

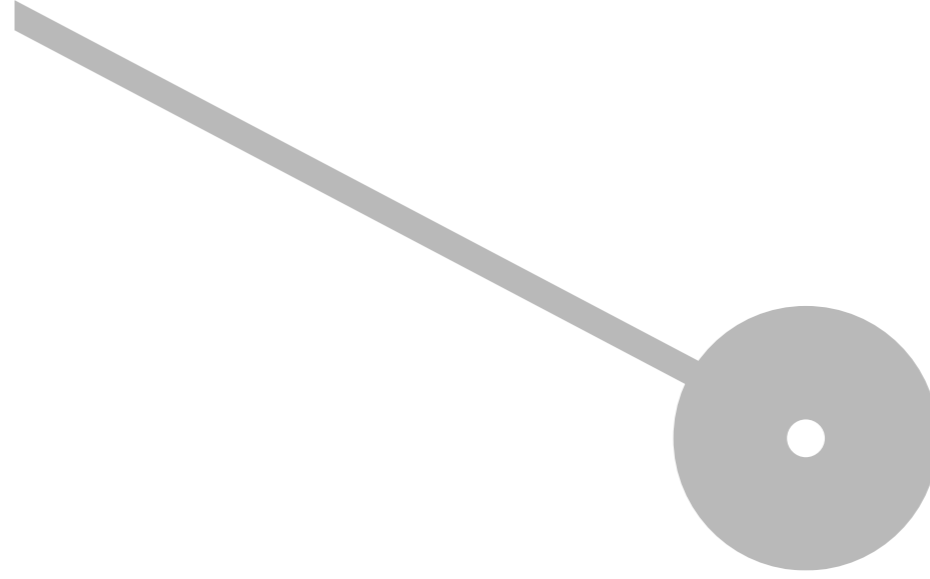
Tenho Medo do Fim das Coisas: A Produção  
no Documentário  
Nara Filipa Gomes Moreira

11/2022

Nara Filipa Gomes Moreira. Tenho Medo do Fim das Coisas: A Produção no  
Documentário

Tenho Medo do Fim das Coisas:  
A Produção no Documentário  
Nara Filipa Gomes Moreira

11/2022



Instituto Politécnico do Porto  
Escola Superior de Media Artes e Design

Nara Filipa Gomes Moreira

**Tenho Medo do Fim das Coisas: A Produção no Documentário**

Trabalho de Projeto

**Mestrado em Comunicação Audiovisual**

Orientador: José Manuel de Oliveira Quinta Ferreira

Vila do Conde, novembro de 2022

Nara Filipa Gomes Moreira

## Tenho Medo do Fim das Coisas: A Produção no Documentário

Trabalho de Projeto

**Mestrado em Comunicação Audiovisual**

### **Membros do Júri**

Presidente

Prof<sup>a</sup> Doutora Maria João Dias Cortesão Paour Gordo Caldeira  
Escola Superior de Media Artes e Design - Instituto Politécnico do Porto

Arguente

Prof. Doutor António Manuel Dias Costa Valente  
Faculdade de Ciências Humanas e Sociais - Universidade do Algarve

Orientador

Título de Especialista José Manuel de Oliveira Quinta Ferreira  
Escola Superior de Media Artes e Design - Instituto Politécnico do Porto

Póvoa de Varzim/Vila do Conde, 12 de novembro de 2022

## RESUMO

O presente documento aborda o trabalho do produtor no documentário e como o mesmo lida com questões financeiras, logísticas e éticas. Ao mesmo tempo, compreende todo o trabalho desenvolvido pela Diretora de Produção da curta-metragem documental “Tenho Medo do Fim das Coisas” ao longo das diferentes fases de produção.

**Palavras-chave:** produção; documentário; cinema

## **ABSTRACT**

This document addresses the producer's work in the documentary and how he deals with financial, logistical and ethical issues. At the same time, it comprises all the work developed by the Production Director of the documentary short film "I Fear the End of Things" throughout the different stages of production.

**Keywords:** production; documentary; cinema

## GLOSSÁRIO

*Color Grading* - Pós-produção de uma imagem

*Dynamic Range* - Alcance dinâmico de exposição

*Ficheiros Flat* - Arquivo simples; ficheiro mais pequeno e de fácil leitura

*Scanner* - Aparelho que se utiliza para digitalizar fotografias ou textos que podem ser depois processados num computador.

*Set* - Local de rodagem

*Stills* - Uma imagem retirada de um filme

*Tracking number* – Número de rastreio, usado para localizar encomendas

## ÍNDICE

<b>1. INTRODUÇÃO</b> .....	<b>7</b>
<b>2. ESTADO DA ARTE – O Produtor no Documentário</b> .....	<b>9</b>
<b>3. PARTE I – COMPONENTE TEÓRICA - A Ética e O Produtor</b> .....	<b>12</b>
3.1. A Ética .....	12
3.1.1. A Ética no Documentário.....	14
3.2. O Produtor.....	17
3.2.1 A Equipa de Produção.....	19
3.2.2 Necessidades de Produção .....	20
3.2.3. Calendarização .....	20
3.2.4. Orçamento.....	21
3.2.5. O Produtor em Rodagem.....	23
<b>4. PARTE II – ESTUDO DE CASO – “Tenho Medo do Fim das Coisas”</b> .....	<b>26</b>
4.1. Introdução ao Filme.....	26
4.1.2 Locais.....	27
4.1.3. As Personagens e o Arquivo.....	28
4.2. A Pré-produção.....	30
4.2.1. As Necessidades de Produção.....	31
4.2.2. Filmar em Super 8.....	32
4.2.3. Orçamento e Apoios.....	37
4.3. A Produção.....	39
4.3.1. Diário de Rodagem: Cena “Apodrecimento” .....	40
4.4. A Pós-produção .....	42
4.4.1. A Gravação da Narração.....	43
4.4.2. Distribuição e Divulgação.....	44
<b>5. CONCLUSÃO</b> .....	<b>45</b>
<b>6. BIBLIOGRAFIA</b> .....	<b>46</b>
<b>7. ANEXOS</b> .....	<b>47</b>

## 1. INTRODUÇÃO

Quando se propôs o desenvolvimento deste trabalho de projeto, um dos objetivos era estudar o documentário experimental em específico e abordar como o produtor lida com um subgênero ainda mais imprevisível. No entanto, no decorrer da pesquisa, a aluna ganhou mais interesse em explorar a ética no documentário. Além disso, ficou decidido que não se iria catalogar o projeto, desenvolvido no âmbito deste trabalho, como “experimental”, apesar de requerer bastante experimentação por parte da realizadora.

Por esses motivos, decidiu-se mudar o rumo deste ensaio e abordar temas que fossem do interesse da aluna e pertinentes ao filme em que trabalhou.

Assim sendo, apresenta-se na componente teórica deste ensaio, um estudo sobre a ética e como esta se aplica ao documentário, assim como, uma análise do trabalho do produtor no documentário em geral, sem nenhum subgênero aplicado. Deste modo, é possível mencionar pontualmente as questões éticas, ao longo do relato do caso prático, sem haver excesso de informação, que poderia prejudicar a consistência do trabalho.

Compreende-se que o produtor pode ser um dos elementos menos criativos de um filme, porém, este persiste em ser indispensável, criando pontes e eliminando barreiras. Para além de ser ele quem, muitas vezes, mantém o contacto com elementos não pertencentes à equipa, coordena também a comunicação entre os departamentos.

Estando presente nas três fases de produção, o produtor acompanha a criação do filme desde o seu início até ao fim e ajuda a garantir que a produção tem o que é necessário para que se alcance tudo o que foi planeado, mantendo a qualidade de trabalho. Assim sendo, enquanto os outros departamentos podem ver o filme como um objeto artístico, o produtor tem uma visão mais objetiva, onde existem prazos e regras a cumprir. É muitas vezes ele que delimita até onde se pode ir em termos de ambição para o projeto, orientando a equipa para que sejam tomadas decisões mais sensatas.

Por isso mesmo é que o produtor é o foco principal deste ensaio. A aluna decidiu envergar pela Especialização em Cinema Documental para poder ganhar competências e ter a oportunidade de estudar uma vertente do cinema ainda não muito explorada pela mesma. Desde que iniciou os seus estudos na área do cinema, que as funções do produtor (não desenvolvidas por ela na Licenciatura), vêm a fomentar a sua curiosidade.

No ano passado, no segundo semestre, teve a oportunidade de pôr em prática o cargo de produtora pela primeira vez, com o filme de Nicole Gonçalves “Mulher da Minha Gente”.

Este ano, a realizadora e colega, voltou a fazer o convite e assim se pôde desempenhar, mais uma vez, as funções referentes ao departamento de produção. No entanto, com a diferença deste não ser um projeto desenvolvido em residência artística, mas sim um projeto final de mestrado, para além de ser mais intimista, tendo uma equipa mais reduzida.

“O primeiro esboço de uma ideia para este filme surgiu numa sessão de psicoterapia. No final da sessão, a psicóloga pergunta-me: “podemos concluir então que a Nicole tem medo do fim das coisas?”. Soou-me poético na altura e anotei: tenho medo do fim das coisas. O medo da morte é algo com que tenho vindo a aprender a lidar desde criança. Este reflete-se noutros medos que vou ganhando e tentando combater ao longo dos anos. Fazer um filme sobre a morte seria uma boa forma de o tentar enfrentar, pensei.”

(Nicole Gonçalves, 2021)

Assim nasce “Tenho Medo do Fim das Coisas”, um documentário, onde a realizadora lida com o seu medo da finitude, enquanto explora e revive histórias esquecidas da sua família, que estão de algum modo relacionadas com a morte ou com um fim. É um projeto criado a partir do uso de arquivo familiar e de novas filmagens em Super 8.

## 2. ESTADO DA ARTE – O Produtor no Documentário

Afirmam os familiares, que o Tio Fernando<sup>1</sup> morreu de desgosto de amor; pois a sua amada não quis fazer vida com ele;. É esta a história de base que dá o mote ao documentário no qual este ensaio se suporta.

