.

<https://repositorio.ipl.pt/handle/10400.21/326>

Melero., L. S. (2018). *Am i a producer?*

<https://recil.grupolusofona.pt/handle/10437/9200>

Musbuerger, R. B., & Kindem, G. (2009). *Introdution to Media Production: the path to digital media production*. Fourth Edition. Focal Press.

Patton, M. Q. (2015). *Qualitative Research & Evaluation Methods*. Fourth Edition. SAGE Publications.

Pereira, C., & Martins, L. (2011). Maria João Mayer (Filmes do Tejo): Gostava de produzir o Almodóvar português. *Novas & Velhas Tendências no Cinema Português Contemporâneo*. <https://repositorio.ipl.pt/handle/10400.21/327>

Rea, P. W., & Irving, D. K. (2010). *Producing and Directing the Short Film and Video*. Fourth Edition. Focal Press.

Rocha, C. V. B. G. (2019). *Relatório de projeto final: Produção na curta-metragem Dentro: cinema e audiovisual: 2017-2018*.

<https://repositorio.ucp.pt/handle/10400.14/28893>

Rodrigues, M. M. P. (2012). *O produtor de cinema, nacional e internacional: Análise de um estudo de caso «[IN]Versos»*. <https://recipp.ipp.pt/handle/10400.22/10412>

Silva, A. S., & Pinto, J. M. (orgs.). (2007). *Metodologia das Ciências Sociais*. 14.^a edição. Edições Afrontamento.

Sousa, M. M. A. C.-B. (2011). *O produtor no contexto audiovisual nacional e internacional: Desafios e soluções*.

<https://repositorio.ucp.pt/handle/10400.14/8056>

Tavares, D. A. Q. F. (2012). *A produção cinematográfica no contexto académico*.

<https://repositorio.ucp.pt/handle/10400.14/12065>

ANEXOS

ANEXO A – [Argumento da curta-metragem *O Abafador*]

O Abafador

By

Silvana Torricella

silvanatorricella@gmail.com
914040012

EXT. RUA NOS SUBÚRBIOS - NOITE

Vicente, 30s, corre pelo meio da rua com uma mala de couro e um saco de plástico grande. O chão está molhado, os passeios estão cheios de sacos do lixo amontoados.

VICENTE (V.O)
Vou ter de cancelar o serviço. Vou
estar fora do país.

Vicente olha para trás enquanto corre.

VICENTE (V.O)
Lamento muito.

Ouvimos o TELEFONE a desligar.

Vicente passa a correr pelas traseiras de um restaurante onde duas auxiliares de cozinha fumam sentadas na beira do passeio. Elas observam-no sem reação.

Ouvimos o som das TECLAS do telefone.

VICENTE (V.O)
Estou sim?

EXT. RUA NOS SUBÚRBIOS | CABINE TELEFÓNICA - NOITE

A luz fluorescente de uma cabine telefónica ilumina a rua. Vicente fala ao telefone.

VICENTE
Vou para fora uns tempos...

INT. CABINE TELEFÓNICA - NOITE

Os vidros estão embaciados. Vicente encosta-se ao vidro. Está exausto e deprimido. Passa a mão pelo rosto e ajeita o cabelo.

VICENTE
Não sei se volto... Não o posso
ajudar.

Vicente desliga o telefone e olha para baixo. Na mão tem uma folha de papel com vários nomes e contactos. Ele risca o penúltimo nome. Agora sobra apenas um: "Afonso Lopes - 228527492"

Vicente coloca uma moeda e marca o número.

(CONTINUED)

CONTINUED:

2.

PEDRO (V.O)
Estou?

Vicente paralisa quando ouve a voz de um rapaz.

PEDRO (V.O)
Quem fala?

VICENTE
Posso falar com a tua mãe?

PEDRO (V.O)
Ela está ocupada agora.

VICENTE
Podes ir chamá-la?

PEDRO (V.O)
Ela saiu.

A chamada é desligada.