Em “Representing Reality: Issues and Concepts in Documentary” (Nichols, 1991), são definidos seis tipos de documentários, cada um com as suas devidas características e diferenças. São estes o poético, o expositivo, o observativo, o participativo, o reflexivo e o performático, podendo haver documentários que se inserem em mais que um tipo.

Para uma história tão trágica, só fazia sentido, uma abordagem poética, pois só assim seria possível, aos olhos de quem a conta, enfrentar os temas tão reais e complexos que são abordados no filme. Tendo em conta a acentuada presença da realizadora, como narradora e elemento crucial, este torna-se também um documentário participativo.

No entanto, dado o seu cariz experimental, acredita-se que se possa dizer que este documentário é um pouco de tudo, assim como todos podem ser.

“A documentary can be controlled and premeditated, spontaneous and unpredictable, lyrical and impressionistic, or starkly observational. It can have commentary or no speech at all, interrogate its subjects, catalyze change, or even ambush its subjects. It can impose an order by using words, images, music, or human behavior. It can use literary, theatrical, or oral traditions and partake of music, painting, song, essay, or choreography.”

(Rabiger, 2004)

Para a realização, o mais importante neste projeto consistiu em enfrentar o seu medo da finitude e estudar a memória no documentário, principalmente na forma de arquivo, tendo como sua maior referência Naomi Kawase, pela forma como esta conserva o tempo e mantém a memória viva.

Para a produção, entender como o produtor se adequa à imprevisibilidade no género documental, analisando e compreendendo melhor o que é, e o que pode ser, o documentário, através dos estudos feitos por Bill Nichols.

Também se propõe comentar como a ética se aplica ao documentário e como o produtor pode atuar sobre ela. Neste último ponto, não se refere um estudo sobre este tema em específico. Em vez disso, são explorados vários exemplos de questões éticas, como o realizador lida com elas, e através da análise do trabalho do produtor, tira-se conclusões sobre como este pode agir.

“The expository mode, for example, raises ethical issues of voice: of how the text speaks objectively or persuasively (or as an instrument of propaganda). What does speaking for or on behalf of someone or something entail in

---

<sup>1</sup> Tio-avô da realizadora e personagem principal de “Tenho Medo do Fim das Coisas”

terms of a dual responsibility to the subject of the film and to the audience whose agreement is sought?”  
(Nichols, 1991)

Já na catalogação do documentário são mencionadas as questões éticas com as quais o cinema documental se depara e por isso mesmo o trabalho de Nichols é tão fundamental para este ensaio.

Dentro da compreensão do documentário, o autor afirma que “todos os filmes são documentários” (Nichols, 1991), podendo haver dois tipos de filme: o documentário de satisfação de desejos e o documentário de representação social, sendo o primeiro aquilo ao qual chamamos de ficção. Até a ficção pode ser considerada documental, pois todos os filmes evidenciam a cultura em que foram produzidos e reproduzem a aparência das pessoas presentes nela.

“Um filme ‘documentário’ não é o contrário de um ‘filme de ficção’, porque nos mostra imagens apreendidas na realidade cotidiana ou documentos de arquivo sobre acontecimentos atestados, em vez de usar atores para interpretar uma história inventada. Não opõe a opção pelo real à invenção ficcional. Simplesmente o real não é, para ele, um efeito a ser produzido. É um dado a ser compreendido. O filme documentário pode, portanto, isolar o trabalho artístico da ficção, dissociando-o daquilo com que é facilmente assemelhado: a produção imaginária das verossimilhanças e dos efeitos de real.”  
(Rancière 2013)

Compreende-se com estas duas ideias do que é o documentário, que este não se afasta assim tanto da ficção que, tanto pode representar a realidade, como pode representar uma ideia de realidade. Esta possibilidade pode ter impacto nas questões éticas e é isso que também será analisado mais à frente.

No contexto histórico, o documentário existe praticamente desde sempre na história do cinema. Os primeiros filmes serviam apenas para relatar momentos do dia-a-dia, como em “La Sortie de l'usine Lumière à Lyon” e “L'Arrivée d'un train en gare de La Ciotat” dos irmãos Lumière. Não estando familiarizado com o conceito de imagem em movimento, o público reagia como se o que estava a ver fosse real e como se estivesse a acontecer naquele mesmo espaço. Como ainda não existia a noção de narrativa através do filme, os géneros cinematográficos também não apareceram de imediato.

Foi só nos anos 20 que a noção de documentário começou a surgir, e as questões éticas mostraram-se, desde então, presentes. Um dos primeiros filmes a ser visto como documentário é “Nanook of the North: A Story Of Life and Love In the Actual Arctic” (1922) de Robert Flaherty. Nesta longa-metragem é retratada a, suposta, vida diária de Nanook e da sua família, nativos americanos pertencentes ao grupo indígena Inuit. O filme foi alvo de várias controvérsias dado à forma como os indígenas eram representados e isso é algo que também será explorado mais à frente.

O cinema começou por ser documental, pois retratava momentos simples do quotidiano. Só mais tarde é que se começaram a desenvolver narrativas ficcionais e a

filmá-las, mas a vontade de registrar a realidade e o dia-a-dia não terminou. O cinema documental desenvolveu-se e foi alvo de muita experimentação e de vários estudos. Aprimoraram-se técnicas e criaram-se diversas formas de contar uma história real. Hoje em dia o cinema documental pode ser tão ou mais complexo e diverso como o cinema de ficção.

### 3. PARTE I – COMPONENTE TEÓRICA - A Ética e O Produtor

#### 3.1. A Ética

Tendo em conta como o conceito para “Tenho Medo do Fim das Coisas” surgiu e sabendo que parte de uma introspeção, na qual a realizadora procura perceber e enfrentar o seu medo da finitude, surgem, prontamente, questões ligadas à ética na sua vertente mais prática. Não só por isso, mas também por este ser um projeto, tal como muitos outros da realizadora, que explora a história familiar.

Desde o uso do arquivo, à forma como é obtida a informação e as fontes que a detêm; tudo isto levanta questões no sentido de entender como a ética está presente no documentário e como esta é importante quando se conta uma história que envolve outras pessoas.

Por existir essa dimensão ética, neste capítulo procura-se compreender, de uma forma clara e sintetizada, o que é a ética e como esta se aplica ao documentário, através dos textos de Bill Nichols. Igualmente procura-se, de modo geral, compreender o trabalho do produtor no documentário, sendo também analisado o papel que este pode ter ao lidar com as questões éticas. Dado que os textos consultados mencionam apenas a ética da perspetiva do realizador, pareceu-nos pertinente tentar perceber como o produtor pode atuar e/ou ter influência nestas questões.

Começamos por perceber, sucintamente e de um ponto de vista mais prático, o que é a ética, partindo da sua origem etimológica.

Segundo o “Dicionário Etimológico da Língua Portuguesa” (Nascentes, 1955), de onde provém a definição presente no “Dicionário da Língua Portuguesa” da Porto Editora, “ética” tem origem na palavra grega *ethiké* (epistéme), «a ciência relativa aos costumes», trazida pelo latim *ethica*, de significado semelhante. Tendo apenas em conta esta noção, compreende-se que a ética deriva do contacto entre pessoas, pois os costumes são passados através de relações interpessoais e da convivência que o Homem tem com a sua comunidade.

Esta interpretação é confirmada em “Ethics: A Very Short Introduction” (Blackburn, 2001), onde o autor refere que «nós não “preferimos” simplesmente isto ou aquilo, em isolamento. Nós preferimos que as nossas preferências sejam partilhadas», pois ao viver, comparamos e avaliamos as nossas escolhas, com base nas dos outros. No entanto, tem de se compreender que não é a ética que define os princípios, normas ou regras pelas quais as comunidades se baseiam. Em vez disso, a ética “é a teoria ou ciência do comportamento moral dos homens em sociedade. Ou seja, é ciência de uma forma

específica de comportamento humano.” (Vásquez, 1969). Para esclarecer, o autor explica mais à frente que “A ética não é a moral e, portanto, não pode ser reduzida a um conjunto de normas e prescrições; a sua missão é explicar a moral efetiva e, neste sentido, pode influir na própria moral. O seu objeto de estudo é constituído por um tipo de atos humanos: os atos conscientes e voluntários dos indivíduos que afetam outros indivíduos, determinados grupos sociais ou a sociedade no seu conjunto.” É este objeto de estudo que se procura examinar quando ao perceber como os valores éticos podem estar em causa na criação de um documentário.

Neste capítulo não se pretende navegar pela ética a um nível filosófico aprofundado, mas sim perceber como esta, está ou não, presente na relação entre quem realiza e produz um filme e o(s) indivíduo(s) que é interveniente no filme. Teremos então em conta o excerto abaixo citado, onde Blackburn aborda o “ambiente ético” pelo qual nós, humanos, somos involuntariamente cercados.

“This is the surrounding climate of ideas about how to live. It determines what we find acceptable or unacceptable, admirable or contemptible. It determines our conception of when things are going well and when they are going badly. It determines our conception of what is due to us, and what is due from us, as we relate to others. It shapes our emotional responses, determining what is a cause of pride or shame, or anger or gratitude, or what can be forgiven and what cannot. It gives us our standards – our standards of behaviour”

(Blackburn, 2001)

Aqui percebemos o quão importante é a dimensão ética e como nos influencia como seres individuais e como sociedade. Apesar de não darmos conta, os nossos valores éticos estão presentes em cada escolha que tomamos. No entanto, enquanto que, por exemplo, no jornalismo, existem normas e um código de conduta, no cinema a ética usada provém da consciência pessoal de cada um. É precisamente a forma como o realizador e o produtor usam essa consciência, que se irá analisar no próximo ponto.

### 3.1.1. A Ética no Documentário

Abordemos agora, na parte inicial desta alínea, como Bill Nichols entende o documentário, para que possamos, mais à frente, analisar como o autor insere a ética na prática do cinema documental.

Num entendimento simplista, pode dizer-se que um documentário é a apresentação, num ecrã, da realidade captada por uma máquina de filmar. No entanto, tendemos a esquecer a interferência de quem filma, quando em comparação com a ficção. Sobre isto, Nichols diz que aqueles que definem, erradamente, o documentário com base na suposta pouca influência do realizador, ignoram o alto grau de controlo que este tem sobre o *set*, a luz e o comportamento dos intervenientes. O autor questiona também como esta forma de definir o documentário ignora as questões sociais, como, por exemplo, a relação de poder ou hierarquia que pode existir entre o realizador e o seu assunto.

“In addition, even within the very restricted confines of American cinema verite of the sort practiced by Leacock and Pennebaker or by Fred Wiseman, where the filmmakers went to great lengths to minimize the effect of their own presence during shooting and tried to let events unfold as if they were not there at all, control over the production phase of the filmmaking was hardly absent.”  
(Nichols, 1991)

Neste exemplo, conseguimos compreender que, mesmo fazendo de tudo para não influenciar o ambiente e o assunto filmado, o realizador não consegue evitar de ter algum tipo de interferência. Deste modo, o autor diz-nos que todo o filme é feito a partir de um ponto de vista, ainda que existam diferenças entre a ficção e o documentário.

Em “Introduction to Documentary” (Nichols, 2001) comenta-se que o cinema não-ficcional tem o poder de representar o mundo que já conhecemos e onde vivemos, ao contrário da ficção, que nos propõe uma representação tirada de uma ideia. O autor interpreta que, deste modo, o documentário oferece-nos familiaridade, fazendo com que consigamos identificar elementos no filme que também estão presentes nas nossas vidas.

Além de representarem locais, pessoas e eventos do mundo real, que estão presentes na vida do espectador, o documentário também defende e representa os interesses de outros, fazendo com que o realizador do filme não-ficcional tome muitas vezes o papel de “representante do público”, como intitula o autor. Ter alguém que escolhe representar a nossa realidade e os nossos valores através de um filme, pode parecer inofensivo, mas já tocando no campo da ética, Nichols exemplifica com “Nanook of the North”, onde Robert Flaherty representa mais os interesses do seu patrocinador e a sua própria visão, do que propriamente o dia-a-dia do povo indígena do ártico. Apesar

de se apresentar como um documentário, este acaba por ser uma criação daquilo que Flaherty queria que a vida dos esquimós fosse.

Este exemplo prova como a ética é um ponto de grande relevância, tanto no cinema de ficção, como no documental, sendo também alvo de muita polémica e discussão. A razão pela qual a ética é tão importante, principalmente no cinema documental, baseia-se no facto de se trabalhar com pessoas.

As pessoas são muitas vezes o foco do documentário, onde se representa a realidade de alguém, o seu dia-a-dia, a sua cultura e/ou a sua história. Deste modo, é necessário entender que para se trabalhar com pessoas, é preciso saber como trabalhar com elas. Quando se fala em cinema ficcional, é um pouco mais simples, pois como afirma o autor (Nichols, 2001), o realizador só tem de orientar o ator, dando-lhe indicações, que este tem de interpretar. Como representa uma identidade que não lhe pertence, fingindo ser alguém que não é, o ator da ficção já está numa situação menos frágil e exposta que o interveniente do documentário.

Além disso, em adição às indicações que devem seguir, o ator contratado é valorizado pela sua performance e o quão esta agrada ao realizador, recebendo uma remuneração, segundo exigências previamente definidas.

Tocando nesta questão do valor do ator, entende-se que, ao contrário do ator da ficção, no qual o valor é encontrado na sua capacidade de se transformar, o valor do ator social “reside não nas formas pelas quais disfarçam ou transformam comportamento e personalidade habituais, mas nas formas pelas quais comportamento e personalidade habituais servem às necessidades do cineasta.” (Nichols, 2001). Como referido, isto acontece em situações ideais, pois pode existir o interesse do realizador numa performance por parte do ator social, o que pode acabar por ser uma ameaça para o sentido de autenticidade. A mudança no comportamento e personalidade dos intervenientes ao longo de um filme pode, facilmente, introduzir um carácter ficcional ao documentário e isso pode não ser desejado

Idealmente, o ator social teria apenas de ser quem é, como se a câmara não estivesse presente. Seguir o seu dia-a-dia, fazer atividades do seu cotidiano, agir de forma natural e dar opiniões sinceras, no caso de uma entrevista. Infelizmente, tendo em conta o exemplo de “Nanook of the North”, é possível perceber que isso nem sempre acontece. No entanto, existem métodos que o realizador pode aplicar para marcar a noção de autenticidade.

Ainda, relativo a este conceito da ideal realidade da vida do ator social; foi feito no ano passado, pelas mesmas, produtora e realizadora, outra curta-metragem

documental, “Mulher da Minha Gente” a qual, possui uma cena de conversa entre duas irmãs (avó e tia-avó da realizadora), onde ambas relembram a sua vida na juventude. Em vez de escrever um guião que as duas pudessem seguir, a realizadora optou por deixar as intervenientes conversarem à vontade, sabendo apenas que teriam de tocar em certos assuntos, relevantes ao tema do filme. Para além disso, durante a conversa, a tia-avó estava na sua máquina de costura a preparar uma encomenda real, que tinha pressa em acabar. Estes fatores ajudaram a manter a autenticidade à qual o autor chama de ideal num documentário.

Tendo tudo isto em conta, questiona-se “que responsabilidade têm os cineastas pelos efeitos de seus atos na vida daqueles que são filmados?” (Nichols, 2001). Muitos podem considerar que receber uma proposta para estar num filme é uma oportunidade que não pode ser perdida. No entanto, quando se trata de um ator social, este não tem apenas de “estar” no filme, mas também de “ser”. O ator social tem de existir no filme como ele mesmo, o que pode levantar algumas questões. Expondo-se desta forma, revelando parte da sua intimidade, pode fazer com que o ator questione qual será a impressão que os outros terão de si e como o julgarão. Para além disso, tem de decidir que partes da sua vida quer apresentar ao mundo e quais quer guardar para si. Isto pode fazer com que mude o seu comportamento e acabe por também comprometer a autenticidade do filme. Estes fatores acabam por pesar no realizador por ter a responsabilidade de representar pessoas em vez de personagens, o que mostra o nível de considerações éticas que um documentário tem de ter em conta, em comparação com um filme de ficção.

Com esta perceção do que implica ser ator social, crescem perguntas como: Como deverão, então, ser tratadas essas pessoas que são elementos essenciais num filme? Pedir-lhes, não que atuem, mas que estejam no filme tal como são, será a mesma coisa? Que pressão será admissível da parte do realizador? As regras que presidem à construção de um filme não são muitas vezes o bastante e é nessa altura que a ética deve regular a conduta dos intervenientes no processo. Para isso, para além do cuidado que o realizador deve ter, o produtor também deve regular estes processos.

Deverá haver uma informação prévia de todos os riscos logicamente previstos para que os intervenientes assinem o seu consentimento apenas após deles terem sido devidamente informados. As pessoas que vão ser filmadas merecem ser tratadas com respeito ético e, caso o realizador e produtor não estejam informados sobre estes assuntos, podem se sujeitar a uma formação profissional que inclua as noções

fundamentais de ética neste contexto, uma vez que os díspares interesses entre uns e outros ocasionam frequentemente conflitos.

Ao dar o seu consentimento, a produção fica com um documento que detém os direitos para usar a imagem do interveniente. A partir daí, o produtor pode, de modo a garantir a continuidade da ética de trabalho, supervisionar como essa imagem está a ser usada. Depois das rodagens, as imagens captadas passam por um processo de edição, onde podem ser manipuladas e onde a integridade do interveniente pode ficar em risco. O produtor, como está em cima de todos os acontecimentos, deve também acompanhar este processo e assegurar que se mantém tudo dentro das normas discutidas com o interveniente.

A questão da relação de poder, hierarquia, ou conhecimento, entre o realizador e o sujeito, apresentada por Nichols e comentada anteriormente, também pode ser gerida pelo produtor. Em muitos documentários, nomeadamente em Portugal, o realizador e a sua equipa viajam até vilas e aldeias menos populosas, onde os cidadãos, por norma, têm menos escolaridade, e decidem fazer um documentário. Os costumes dessas pequenas terras tendem a suscitar o interesse de quem a eles não está habituado, mas para quem está, trata-se apenas do cotidiano. Por isso mesmo, há que ter cuidado com a relação que se estabelece entre quem está a fazer o filme e o que se está a filmar. Não se pode deixar que a vontade de mostrar ao mundo aquela cultura, se coloque acima do respeito que por ela se deve ter. O que para um jovem cidadão é um detalhe inofensivo, para aquela população pode significar muito e por isso há que ter essas questões bem definidas. Visto que é o produtor que lida com os locais e logística, gere também, muitas das vezes, a comunicação com espaços importantes nessas terras, como centros de cultura, juntas de freguesia e comércio, estando em contacto direto com residentes. Deste modo, pode aproveitar para compreender melhor a cultura e ajudar a evitar constrangimentos.

Para além destes exemplos dados, o produtor pode ter ainda mais influência nestas questões éticas, o que será explorado pontualmente nos capítulos que se seguem.

### **3.2. O Produtor**

O trabalho do produtor distingue-se, principalmente, das outras funções, por requerer uma forte capacidade de gestão de recursos financeiros, logísticos e humanos, ao invés da componente artística habitual nos restantes cargos. Como comentado em “Directing The Documentary”, “Anyone with producing skills is therefore a combination of salesperson, production manager (if he or she works closely with productions), and accountant.” (Rabiger, 2004). Enquanto que os outros departamentos procuram dar ao

filme os seus inputs criativos, o produtor busca servir o filme e atender às suas necessidades.

De modo a que isso seja possível, o produtor mantém-se em contacto e a par de tudo o que está a acontecer com cada departamento, podendo assim encontrar soluções e fazer com que o projeto continue em desenvolvimento.