INT. QUARTO CLIENTE - NOITE

AFONSO LOPES, 75 , pálido e com dificuldade em respirar está deitado na cama rodeado pela FILHA, 45, que lhe segura a mão, e o neto PEDRO, 15, que olha fixamente para Vicente que está à sua frente.

Vicente levanta a cabeça e a filha olha para ele. Está cansada e tem os olhos vermelhos, tenta falar, mas não consegue.

A filha acena com a cabeça e o Vicente faz o mesmo. Ela poussa um envelope na mesa de cabeceira ao lado de várias caixas de medicamentos e caminha em direção à porta. Pára, volta atrás e puxa Pedro que está parado a olhar para Vicente. Saem do quarto.

Vicente aproxima o ouvido do rosto de Afonso para ouvir a respiração.

Vicente pára por uns momentos a olhar para o vazio e respira fundo.

Levanta cuidadosamente a cabeça de Afonso e pega na almofada.

INT. CORREDOR - NOITE

A mão de uma mulher aproxima-se da porta e pára.

OLÍVIA, 30s, observa assustada. O cabelo despenteado cobre um pequeno arranhão na cara e move-se consoante a respiração dela. Tem olheiras carregadas, parece que não dorme há dias.

INT. QUARTO CLIENTE - NOITE

Vicente pressiona a almofada contra a cara do homem sem olhar para ele.

INT. CORREDOR - NOITE

Olivia mexe-se ligeiramente e a porta RANGE.

INT. QUARTO CLIENTE - NOITE

Vicente olha para a porta e vê Olívia de relance quando ela se esconde.

O homem mexe-se ligeiramente e depois pára. Vicente levanta a almofada e olha para Afonso morto. Compõe-lhe o cabelo com as mãos a tremer e afasta-se.

Olha em volta assustado. Pega na mala e sai do quarto.

INT. CORREDOR - NOITE

Olívia espreita por trás da esquina enquanto segura um pijama e um saco de papel da farmácia.

EXT. RUA - NOITE

Olívia caminha apressada enquanto olha para os lados.

À frente Vicente caminha com o saco de plástico e a mala. Olha para trás e começa a andar mais rápido. Desce umas escadas que dão a acesso ao piso subterrâneo.

OLÍVIA

Espera!

Olívia dá uma corrida e desce as escadas atrás de Vicente.

INT. GALERIA COMERCIAL SUBTERRÂNEA - NOITE

Vicente caminha ao longo de um corredor de lojas, muitas delas vazias. Atrás dele Olívia desce as escadas.

OLÍVIA
Preciso de falar contigo!

Vicente olha para trás. Ignora-a e caminha ainda mais rápido.

Olívia tira o envelope do bolso.

OLÍVIA
Espera, isto é teu!

Vicente olha para Olívia e pára.

Um Homem fecha o estabelecimento e cruza-se com Olívia e Vicente. Olha para eles desconfiado. Vicente sente-se observado e esconde a cara enquanto Olívia caminha até si.

Vicente estica a mão para pegar no envelope e Olívia afasta-o.

OLÍVIA
Preciso da tua ajuda.

VICENTE
Dá-me isso por favor.

OLÍVIA
O meu pai está doente... cada dia que passa fica pior.

Vicente baixa o braço e começa a afastar-se. Olívia caminha atrás dele.

OLÍVIA
Não suporto vê-lo a sofrer desta maneira.

VICENTE
Não posso fazer nada.

OLÍVIA
Porque não?

Olívia caminha mais rápido e fica lado a lado com Vicente.

OLÍVIA
Chamo-me Olívia. Trabalho... trabalhava em casa do Sr. Lopes, cuidei dele nos últimos meses.

(CONTINUED)

CONTINUED:

5.

VICENTE
Não devias ter visto aquilo.

OLÍVIA
Eu não sei o que fazer, és a minha
única esperança.

Olivia pára por uns momentos enquanto Vicente se afasta.

Uma lojista veste os manequins no interior de uma montra.

Olivia caminha rapidamente, puxa o braço de Vicente e pára à sua frente. Vicente deixa cair o saco.