É o produtor que desempenha o importante papel de manter a comunicação entre a equipa e os atores (caso existam), sendo ele, e o seu departamento, a coordenar a disponibilidade, acessibilidade aos locais, refeições, entre outros. No caso do documentário em específico, tende a ser o realizador a estabelecer uma maior relação com os atores sociais, enquanto que o produtor fica encarregue da parte mais burocrática, como fornecer as autorizações de direitos de cedência de imagem. No entanto, como referimos no capítulo anterior e continuaremos a abordar, o produtor pode envolver-se mais com os intervenientes e, como exemplificado, averiguar as questões éticas.

Sendo o género documental mais imprevisível, com vários planos que surgem espontaneamente, o produtor não pode ter a atitude de estar constantemente a gerir e a controlar a equipa. Em vez disso, deve evitar que a sua presença seja demasiado notada, dando espaço para que se possam “apanhar” os melhores momentos que o assunto ou momento podem oferecer.

Independentemente do género, o principal objetivo do produtor é garantir que o projeto é feito com todas as condições necessárias à sua concretização. Para isso, ele tem de ter a certeza que tudo está a ser efetuado como foi idealizado e dentro dos tempos definidos. É por isso que é a produção que trata assinalar as necessidades do filme, estipular um calendário e gerir o orçamento, tudo isto etapas que serão abordadas mais à frente neste ensaio.

“He or she may assign the production’s director and is responsible for meeting deadlines, production planning, location projects, rehearsals, production treatment, and other duties.”

(Millerson, Owens, 2004)

Deste modo, compreendemos que o produtor é realmente o elemento que está a par de tudo, acompanhando todas as fases de produção e garantido que são cumpridas as metas de cada uma delas. De modo geral, este tenta sempre que tudo seja feito com a maior qualidade, no espaço de tempo mais curto e da forma mais barata. É por isso que Maureen apresenta em “Producer to Producer” (2011) a ideia do Triângulo de Produção, sobre o qual diz “Going through all the sides of the Production Triangle: If you want it Good and Fast, it won’t be Cheap and if you want it Fast and Cheap, it won’t be any Good. But if you want it to be Good and Cheap, it won’t be Fast”. Percebemos assim que o

produtor tenta sempre fazer o impossível, de modo a que o filme fique pronto a tempo, horas e dentro do orçamento.

No entanto, o trabalho do produtor não acaba, de todo, quando o filme está pronto. Há que tratar de todo o lançamento, onde o filme é levado a festivais, cinemas e exibições, e publicitá-lo para que mais pessoas fiquem a conhecê-lo e este não caia no esquecimento.

“The producer should be able to estimate the costs of making films, monitor those costs during production, and then ensure that the finished product gets full publicity, because good films will sink without trace if nobody publicizes their existence.”

(Rabiger, 2004)

### 3.2.1 A Equipa de Produção

Apesar de ser menos comum numa pequena produção, existem vários tipos de produtor. Ao longo deste ensaio, dá-se o nome “produtor” a uma entidade que personifica todos os cargos relacionados com a produção. Isto porque, para além de ser mais habitual ter uma equipa mais reduzida nos documentários, também não existiu qualquer outro membro na produção deste projeto de trabalho.

Abordemos agora as funções que se destacam no departamento de produção. Apesar deste poder agregar diversas tarefas distintas e dependendo da dimensão e orçamento do projeto, o número de integrantes varia. De um modo geral, podem-se destacar três funções: Produtor Executivo, Diretor de Produção e Chefe de Produção.

Na sua base, independentemente de a qual destas se refere, a produção associa-se à montagem financeira e à capacidade de atender a todas as necessidades e questões burocráticas, de modo a que o projeto possa continuar.

O Produtor Executivo encontra-se no topo desta hierarquia, por contribuir financeiramente para o projeto e/ou recolher investidores (Koster, 2004). Esta função surge, maioritariamente, num ponto de vista mais burocrático e de negócio, estando muitas vezes a trabalhar, simultaneamente, em mais que um projeto.

O Diretor de Produção fica encarregado de organizar a produção técnica, trabalhando em conjunto com a equipa para articular a logística e fazer com que o filme se realize. Tendo autoridade superior durante as rodagens, é ele que assegura o alojamento, transporte, localizações e fica encarregue do equipamento, assim como gere o orçamento e a calendarização.

Por sua vez, o Chefe de Produção responsabiliza-se pela produção durante a rodagem, atuando como um representante do departamento no set. Tem a tarefa de

supervisionar e (em conjunto com o assistente de realização) garantir que as filmagens correm como planeado, respeitando o orçamento.

### 3.2.2 Necessidades de Produção

Uma das primeiras, e mais essenciais, tarefas do produtor é fazer a listagem das necessidades de produção. Isto consiste em analisar todo o filme, assim como todas as fases de produção ao pormenor e perceber o que é necessário obter, fazer, e como a produção pode trabalhar para garantir que o filme se realiza.

Deste processo surge uma maior e mais clara noção do orçamento e, também, da calendarização. Ao examinar, com cuidado, todo o filme, o produtor consegue discriminar os contactos que tem de efetuar, os locais de rodagem, possíveis parcerias e tudo o que o filme precisa para ser feito.

Para fazer isto, o produtor mantém-se em contacto com todos os departamentos, anotando o que estes irão precisar para o projeto e analisando como pode ajudar, para que tudo esteja pronto a tempo e, desse modo, o filme possa ser feito.

Esta etapa torna-se essencial pois permite prever outros elementos do projeto, como o orçamento e a calendarização. Estudar as necessidades do filme dá, a quem o faz, uma noção do dinheiro e do tempo que será utilizado, o que facilita o planeamento de todo o processo dali para a frente.

“The thought and planning you invest before shooting, and how thoroughly you anticipate problems, go far to ensure a successful and trouble-free shoot. Most importantly, they help ensure that the movie is a coherent entity.”

(Rabiger, 2004)

Como o documentário é um género mais imprevisível, este planeamento é ainda mais valioso. Por isso mesmo, é importante anotar todos os imprevistos que possam ocorrer, dentro do que se consegue prever. Assim evitam-se inconvenientes que possam pôr em causa a continuidade do projeto.

### 3.2.3. Calendarização

“Once you have created a script breakdown, you will use it to create a tentative production schedule laying out how many days or weeks you’ll need for the pre-production, production, and postproduction phases of your film.

The tentative schedule will then allow you to create an estimated budget.”

(Maureen, 2017)

O documentário tem a particularidade, como já vimos anteriormente, de acompanhar pessoas ou acontecimentos. Isto leva a que, muitas vezes, se tenha de esperar para que esses aconteçam, o que pode fazer do documentário um processo demorado.

Este fator também pode condicionar a disponibilidade da equipa, que pode não ter possibilidade de passar, por exemplo, três meses a acompanhar a preparação de uma festa local.

Por isso mesmo, a calendarização (ou cronograma) é tão importante e o produtor deve investir o seu tempo a desenvolvê-la, realisticamente, para que todos possam seguir as datas estabelecidas e organizarem o seu trabalho.

A calendarização pode ser feita através, por exemplo, de um Diagrama de Gantt, e nela devem constar as fases e momentos essenciais para o desenvolvimento do filme, como o início e fim da pré-produção, o período de rodagens e de montagem, etc. Apesar dessas datas poderem ser apenas previsões, (a não ser que o projeto esteja condicionado a entregas obrigatórias, como no caso de um projeto escolar), servem para que a equipa saiba em que momentos vai estar a trabalhar em determinadas tarefas. Deste modo, todos podem orientar o seu trabalho com mais precisão.

Além de ajudar a definir essas datas, o produtor tem de assegurar que todos cumprem com a calendarização e terminam as suas funções dentro do período estipulado.

A calendarização acompanha e ajuda a definir todas as fases do projeto, mas está em constante risco de sofrer alterações. Seja por acontecimentos inconvenientes ou por ajustes necessários, o produtor deve estar preparado para adequar o calendário.

*“Scheduling is a paradox—a fixed set of plans and assumptions that the entire production works with, but a schedule has to be flexible to deal with changes and adjustments in real time.”*  
(Maureen, 2017)

Em suma, conseguir desenvolver uma calendarização, é pré-visualizar como toda a produção se “vai ver e sentir” (Maureen, 2017). Esta permite que a equipa se envolva em todos os aspetos do projeto e comece um processo de unificação, que é vital para qualquer grande filme e permite um maior nível de coerência.

Cada passo dado no processo de calendarizar origina documentos que a produção e os chefes de departamento usam para tornar o trabalho de fazer um filme mais fácil e profissional.

### **3.2.4. Orçamento**

O primeiro orçamento de um filme será formado no tempo mais imediato possível, pois é essencial, logo para entender se um filme pode ser feito ou não. Para isso, tudo o que é anotado nas necessidades de produção deve ser analisado para saber se tem ou não um custo.

Apesar de poder ser assustador, principalmente para um estudante de cinema, que está habituado a trabalhar com conceitos mais abstratos, fazer um orçamento não deve ser visto como uma adversidade. Como diz Maureen (2017), preparar um orçamento pode até ser divertido, pois como enumera o autor:

1. Os números não mentem.
2. Os números não têm atitude.
3. Os números não têm uma agenda.
4. Os números podem ser alterados facilmente.
5. Os números refletem a visão do produtor para o projeto.
6. Os números levam-nos a decisões concretas, que são os alicerces da criatividade.
7. Números – ou seja, dinheiro – podem ser esticados por um bom produtor de uma forma profundamente satisfatória e, por vezes, emocionante.

Entendemos assim que, em comparação com tudo o que um produtor tem de tratar, fazer um orçamento até pode ser, de alguma forma, simples.

No entanto, um bom produtor tem de ir buscar o seu lado mais criativo na criação de um orçamento, pois limitações de dinheiro e recursos, necessitam uma capacidade resolução de problemas bastante criativa. Ao saber criar e resolver orçamentos, o produtor pode descobrir como resolver os problemas que o projeto enfrentará.

O orçamento declara todos os custos, reais ou previstos, relativos a um filme e pode ser uma ótima ferramenta de organização, pois permite ter uma ideia expandida do projeto, não só ao nível financeiro, mas também logístico. Isto possibilita que a equipa comece a visualizar o projeto a vários níveis diferentes.

No orçamento não deve constar apenas aquilo que existe e que é real num filme. Deve-se abrir um espaço para considerar os imprevistos e, desse modo, estar sempre preparado.

“A contingency percentage is always added at the end of a film budget to cover the unforeseen, such as bad-weather delays, reshoots, additions, or substitutions. Note that unusually low budgets are seen as a sign of dangerous  
inexperience and seldom attract support.”

(Rabiger, 2004)

A criação de um orçamento, para além de permitir gerir as economias do projeto, facilita o processo de pedir apoio financeiro, pois todos têm uma noção do que o filme realmente custa. Sem esta ferramenta, seria muito difícil para um produtor conseguir pedir financiamento, pois não seria capaz de perceber ao certo quanto dinheiro precisa ou quanto já foi gasto.

“Without a budget, you have no idea how much to estimate for production costs and no concrete plans to make the project happen.”  
(Maureen, 2017)

Ao estar bem preparado, principalmente ao nível de tempo e dinheiro, o produtor consegue gerir a produção muito mais facilmente e estar pronto para dar continuidade ao projeto.

### 3.2.5. O Produtor em Rodagem

Quando se entra na fase de produção e principalmente em rodagem, o papel do produtor é garantir que tudo o que foi planeado até então, acontece dentro do calendário definido e orçamento planeado. Ainda assim, como já foi referido, deve sempre prever o imprevisto.

Apesar da fase destinada ao planeamento ter passado, não significa que o produtor deva fazer uma pausa a esse nível. A única forma de garantir o controlo das rodagens, é ter capacidade de pré-visualização, e para isso é necessário continuar a prever planejar.

“Sit down and visualize the entire day to come, from the moment you awake until you go home, exhausted, after the shoot. No detail is too small to see in your mind’s eye. I do this for every production I’ve been involved with, and it is an absolutely indispensable tool. Though this might sound new age-y, I can’t tell you how many times it has saved me, allowing me to catch an oversight the day before that would have adversely affected the next day’s shoot.”  
(Maureen, 2017)

Para além disso e a um nível mais prático, para apoiar a equipa nas rodagens, o departamento de produção trata de garantir que todos os outros têm aquilo que necessitam para que possam filmar, ajudando de todas as formas possíveis.

Como é a equipa de produção que trata dos locais e questões logísticas, lida também com, por exemplo, como é que se pode aceder ao espaço onde se vai filmar; que acessos existem para carga e descarga de material; onde é que a equipa pode efetuar necessidades básicas, como alimentação e higiene; entre outros.

Em projetos mais pequenos, com equipas mais reduzidas, pode ter de ser o produtor a tratar de todas essas tarefas, além de fazer o trabalho de “gestor” da equipa. Como o seu principal objetivo é garantir o respeito do calendário e orçamento, tem de assegurar que todos os outros estão a cumprir com as suas funções. Por exemplo, isto implica verificar, no dia anterior à rodagem, se o assistente de realização enviou a folha de serviço e se todos a receberam. Deve também assegurar se todos têm transporte até ao local e, caso existam condutores, lembrá-los de quem estes têm de ir buscar.

Ao chegar ao *set*, para além de ser o primeiro a chegar (caso seja possível), o produtor deve verificar como o dia se começa a desenrolar e se todos estão no local a

horas. Para receber a equipa, pode preparar um pequeno catering e certificar-se que há sempre água disponível.

Ao longo do dia, deve mostrar-se sempre disponível e estar em cima dos acontecimentos para que possa ajudar a equipa e agir quando necessário.

“It’s good for the crew to see you as a hands-on producer—someone who is dedicated to making the production go well. Be sure that all production personnel are organized and informed so they can support all that is going on with every department.”  
(Maureen, 2017)

Quando está nas rodagens, o produtor também deve promover um bom ambiente e relação entre todos os departamentos, inculcando os valores da boa comunicação e trabalho de equipa. Deste modo, cria-se uma boa atmosfera de trabalho, onde todos se respeitam e conseguem desempenhar as suas funções com mais facilidade.

Para assegurar que isto está a acontecer, o produtor pode conversar com a equipa, certificando-se que todos estão confortáveis e contentes com a forma como se está a trabalhar. Uma das formas de garantir que isto acontece, é se o primeiro plano do dia for filmado a horas. Ter um bom começo de rodagem, cria uma imediata sensação de satisfação, que se pode manter ao longo do dia.

Quando chega a hora da pausa para a refeição, o departamento de produção já deve ter planeado o que cada um dos elementos vai comer e se alguém tem alguma alergia ou condição alimentícia. É importante que o bom ambiente e o ritmo de trabalho se mantenham após a refeição e por isso é inconveniente que a equipa se sinta com sono ou indisposta. Por isso mesmo, o momento de refeição deve ser para recarregar energias e incentivar a boa disposição.

“Maintain momentum after lunch. The AD will give the “back on set” call. If you have served good, healthy food, people should be energized rather than sleepy. Getting cast/crew back to work quickly is key so you don’t lose momentum.”  
(Maureen, 2017)

Outra das preocupações do produtor deve ser a segurança no *set*. Saber que todos estão a trabalhar de forma segura e adequada, dá ao produtor mais tranquilidade. Assim sabe que há menor risco de perigo, quer para a equipa, material e intervenientes, apesar de ter sempre de contar com imprevistos. Não ter a devida cautela, pode fazer com que aconteçam acidentes gravíssimos, que ponham em causa o projeto ou até mesmo a saúde de alguém.

Como mencionado, o produtor deve estar sempre em cima do acontecimento e isso inclui estar atualizado sobre o trabalho para o dia seguinte. Assim pode prever e planear os acontecimentos com mais rigor. Por exemplo, se o assistente de realização decidir acrescentar um plano ao dia seguinte, o produtor deve saber, para poder fazer as

alterações necessárias. Estas questões devem ser discutidas em conjunto, antes que a folha de serviço seja “fechada” e enviada à equipa.

Assim como começar a filmar nas horas previstas, acabar dentro do tempo também é essencial, pois dá à equipa a segurança de que a produção sabe programar e produzir um dia bem planeado e executá-lo corretamente.

Quando finalizadas as filmagens do dia, o produtor tem de verificar um conjunto de situações.

É importantíssimo que o espaço seja deixado em bom estado, como quando a equipa chegou. Se algum dano for causado ao local, este deve ser reportado pelo produtor aos proprietários. É importante mostrar profissionalismo e transparência, então é inadmissível tentar esconder uma situação destas.

Averiguar a preparação para o dia seguinte também é crucial. Falar com cada departamento para saber se estes estão a par das suas tarefas e se há algo que precisa de ser feito de um dia para o outro.

Como o produtor gere a equipa, deve ficar a saber se todos chegaram bem a casa. Se o filme estiver a ser feito num sistema de residência artística, então o departamento de produção tem de garantir que o espaço de descanso é confortável e possui as necessidades básicas da equipa, para que todos estejam prontos para trabalhar no dia seguinte.

#### **4. PARTE II – ESTUDO DE CASO – “Tenho Medo do Fim das Coisas”**

No âmbito da unidade curricular de Projeto, foi solicitado aos discentes que escolhessem um modo de avaliação, para este que é o último ano do Mestrado em Comunicação Audiovisual. Para escolha estavam as opções de Dissertação, Estágio ou Projeto.

Dada a proposta da realizadora, Nicole Gonçalves, para que se desempenhasse as funções de produção nesta curta-metragem, fez todo o sentido a escolha de apresentar o trabalho de projeto.

Assim sendo, apresenta-se agora a componente prática deste ensaio, onde será analisado o trabalho do produtor num caso real. Para além disso, sempre que seja pertinente e que se justifique, serão mencionadas as questões éticas, previamente estudadas.

##### **4.1. Introdução ao Filme**

“A partir de memórias e de arquivo familiar, conta-se a história de Fernando, tio-avô da realizadora, que viveu a maior parte da sua vida como comerciante em São Tomé de Negrelos, Santo Tirso. A história do tio Fernando e a romantização da sua morte é o ponto de partida para uma exploração desta temática a partir de memórias e conceções pessoais acerca do fim das coisas. “Tenho Medo do Fim das Coisas”, projeto final do Mestrado em Comunicação Audiovisual - Especialização em Cinema Documental na Escola Superior de Media Artes e Design (ESMAD), dá a conhecer histórias inteiramente construídas a partir da memória. Procurando estabelecer um contexto social e económico de São Tomé de Negrelos e Vila das Aves entre os anos 50 e os anos 70 através da narrativa documental da vida de Fernando.”

(Sinopse de “Tenho Medo do Fim das Coisas”)

Assim se introduz o filme que origina este ensaio. O primeiro contacto da produtora com “Tenho Medo do Fim das Coisas” dá-se no verão de 2021, quando a realizadora, Nicole Gonçalves, expressa a sua vontade de explorar a trágica história do tio Fernando. Nicole tem uma forte ligação com a sua família e a curiosidade leva-a a querer descobrir todos os detalhes das suas histórias. É através de uma profunda investigação e introspeção, que a realizadora liga as informações que obtém sobre os seus parentes, com o seu medo inevitável da finitude.

Este não é um projeto que se baseia no que vemos e ouvimos no filme. Pois para o conceber, a realizadora teve de passar por um processo de introspeção, em que percebeu que precisava de ajuda psicológica, tendo procurado terapia. Numa dessas

sessões, descobriu que tinha medo do fim das coisas e decidiu encarar esse medo de frente, criando um filme onde o pudesse explorar.