OLÍVIA
Ou me ajudas ou toda a gente vai
ficar a saber o que fizeste.

Vicente pára surpreendido.

VICENTE
Mas tu pensas que eu sou o quê?

OLÍVIA
Quero lá saber o que tu és ou
deixas de ser. Aparece na Pensão
Oásis, quarto 16.

Vicente olha em volta. A Lojista acompanha "disfarçadamente" a ação. Os manequins parecem olhar diretamente para ele.

Olivia volta a tocar-lhe o braço para o chamar a atenção.

OLÍVIA
Dá-me umas horas para me despedir.

Vicente olha incrédulo para Olívia. Ela larga-o e afasta-se.

Vicente olha novamente para trás e a lojista afasta-se da montra.

EXT. PENSÃO - NOITE

Num letreiro luminoso lê-se "Pensão Oásis"

Vicente caminha com os seus pertences ao longo de um edifício com várias portas e cruza-se com uma mulher, 50, encostada à parede a fumar.

Vicente olha para trás e ela começa a caminhar na direção dele.

(CONTINUED)

CONTINUED:

6.

Vicente passa pela porta 16 e pára. Olha para a chave que tem na mão com o número 17 e repara que a mulher se aproxima cada vez mais.

Avança para a próxima porta, põe a chave na fechadura, mas não consegue abrir a porta. Vicente passa a mão no rosto, já não consegue disfarçar o nervosismo.

A mulher cruza-se com ele e abraça o homem que ia ao seu encontro. Vicente observa-os enquanto se acalma. O casal entra no quarto ao lado.

Vicente abre finalmente a porta e entra.

INT. QUARTO VICENTE, PENSÃO - NOITE

Olha em volta e pousa o saco.

O quarto é antigo e simples: uma mesa de cabeceira com um telefone ao lado da cama, uma cómoda com um espelho por cima, uma cadeira e um aquecedor. O papel de parede está a descolar, há manchas de humidade e a lâmpada do tecto pisca repetidamente.

Olha-se ao espelho. Está com péssimo aspeto. Penteia o cabelo com as mãos, mas fica ainda pior.

Aproxima-se da parede que separa o quarto de Olívia e encosta o ouvido. Não se ouve nada para além da respiração de Vicente. Ele afasta-se e ouve-se um objeto pequeno a cair.

Vicente começa a ter dificuldade em respirar e alarga o colarinho com a mão.

Olha para cima, a luz está a incomodá-lo.

Tira a camisola, mas fica presa no pescoço. Quando finalmente a consegue tirar encosta-se à parede e tenta acalmar-se. Dobra a camisola.

A luz volta a piscar. Vicente sobe para a cadeira e tira a lâmpada do casquilho.

Deita-se no lado direito da cama de casal e pressiona a almofada contra a cara.

INT. QUARTO OLÍVIA, PENSÃO - NOITE

Alguém bate repetidamente contra a PORTA da casa de banho com violência.

O quarto está um caos. Nada é novo, há lixo e roupa espalhada pelo chão. Ao fundo há uma cama de solteiro e um cadeirão. Em cima da cómoda está um disco elétrico de campismo e alguns pratos empilhados ao lado.

Olivia desfaz comprimidos com a base de um copo. Deita-os numa chávena com chá e mexe até se dissolverem.

PAI (O.S)
Deixem-me sair!

Olivia continua a mexer ignorando o barulho.

PAI (O.S)
Abram a porta já!

Olivia pousa a chávena na mesa e abre a porta. PAI, 70, entra na sala.

PAI
Esta não é a minha casa. Quem és tu?

OLÍVIA
Pai, sou eu a Olivia, a tua filha.
Fomos despejados da nossa casa
porque não conseguíamos pagar a
renda. Já estamos aqui há três
meses.

Olivia aproxima-se do pai e tenta sentá-lo no sofá.

OLÍVIA
Anda, senta-te.

O Pai empurra Olivia com violência.