É através do arquivo familiar, representando a memória, que Nicole encara as histórias com as quais se tem de deparar para enfrentar o seu medo. O ato de procurar alguém da família que já faleceu e pesquisar um pouco da sua vida, ajuda a encarar esse medo do fim, pois há que aceitar que houve realmente um fim, e que essa pessoa já não está viva.

É por isto que a realizadora precisa deste filme, não exatamente do resultado em si, mas do processo que foi toda a construção do projeto.

Do ponto de vista da produção, este não começa tão cedo, com estas questões tão íntimas, mas parte da necessidade de ajudar a realizadora a concretizar este objetivo.

#### **4.1.2 Locais**

Como consequência de gostar de abordar temas relacionados com o seu seio familiar, a realizadora acaba por fazer uma grande exploração das freguesias de Vila das Aves e São Tomé de Negrelos. Para compreender a sua família, é essencial conhecer a terra onde estes cresceram e viveram, sendo, por esse motivo, também muito mencionada a cidade de Monchengladbach, na Alemanha, para onde a família emigrou.

O uso do arquivo permite-nos viajar até Santo Tirso dos anos 60 e 70, quando Vila das Aves e São Tomé de Negrelos ainda não tinham exatamente estes nomes, mas onde o rio Ave e o rio Vizela já passavam e separavam as terras. Entre eles estavam sítios como o Lugar de Cucuvelos, onde a família Gonçalves outrora morava e onde o avô praticava a apicultura. Também lá se localiza a mercearia onde o protagonista desta história trabalhava e onde, ainda se vende fruta.

Já no projeto desenvolvido no ano passado, em contexto de residência artística, foi possível, para a produtora, conhecer a terra que deu à luz todas estas histórias que a Nicole tanto gosta de contar. Ao contrário de “Mulher da Minha Gente”, que implicou uma semana inteira de rodagens, com uma equipa, em diferentes freguesias da zona, “Tenho Medo do Fim das Coisas” é um projeto muito mais íntimo, que, apesar de enquadrar as paisagens da região, é muito mais sobre as “personagens” do que sobre a terra. Ainda assim, é inevitável a presença da, tão forte, natureza das terras entre os rios.

As pequenas freguesias, escondidas no vale do Ave, distinguem-se por uma junção, um tanto peculiar, entre uma indústria abandonada e a natureza. Durante as décadas de 60 e 70, a região viveu o seu pico da industrialização, onde se construíram múltiplas fábricas e firmas, principalmente ligadas à produção têxtil. Por este motivo, as

Aves foram, durante vários anos, um local de referência para a procura de emprego, sendo que moradores de outras zonas próximas, se deslocavam até lá para trabalhar. Dado isto, foram construídos mais serviços, acessos e negócios, para acudir às necessidades dos inúmeros trabalhadores.

No entanto, com o passar do tempo, as crises e o aparecimento de novos postos de trabalho noutras regiões, possivelmente mais centrais, as Aves foram perdendo a afluência outrora tão presente. Isto causou o fecho de muitos serviços e fábricas, que foram deixadas ao abandono, muitas delas intocadas desde então. Este fator oferece às Aves o aspeto de um local que é demasiado grande para o seu número de habitantes, estando, na maior parte das vezes, vazia e com uma atmosfera que transmite alguma solidão a quem lá não pertence.

“Tenho Medo do Fim das Coisas” permite voltar a esses tempos de maior agitação, quando havia fartura e mais prosperidade, quando aquelas freguesias não serviam apenas para voltar do trabalho na cidade ao fim do dia.

Para além de se focar na família, a realizadora faz também uma homenagem às terras que a viram crescer a ela e aos seus. Apesar da impressão que passa àqueles que não são residentes, as terras de Santo Tirso falam com quem nelas nasceu, lembrando os momentos de infância e convívios familiares, comuns a todos que lá foram, e são, felizes.

Por isso é tão importante para a realizadora homenagear a terra e mostrar os espaços onde os seus antepassados faziam vida. Neste filme podemos ver as paisagens verdes, que se envolvem também entre as casas, para além dos espaços de convívio e comércio, como o convento e mercearia.

Se, como neste caso, o produtor não conhecer as terras e os locais, cabe-lhe estar presente no chamado *scouting*, que é o processo de estudar o espaço que se vai filmar para que seja mais fácil decidir os planos.

Para além disso, convém ter uma noção do mapa da região em geral, para que se possa ajudar a equipa com os acessos ao espaço e manter a segurança de todos.

Como se trata de um documentário com uma equipa reduzida e sem assistentes de produção, cabe ao produtor, caso seja necessário, controlar a passagem de veículos ou pessoas nos locais de rodagem.

#### **4.1.3. As Personagens e o Arquivo**

“Qualquer traço deixado no terreno pode pois prevalecer durante muito tempo, oculto ou encoberto na memória e nas conversas das pessoas, nas cartas, nas fotografias, nos documentos deixados mantêm uma potencialidade latente de se tornarem públicos. A publicação destas marcas da presença do investigador ou do realizador podem

acontecer de forma descontextualizada, sensacionalista e até, por vezes, de forma intencional e por vezes perversa.”  
(Ribeiro, 2009)

Nesta alínea irá ser brevemente comentado o uso do arquivo e o papel das personagens no filme. Chamemos de “personagens” àqueles que não intervieram consensualmente no projeto, pois não havendo qualquer tipo de performance, não faz para nós muito sentido, serem chamados de atores sociais. Além disso, como tudo o que é falado sobre estes, vem de informação externa (não dada pelos mesmos), parece correto serem “personagens”, pois a ideia que temos deles nasce de uma construção provinda dessa informação externa. Para clarificar, como só se sabe, praticamente, o que foi contado “sobre eles” e não “por eles”, não se pode afirmar que estes são intervenientes ou atores.

A partir do momento em que um realizador decide contar uma história sobre outras pessoas, há que ter as questões éticas em mente. Não só pelo uso de imagens, que a produção tem de garantir que há permissão para usar, mas também por se estar a mencionar a vida de outros, principalmente se estes já faleceram.

“Filmmakers who chose to work with people already familiar to them face the challenge of representing common ground responsibly, even if it means sacrificing their own voice or point of view for that of others.”  
(Nichols, 2001)

Para obter informações sobre aqueles dos quais se sabe pouco, sejam estes familiares ou não, há que fazer pesquisas, perguntar e investigar. Neste caso em concreto, a realizadora conseguiu encontrar cartas escritas e enviadas pelas personagens, tendo acesso a informação provinda da fonte do seu estudo. No entanto, além desse conteúdo nas cartas, para saber o que o Tio Fernando fazia no seu dia a dia, que locais visitava e com quem falava, foi necessário falar com pessoas que o conheciam e obter essa informação através de outros.

Para a criação da narrativa, a realizadora fez uma série de entrevistas com pessoas de interesse que pudessem ajudá-la a conhecer as histórias familiares, alargando o arquivo que já tinha disponível. Para isso, foi feita uma listagem de pessoas a entrevistar e, tendo em conta a relação que os entrevistados tinham com as personagens, anotou-se uma série de perguntas pertinentes.

Há que ter especial cuidado nesta tarefa de pesquisa, pois como diz o ditado popular “quem conta um conto, acrescenta um ponto” e por isso pode haver informação falsa ou exagerada, que pode não ser muito desejado num documentário. Para evitar isso, a realizadora consultou diversas fontes e pôde perceber, dentro dos possíveis, através do cruzamento de informação, o que era verdadeiro e o que não era.

Ainda assim, é muito difícil ter mesmo a certeza, até porque, estando a personagem principal falecida há 40 anos, é normal que, mesmo as memórias daqueles que conheceram o Tio Fernando, já não sejam tão fidedignas.

Quanto ao arquivo, algum já estava na posse da realizadora no início desta produção. Graças a sua avó paterna, Conceição, que lhe falou inicialmente do tio-avô, e à sua tia Zeza, pôde ter acesso a fotografias, à sua bolsa pessoal, onde constavam documentos importantes, assim como a cartas e bilhetes trocados entre o Tio Fernando e Mariazinha, a sua amada. Nestes artigos estavam contidas informações essenciais para construção da narrativa, que ajudaram a fundamentar esta história principal, que foi o fio condutor para o filme. Através das datas anotadas nas cartas e nos versos das fotografias, foi possível criar uma linha narrativa mais fidedigna dos acontecimentos, pois esses aspetos temporais já não estavam tão claros nas memórias dos intervenientes.

Este projeto também se propõe a evitar esta perda de memória natural, eternizando as lembranças e garantindo que aqueles que já partiram não são esquecidos.

## 4.2. A Pré-produção

“A documentary’s preproduction period follows research and covers all decisions and arrangements prior to shooting. This includes choosing a subject; doing the research; deciding who and what are going to be the subject of the film; assembling a crew; choosing what equipment will be necessary; and deciding the method, details, and timetable of shooting. It may also be a time in which you assemble final funding and distribution.”  
(Rabiger, 2004)

A pré-produção é um dos pontos iniciais no desenvolvimento de um filme ou de outro produto audiovisual e é onde uma ideia passa a um projeto. Nesta fase, a equipa começa a planificar tudo o que será feito dali para a frente e envolve terminar o argumento, contratar atores e equipa, encontrar locais de filmagem, determinar o equipamento que será utilizado e perceber o orçamento. A pré-produção é o estágio de planeamento de um filme, onde se solidificam os detalhes de um projeto antes de produzir conteúdo.

A pré-produção é importante pois permite organizar tudo o que é necessário antes da fase de produção, onde se começa a filmar. É na pré-produção que se compreende tudo o que vai ser preciso para fazer um filme, quanto vai custar e de quem se precisa para fazer o projeto acontecer. Uma pré-produção eficiente pode ajudar bastante a poupar tempo e dinheiro, que são os recursos mais limitados na produção de um filme. Ter um orçamento bem delineado significa que há menos probabilidade de desperdiçar recursos e de ficar sem fundos, o que pode inviabilizar todo o projeto. Um cronograma detalhado também contribui para assegurar um processo de produção

tranquilo, pois dá à equipa uma ideia definida de como o tempo deve ser dedicado para um período de rodagem eficiente.

Apesar de ser essencial em todas as fases, esta é uma etapa em que o produtor se destaca. Nesta fase é comum ser estabelecido contacto com possíveis locais de rodagem, atores, empresas de aluguer de material e entidades que possam auxiliar nos custos do filme, custos esses que constam no orçamento, também ele definido na pré-produção. Para além disso, pelos outros departamentos, são feitas listas de material e necessidades, horários, mapas de rodagem e toda a informação que prepara a equipa para a hora de rodar.

É particularmente relevante que o produtor se mantenha em contacto com todos os departamentos nesta fase. Sendo uma altura em que todos os departamentos estão a planificar o que irão fazer no futuro, o produtor deve estar ciente do que estes vão precisar e atender às necessidades, ajudando a estabelecer contactos e a criar parcerias, entre diversas outras coisas.

Na pré-produção exige-se que a equipa se dedique e organize da melhor forma, pois dessa forma garante-se uma maior fluidez e ordem durante o período de filmagens, tendo assim mais garantia que o produto final terá um bom resultado.

Em “Tenho Medo do Fim das Coisas” esta fase foi onde se analisou a fundo como seria feito o filme e se tentou compreender quais os meios para alcançar os melhores objetivos. Com a realizadora a filmar de forma mais independente, foi preciso entender os materiais que ela poderia usar, dentro do que estava ao alcance, e como os conseguir. Para além disso, compreender os custos e procurar formas de financiamento, foram as metas para esta etapa.

#### **4.2.1. As Necessidades de Produção**

Como vimos na componente teórica, gerir uma produção cinematográfica organizada tem que ter a documentação adequada em ordem. Sem os documentos, cronogramas e listagens corretos, um filme pode nem conseguir passar à produção. É por isso que é importante entrar na produção com uma noção bem clara de tudo o que é fundamental para a execução do filme.

A listagem das necessidades de produção está na frente do planeamento de qualquer projeto e é por isso que este passo é indispensável. Antes de começar a fazer seja o que for, foi necessário, da parte da produtora, analisar a ideia do filme detalhadamente e compreender, em conjunto com a realizadora, as exigências implicadas pelo projeto.

Como se tratava de um documentário experimental, que ainda estava no início do seu desenvolvimento, não havia propriamente um argumento ou memória descritiva que pudesse ser lido e dissecado. O processo desenvolvido pela equipa consistiu em organizar um conjunto de reuniões frequentes para identificar essas necessidades.

Por ser um projeto composto, não só por imagens de arquivo, mas também por gravações captadas em filme Super 8, entendeu-se de imediato que o maior desafio neste projeto se basearia em tudo que estivesse relacionado com a filmagem com película. Desde a sua aquisição, à digitalização, a equipa soube prontamente que ocorreriam adversidades associadas.

Para além da película, o orçamento seria um dos primeiros elementos a tratar, não só pela sua imprescindibilidade, mas também pelo facto do filme não ter qualquer apoio financeiro inicial, tendo de ser gerido com fundos próprios numa primeira fase. Era, por esse motivo, crucial perceber que gastos iriam ser feitos com o filme, para que também houvesse uma melhor gestão dos fundos até ser possível encontrar outras fontes de financiamento.

O que nos levou à seguinte necessidade, que era a procura por apoio financeiro. Pelo motivo anterior, de falta de apoios inicial, uma das necessidades com mais prioridade, consistiu na pesquisa de empresas, instituições e organizações que pudessem apoiar, de alguma forma, a produção do projeto. Evitando focar, apenas, em entidades que sustentassem toda a produção, o que poderia trazer mais repercussões, caso não corresse como esperado, ficou decidido procurar também apoios em todos os pequenos passos da produção. Deste modo, ficariam assegurados alguns custos, no caso de não ser possível encontrar quem apoiasse o projeto por completo.

Para começar a trabalhar o orçamento, era preciso compreender o maior e mais dispendioso elemento desta produção, a película Super 8. Na próxima alínea irá ser relatado o que se aprendeu sobre o processo de filmar em Super 8, abarcando tudo o que é relativo à aquisição e tratamento do mesmo.

#### **4.2.2. Filmar em Super 8**

“The news that Kodak is enabling the next generation of filmmakers with access to an upgraded and enhanced version of the same analog technology that first made me fall in love with cinematic storytelling is unbelievably exciting.”

(Christopher Nolan para Kodak.com)

A Kodak apresentou o Super 8 em 1965 e ofereceu às massas a possibilidade de fazerem um filme caseiro de uma forma mais simplificada e acessível do que era antes. Nas câmaras de cinema anteriores, o utilizador tinha de cuidar da película, protegê-la da

luz, enrolá-la, armazená-la e ter todos os restantes cuidados associados. O Super 8 veio tornar todos esses procedimentos obsoletos, com os novos cartuchos compactos, à prova de luz, e as câmaras mais leves. Para além disso, o formato veio aperfeiçoar o 8mm, permitindo um aumento na área da exposição da película e uma maior qualidade de imagem.

Com a chegada do Super 8, uma quantidade, muito superior, da população pode ter acesso a criar os seus próprios filmes, com a sua família e amigos. Isto foi o que aconteceu com a família de Nicole, que graças a um familiar interessado na área, pode ter acesso a vários filmes caseiros, utilizados em “Tenho Medo do Fim das Coisas”.

Apesar da inovação que causou na época, o Super 8 caiu em desuso com a chegada do sistema de vídeo VHS e ainda mais recentemente, com a entrada no mundo digital, o que causou uma pausa no seu fabrico por diversas indústrias. No entanto, graças à moda do “vintage” e à estética que fornece, voltou a ser requisitado e produzido, porém, não com a acessibilidade original.

Para compreender o desafio que o formato causou no desenvolvimento do projeto, é preciso saber que, apesar de se conseguir adquirir câmaras e cartuchos Super 8 em Portugal, não é atualmente possível efetuar os processos de tratamento, revelação e digitalização no país. Para esses processamentos, o filme deve ser enviado para outros países da Europa, como a Alemanha ou o Reino Unido.

No momento da pré-produção deste filme, estava (e ainda está, até ao momento) a ser construído um laboratório analógico na Ribeira do Porto, chamado “Laboratório de Cinema da Torre”, que se basearia num espaço aberto ao público, com modelo cooperativo, onde artistas pudessem trabalhar nos seus projetos fílmicos analógicos. Este poderia ter vindo a ser o espaço ideal para o processamento do filme e até contribuiria para o seu aspeto experimental, sendo possível ter contacto com o processo de revelação em película. Infelizmente, por estar inacabado, teve de optar-se por enviar a película para o estrangeiro.

Antes de mais, o primeiro passo foi a compra dos cartuchos. Após uma pesquisa pela disponibilidade de filme Super 8 em Portugal, encontrou-se a loja Bazar do Vídeo, em Lisboa, onde se adquiriram 5 cartuchos de teste. A compra dos restantes foi tratada com Cristina Macedo Pereira, da Kodak UK, que a aluna ficou a conhecer através do seu orientador, que fez o primeiro contacto. Para continuar este processo de parceria, foi preciso entender que tipo de película, em termos de tempo e sensibilidade, a realizadora precisava. Para ajudar nesta tarefa, a produtora fez uma pesquisa pelo formato, com o

qual nunca tinha trabalhado, e compreendeu assim a diferença entre os seguintes 3 tipos de película “Vision 3” da Kodak:

- 50D: Apresenta uma latitude incomparável nas altas luzes, flexibilidade na pós-produção e estabilidade de arquivamento. Um *dynamic range* mais expandido permite um controle criativo maior nos extremos da exposição, principalmente em filmagens no exterior, com luz natural e muito contraste.
- 200T: Tem um desempenho exemplar, tanto em interiores controlados como em situações de maior contraste. Apresenta uma redução no grão presente nas sombras, o que permite desafiar os limites da subexposição e ainda assim obter resultados excelentes.
- 500T: É um filme de alta velocidade e apresenta uma latitude de exposição aprimorada, sendo possível filmar uma grande quantidade de detalhes nas sombras, com muito menos grão. Permite também seguir a ação e passar da sombra para a luz intensa, sem ter a preocupação de “estourar” os detalhes.

Em suma, no Super 8, quanto maior é a velocidade e sensibilidade à luz da película, maior é também o grão presente no filme. Enquanto o cartucho 500T da Kodak consegue ter menos grão do que outros do mercado, não garante a mesma resolução e baixo grão que um cartucho 50D.

Depois de ser feita a pesquisa pelas características da película, e após a realizadora perceber melhor o que seria filmado, coube à produtora continuar o contacto com a Kodak UK. Através de correio eletrónico, apresentou-se o projeto e ofereceu-se, em moeda de troca, o uso do logótipo da Kodak nos créditos do filme. A colaboradora entrou em contacto com o responsável pelo departamento de Marketing, que depois de ficar a conhecer o projeto, concedeu 2 cartuchos na compra de 15 e em troca do uso do logótipo nos créditos.

Terminada a compra, foi a vez de seguir a entrega do material, através de um número de seguimento da UPS. Os cartuchos chegaram dentro do tempo e em bom estado, sendo mantido o contacto com a Kodak para confirmar o curso do envio.

Enquanto isto, foi necessário perceber onde iriam ser feitos os restantes procedimentos relativos às películas, sendo estes a preparação, revelação e digitalização. Como não era possível fazer este tratamento do filme em Portugal, a pesquisa rondou maioritariamente empresas alemãs. Foi assim feito, pois havia a possibilidade da realizadora viajar até à Alemanha para visitar a família e, assim sendo, entregar os cartuchos à empresa presencialmente, evitando custos no envio do material.