PAI
Achas que mandas em mim? Quem é que
pensas que és?

Olivia tenta sentar o pai no sofá enquanto ele luta com ela para se libertar.

OLÍVIA
Senta-te!

O Pai dá-lhe um estalo e Olivia parece nem sentir. Consegue finalmente sentá-lo e prende-lhe uma mão com um pano.

(CONTINUED)

CONTINUED:

8.

Enquanto Olívia tenta prender a outra mão, o Pai olha para o anel na mão dela e começa a acalmar-se. Pega na mão de Olívia e olha em volta como se estivesse perdido. Olívia põe a mão por cima da dele.

Olívia pega numa chávena, pousa-a na mesa à sua frente e despeja o resto de um pacote de bolachas num prato.

PAI

Quando é que vou para casa?

Olívia olha para ele. Não está zangada, apenas cansada.

PAI

(aponta para a chávena)

O que é isto?

OLÍVIA

É chá, bebe.

Olívia senta-se à frente dele e controla-se para não chorar. O pai pega na chávena e bebe.

INT. QUARTO VICENTE, PENSÃO - NOITE

Vicente está encolhido na cama. Ouvem-se RAPAZES a rir e VIDROS a partir.

Vicente afasta a almofada. Tem a cara molhada e os olhos vermelhos. Levanta-se desnorteado e veste a camisola.

INT. QUARTO OLÍVIA, PENSÃO - NOITE

Olívia olha-se ao espelho e mal se reconhece. Desaperta o casaco e começa a tirá-lo. Pára, volta a vesti-lo e observa-se.

Despe o casaco e atira-o para o chão.

Ouve VIDROS a partir no exterior e desvia a atenção do espelho.

EXT. PENSÃO - NOITE

Vicente caminha em direção a um grupo de quatro rapazes. Os rapazes apercebem-se e começam a fugir.

Vicente olha para trás confuso e não vê ninguém.

Vira-se novamente para eles e vê Pedro que o observa fixamente. Vicente pára.

(CONTINUED)

CONTINUED:

9.

RAPAZ 1
Pedro, anda!

Um dos rapazes volta para trás e puxa Pedro.

Vicente está parado no meio do parque de estacionamento da pensão 'cercado' por prédios. Olha à volta, a mulher no quarto ao lado fuma um cigarro enquanto o observa.

MORADOR (O.S.)
Pouco barulho!

Vicente olha para trás. As luzes dos prédios em redor começam a acender.

Vicente está ofegante, cabelo despenteado e roupa amarrotada. O mundo está desfocado e parece girar à sua volta.

Vicente ajoelha-se e tapa a cara com as mãos. Deixa-se cair e deita-se no chão. O mundo é demasiado BARULHENTO.

Olivia toca-lhe com o pé.

OLÍVIA
O que é que estás a fazer?
Levanta-te!

Vicente abre os olhos devagar na esperança de acordar de um pesadelo, mas é tudo real. Olivia tem o braço estendido para o ajudar.

Vicente levanta-se sozinho e caminha furioso até ao quarto. Olivia segue-o.

Tenta abrir a porta, mas está trancada. Abana-a com força, mas não adianta.

OLÍVIA
Shhhh! Vais acordar a rua toda!

Olivia senta-se na cadeira em frente à porta do seu quarto.

Vicente encosta-se à parede e desliza até ao chão.

Olivia olha para Vicente que deixa cair a cabeça entre as pernas.

Vicente respira fundo para se acalmar. A rua volta a ficar silenciosa e as luzes das janelas começam a apagar-se aos poucos.

Olivia encolhe-se na cadeira e tenta aquecer as mãos.

(CONTINUED)

CONTINUED:

10.

(passado várias horas)

Os dois olham para o infinito.

Olivia trema de frio. Vicente olha para Olivia e os olhares deles cruzam-se.

Silêncio --

Vicente levanta-se e caminha até Olivia.

VICENTE

Posso entrar?

Olivia levanta-se e abre a porta.

INT. QUARTO OLÍVIA, PENSÃO - NOITE

Vicente entra e Olivia fecha a porta.

Olivia pega em algumas roupas que estão penduradas numa corda no meio do quarto, revelando o resto da divisão degradada e desarrumada.

OLÍVIA

É muito raro ter visitas.

VICENTE

Não faz mal.

Olivia apanha as roupas e segura-as no braço de forma desajeitada.

VICENTE

Vamos despachar isto.

Olivia pára a olhar para Vicente. Começa a duvidar da sua decisão, mas Vicente não lhe dá tempo para voltar atrás.

VICENTE

Não tenho muito tempo.

Olivia acena com a cabeça e pouisa as roupas numa cadeira.

Vicente aproxima-se da cama onde está deitado o pai. Aproxima o rosto ao peito do Pai e põe a mão na almofada. Olivia olha para o lado.

Larga a almofada e pega no pulso do pai para sentir a pulsação. Pouisa o braço e coloca dois dedos no lado direito do pescoço. Vicente olha para Olivia.

Olivia estranha o silêncio e olha para trás.

(CONTINUED)

CONTINUED:

11.

OLÍVIA
O que é que se passa?

VICENTE
Não sinto o pulso.

Olivia afasta-se.

OLÍVIA
O quê?
Não, não é possível.

Olivia aproxima-se da cama e abana o pai, mas ele não reage.

OLÍVIA
Pai!

Olivia entra em pânico e começa a chorar. Vicente olha para ela confuso e faz-lhe uma festa no ombro.

VICENTE
Lamento muito.

Olivia abraça-o. Hesitante, Vicente coloca os braços à volta dela.

silêncio --

Ele não a quer largar, mas não sabe o que fazer.

VICENTE
Acho que já não precisas de mim...
Tenho de ir.

Vicente afasta-se de Olivia que fica a chorar de costas.

Pára e olha em redor, está incomodado com o estado da casa. Pega num vestido amarrotado e dobra-o.

Olivia observa Vicente enquanto chora sem fazer barulho.

Vicente apanha uma blusa do chão e pendura-a na cadeira. Pega outra camisa de homem e repara numa mancha ainda húmida. Pousa a camisa e olha para a corda onde estão penduradas várias roupas de homem.

Olivia aproxima-se de Vicente que está de costas.

Ele passa o dedo na mesa junto ao frasco de comprimidos e repara no pó branco.

Olivia congela.

Vicente pega no frasco e olha para trás.

(CONTINUED)

CONTINUED:

12.

VICENTE
O que é que tu fizeste?

OLÍVIA
Nada.

VICENTE
Porque é que fizeste isto?

OLÍVIA
Eu não fiz nada.

VICENTE
Tentaste enganar-me?

Olivia chora.

OLÍVIA
Foi um acidente... Eu só queria que
ele adormecesse.

Silêncio --

Vicente desvia o olhar de Olívia e vê o envelope com o
dinheiro em cima da mesa. Sai do quarto e deixa a porta
aberta.

Olivia fica sozinha no meio do quarto.

EXT. RUA DESERTA - NOITE

Vicente caminha com as duas malas ao longo da rua. Um
autocarro aproxima-se por trás de Vicente e passa por ele.

VICENTE
Ei! Espere!

Vicente começa a correr, mas rapidamente percebe que não tem
qualquer hipótese.

EXT. PARAGEM AUTOCARRO - NOITE

Vicente chega à paragem e olha para os horários do
autocarro. Olha para cima e suspira.

Vicente senta-se na beira do passeio, põe a mão no bolso e
tira um monte de moedas e um papel amassado. Ele conta as
moedas e depois estica o papel com os nomes riscados.
Observa-o com atenção.

Tira um isqueiro do bolso e queima o papel. O vento afasta
as cinzas e pequenas faúlhas brilham no escuro.

(CONTINUED)

CONTINUED:

13.

CORTA PARA:

Ouvimos as PORTAS do autocarro a abrir.

Vicente entra no autocarro.

INT. AUTOCARRO - NOITE

Vicente entrega as moedas ao MOTORISTA, senta-se num dos primeiros lugares e encosta a cabeça no vidro.

Três pessoas entram no autocarro, as portas fecham e o autocarro começa a andar.

As luzes do exterior refletem na janela.

EXT. PARAGEM AUTOCARRO - NOITE

Olivia corre pelo meio da rua com duas malas na mão. O chão está molhado, os passeios estão cheios de sacos do lixo amontoados.

Olivia aproxima-se do autocarro em andamento e bate no vidro. O motorista pára e Olivia entra pela porta de trás.

Caminha até ao fundo e encosta-se ao vidro junto à porta traseira.

INT. AUTOCARRO - MADRUGADA

O ar está saturado, os vidros estão embaciados. Os passageiros estão cansados, alguns dormem encostados às janelas.

A respiração ofegante de Olivia sobrepõem-se a tudo o resto. Ela pouxa os sacos no chão e desaperta o casaco enquanto olha para o exterior.

Olha novamente para a frente e de repente sustém a respiração.

Uns metros à frente, Vicente vira-se e olha para trás por cima do banco. O seu olhar cruza-se com o da Olivia.

Ele parece mais novo, despreocupado, mas com olhos tristes. Levanta-se e caminha na direção dela com a mesma confiança de quem já não tem nada a perder.

FADE TO BLACK

ANEXO B – [Cedência de direitos de imagem da curta-metragem *O Abafador*]

P.PORTO

—
ESCOLA
SUPERIOR
DE MEDIA
ARTES
E DESIGN

Arcos de Valdevez, Março e Abril 2022

Título do filme “O Abafador”
Realizado por: Silvana Toricella
Direção de produção: Nóberto Valente

Concordo em estar envolvido na **curta-metragem “O Abafador”**, projeto final do Mestrado em Comunicação Audiovisual – Especialização em Produção e Realização Audiovisual, da Escola Superior de Media Artes e Design como Colaborador e, por este meio, dou a minha autorização para que se filme, fotografe e registre qualquer contribuição que eu faça à produção do projeto. (**minha Contribuição**)

Concordo que editem a minha contribuição, conforme necessário, desde que não distorça ou deturpe intencionalmente a minha contribuição.

A natureza da **Produção** foi-me totalmente explicada. Concordo que qualquer material gravado pode ser cortado e editado para uso na **Produção**. Entendo que o material pode ser usado para distribuição ilimitada, promoção publicitária, exibição e exploração por qualquer método ou dispositivo agora conhecido ou concebido no futuro.

Concordo que a **Produção** terá o direito de explorar quaisquer filmes, fotografias e gravações de som feitas para este projeto na qual eu apresento a minha contribuição, ou qualquer obra literária, dramática, musical ou artística ou filme ou gravação de som em toda e qualquer meio de comunicação por qualquer e todos os meios agora conhecidos ou inventados no futuro em todo o mundo durante todo o período de direitos autorais, incluindo todas as renovações, **revends** reversões e extensões.

Nome do participante: _____

Morada: _____

Número de telemóvel: _____

Email: _____

Data: _____

Assinatura: _____

Cedência de Direitos de Imagem
“O Abafador”

ANEXO C – [Guia de transporte de material cedido pela produtora Filmesdamente]



FILMESDAMENTE production studio

Rua Infanta D. Maria, 53
4050-350 Porto, Portugal

Tlf: 224959686
Email: info@filmesdamente.com
Cons. Reg. Comercial: Porto - 509425526
Sociedade por Quotas
NIF: PT509425526
CS: 5000,00 Eur

<https://filmesdamente.com>

Guia de transporte / Transport Guide Data /
Date
GT FDM2022ALUGUER/1 2022-03-25
Moeda /
Currency
EUR
ATCUD:0-1

Original

Cliente / Customer

Norberto Valente

Morada / Address

Estrada da Caniça, nº232
4970-130 Arcos de Valdevez,
Portugal

NIF / Tax Reg. Nr.

262451018

Página / Page 1 / 2

Código / Code	Descrição / Description	Qtd. / Qt.	Un. / Un.	Preço uni. / Un. Price	IVA / VAT	% Desc. / Discount	Valor sem iva / Net amount
BM URSA PRO 4.6k	Câmara Blackmagic Ursa Mini Pro 4.6k EF (KIT: 2 CFAST c/reader + 2 Baterias IDX)	1.00	un	0.00	23%		0.00
BM POCKET 6K	Câmara Blackmagic Pocket 6k EF-Mount	1.00	un	0.00	23%		0.00
ASTERA TITAN 8	Led Astera Titan kit 8 tubos c/ módulo wireless ART7	1.00	un	0.00	23%		0.00
EASYRIG MINIMAX	Estabilizador EASYRIG Minimax (max. 7Kg)	1.00	un	0.00	23%		0.00
COSMO 500	Emissor wireless Hollyland Cosmo 500 HDMI/SDI	1.00	un	0.00	23%		0.00
MON FEELWORLD 7	Monitor Feelworld HD 7" (SDI+HMI)	2.00	un	0.00	23%		0.00
SACO AREIA	Saco Areia (5-8Kg)	7.00	un	0.00	23%		0.00
WALKIE TALKIE T60 KIT 4 UNI	Walkie Talkie Motorola T60 (Kit 4 unidades)	1.00	un	0.00	23%		0.00
WALKIE TALKIE T80 KIT 2 UNI	Walkie Talkie Motorola T80 (Kit 2 unidades)	1.00	un	0.00	23%		0.00
WALKIE TALKIE T60 KIT 4 UNI	Walkie Talkie Motorola T60 (Kit 4 unidades)	1.00	un	0.00	23%		0.00
FRESNEL DESISTI 1K	Projector fresnel Desisti 1000w (tungsténio)	1.00	un	0.00	23%		0.00
C-STAND MATTHEWS	C-STAND Matthews Hollywood Kit	1.00	un	0.00	23%		0.00
EXT ELECT 20-30	Extensão eléctrica quádrupla 20 a 30m	1.00	un	0.00	23%		0.00
EQUIPMENT RENTAL	Aluguer de Equipamentos - diversos (pack)	1.00	un	0.00	23%		0.00
Total (Valor sem iva / Net amount)							0.00

**FILMESDAMENTE production studio**

Rua Infanta D. Maria, 53
4050-350 Porto, Portugal

Tlf: 224959686
Email: info@filmesdamente.com
Cons. Reg. Comercial: Porto - 509425526
Sociedade por Quotas
NIF:PT509425526
CS: 5000,00 Eur

<https://filmesdamente.com>

Guia de transporte / Transport Guide	Data / Date	Moeda / Currency
GT FDM2022ALUGUER/1	2022-03-25	EUR

ATCUD:0-1

Original

Cliente / Customer

Norberto Valente

Morada / Address

Estrada da Caniça, nº232
4970-130 Arcos de Valdevez,
Portugal

NIF / Tax Reg. Nr.

262451018

Página / Page 2 / 2

ATCUD:0-1



0cGH - Processado por programa certificado nº 1662/AT - TOConline

Taxa / Tax	Base / Incidence	Valor / Amount
------------	------------------	----------------

Total IVA / VAT	0.00
------------------------	------

Descontos de linha / Item Discounts	0.00
--	------

Total Líquido / Net Total	0.00
----------------------------------	------

Total	0.00
--------------	-------------

Hora de carga / Shipment Hour 25/03/2022 15:40	Local de carga / Ship from Rua Infanta D. Maria, 53 4050-350 Porto, Portugal
Hora de descarga / Unloading Hour 25/03/2022 17:00	Local de descarga / Ship to Estrada da Caniça, nº232 4970-130 Arcos de Valdevez, Portugal
Veículo / Vehicle AO-82-NV	

Este documento não serve de fatura
This document is not an invoice
curta-metragem académica ESMAD - IPP "O Abafador"