Dentro das empresas encontradas, escolheu-se a ANDEC, com quem se manteve o contacto, mesmo antes da compra dos cartuchos, para saber mais informações sobre os tipos de tratamento da película e os custos dos mesmos. A empresa apresentava diversos serviços e após o pedido de orçamento, ficou decido enviar os cartuchos para preparação e revelação. Para garantir os melhores resultados, foi enviado um cartucho de teste, com imagens que puderam ser gravadas com antecedência. Deste modo foi possível verificar os tempos de entrega e resultado do pedido. Na ANDEC oferecem-se os serviços de tratamento da película e preparação para o telecinema, cujo preço depende da quantidade de cartuchos que se quer tratar, sendo este serviço mais económico a partir dos 10 cartuchos. Quanto à digitalização, a ANDEC apresenta um preço fixo até aos 10 minutos, que depende da qualidade da imagem (do SD ao 4K).

Para entender melhor o que todos estes processos significam e implicam, a equipa fez uma pesquisa, para que também fossem tomadas as melhores decisões quanto à escolha das empresas que iriam desenvolver estes serviços.

Após a filmagem de imagens em Super 8, assim como em qualquer outra película, esta ainda é sensível à luz e a imagem ainda não é bem visível ao olho humano. Para que um filme possa ser montado e editado com estas imagens, o conteúdo que está dentro dos cartuchos Super 8 deve passar pelos seguintes procedimentos:

- Revelação: Nesta primeira etapa, o filme é retirado do cartucho numa sala ausente de qualquer fonte luminosa e preso ao processador, uma máquina que consegue abarcar vários filmes ao mesmo tempo. O processador faz com que os filmes passem por um conjunto de químicos, nos tempos adequados, revelando a película e transformando a imagem latente em imagem visível. Este processo faz com que a película já não seja fotossensível podendo ser manuseada em plena luz.
- Preparação e Limpeza: Após o processo químico, são encaixadas duas peças em ambas as extremidades da película, para que esta possa ser manuseada corretamente pela máquina de digitalização. É nesta fase que o filme é limpo com produtos próprios para remover poeiras, impressões digitais e outros resíduos que podem ter-se acumulado durante a revelação.
- Digitalização: A película preparada é limpa e introduzida num *scanner* para ser digitalizado. Este passo só pode ser dado depois de todas as etapas anteriores estarem concluídas, de modo a garantir a qualidade na imagem final. Existe uma vasta variedade de tecnologia de digitalização, desde pequenos

scanners, de qualidade inferior e direcionados para o consumidor, como grandes máquinas industriais, intencionadas para cinema de alto orçamento. Este processo não tem, necessariamente, de ser efetuado pelo mesmo laboratório que realizou os anteriores.

- Correção de cor: Apesar de nem sempre necessário, esta é também uma das possibilidades dentro do tratamento da película Super 8. O consumidor pode solicitar este serviço ao laboratório de digitalização, assim como, pedindo os ficheiros *flat*, pode corrigir a cor usando ferramentas disponíveis em programas de edição de vídeo.

Entendendo melhor estes processos pelos quais a película Super 8 passa, a equipa pôde escolher um serviço mais acessível e de melhor qualidade. Através da pesquisa por empresas do ramo, encontrou-se a Kornmanufaktur, com a qual também se discutiu um orçamento para todos os procedimentos relativos ao tratamento da película. Assim como a ANDEC, também a Kornmanufaktur apresenta um preço fixo, disponível no website, que se mantém até aos 10 minutos, sendo acrescentado um valor extra a cada minuto. Através desta empresa foi possível obter um preço mais acessível na digitalização, o que levou a equipa a optar pelos seus serviços. Como a ANDEC e a Kornmanufaktur trabalham no mesmo edifício, foi possível estabelecer a relação com ambas as empresas para que os cartuchos passassem entre as mesmas, sem custos adicionais.

De modo a cumprir todos os tempos-limite impostos no calendário (ver Anexo I), foi necessário acompanhar toda esta fase ao pormenor. Para isso a produção manteve o contacto regular com as empresas, que foram informando sobre o estado do material.

Quanto à entrega e envio dos cartuchos, em vez da viagem que seria feita pela realizadora, foi através de uma amiga da mesma que se conseguiu economizar na entrega dos cartuchos às empresas. A amiga em questão viajou em trabalho para a Alemanha e conseguiu passar o material à ANDEC. Depois do mesmo chegar à *Kornmanufaktur* estar pronto, foi enviado para Portugal. O envio foi efetuado pela DHL, com a qual se teve de entrar em contacto, devido a um erro no acompanhamento da encomenda. Ao pesquisar o *tracking number* na página web disponível para esse efeito, era apresentado que a encomenda se encontrava na capital alemã há vários dias. Com a inalteração deste estado, contactou-se a DHL, que relatou que se tratava de um problema informático e que os cartuchos estavam a chegar a Portugal.

Com a chegada da encomenda, confirmou-se a satisfação com o serviço da *Kornmanufaktur*, que enviou também os ficheiros em formato digital, através de um link de *download*.

As imagens filmadas em Super 8, transpostas para o formato digital, puderam ser utilizadas como qualquer vídeo, e ser montadas e editadas nos softwares habituais.

Para concluir este assunto, admite-se que este foi um dos componentes mais desafiantes do desenvolvimento deste projeto. Dada a inexperiência com o formato, exigiu-se uma investigação exaustiva, porém enriquecedora, sobre o uso do Super 8. Tal pesquisa permitiu que a aluna ampliasse os seus conhecimentos nesta área e ganhasse, também, mais curiosidade em explorar o formato.

#### **4.2.3. Orçamento e Apoios**

O maior desafio no decorrer de toda este projeto, foi sem dúvida conseguir apoio financeiro. Apesar de estar a ser relatado no capítulo da pré-produção, foi algo que só ficou realmente resolvido na pós-produção.

A compreensão do orçamento veio depois de perceber o quão dispendioso ficaria o uso do Super 8. Embora se soubesse à prior que seria um elemento de valor elevado no filme, só investigando e anotando todos os custos no plano orçamental, é que a realizadora e produtora se depararam com o montante, mínimo, necessário para a produção do projeto. Estando já preparada, a realizadora, através de fundos próprios, dispôs uma quantia a ser utilizada até se conseguir encontrar apoio.

Ainda assim, de modo a gastar o mínimo possível destes fundos, a produção foi tentando fazer parcerias, como a que fez com a KODAK, para obter uma redução nos preços dos serviços. No contacto com as empresas de tratamento de Super 8 eram sempre referidos todos os serviços (compra, preparação e digitalização) para que fosse possível estudar o mercado e saber se haveria alguma mais-valia em comprar e tratar a película no mesmo local ou em estabelecimentos diferentes. Assim pôde-se analisar a oferta e eleger a escolha mais acessível.

Quanto à procura por apoio financeiro geral, esta debruçou-se sobre o contacto com juntas de freguesia, concursos de apoio à cultura e também com a Câmara Municipal de Santo Tirso, que seria a aposta mais viável, pois já tinha apoiado o projeto anterior da realizadora “Mulher da Minha Gente” e pelo facto de esta ser natural de Santo Tirso. Por conhecer a Vereadora da Cultura, o orientador apoiou a equipa nestes contactos, que foram demorados, devido à agenda complexa da vereadora.

Na construção da tabela orçamental (Ver Anexo II), a produção teve em conta todos os fatores envolvidos no projeto. Para além dos elevados custos com o Super 8, era necessário incluir tudo o que iria ser gasto na fase de produção, nomeadamente na cena “Apodrecimento”, que era a única planeada a ser gravada em estúdio, na ESMAD. Para isso, durante as reuniões de preparação para essa cena, a produtora foi anotando e discutindo com a equipa todos os custos previstos. Nestes constavam os materiais de direção de arte a ser usados, os equipamentos de imagem e som, a alimentação e as viagens até ao local. Para economizar neste dia de rodagem, optou-se em equipa, por partilhar veículos de transporte e por levar a refeição de casa.

Para além disso, foi definida uma área na tabela orçamental para os custos de pós-produção, como o tratamento do áudio, a produção do poster promocional e uma estimativa dos valores dos festivais em que o filme poderia participar.

Na criação inicial da tabela, estes valores não passavam de estimativas, para além de serem incluídos custos não confirmados, como foi a viagem à Alemanha, que acabou por não acontecer, sendo por isso retirada da tabela.

Como vimos na parte teórica, é sempre melhor para o produtor anotar e prever tudo o que pode vir a acontecer, deste modo está preparado para um gasto superior. Mesmo que este não venha a ser tão elevado, é preferível estar a contar com gastos a mais, do que a menos.

Por isso mesmo é importante ter uma secção de imprevistos na tabela orçamental, onde se dispõe um valor especificamente dedicado para todas as eventualidades, não discriminadas, que possam vir a acontecer.

Relativamente ao apoio da Câmara Municipal de Santo Tirso, obteve-se, na fase final deste projeto, resposta positiva ao financiamento, no valor de 2000 euros. Sendo que o custo do filme ronda os 2400 euros, este apoio será uma grande ajuda para a produção. No momento da escrita deste ensaio, não houve ainda uma reunião presencial com a Área de Gestão Municipal da Cultura. Para a Vereadora ficar a conhecer o projeto, para além de uma reunião presencial, o mesmo foi apresentado, através de correio eletrónico, na forma de Dossier (Ver Anexo III), resumindo o projeto e esclarecendo as zonas do município destacadas no filme.

Com as primeiras versões do orçamento e ainda sem este apoio financeiro, foi possível dar continuidade ao projeto e entrar na fase de produção, que se segue na alínea seguinte.

### 4.3. A Produção

“As immortalized in movies about the movies, such as *Singin' in the Rain* (1952), production is the actual process of shooting a movie. It occurs after pre-production is completed and includes the crafts of acting, cinematography, costume design, directing, lighting, and design.”  
(Bergan, 2011)

A produção é a fase do projeto pela qual todos da equipa anseiam. É nela que, finalmente, se põe em prática tudo o que se preparou até então e se pode iniciar as rodagens.

Como analisado na componente teórica, durante a fase de produção, o produtor está em constante comunicação com o realizador. Caso exista alguma mudança na história ou caso aconteça alteração no orçamento, o produtor tem de se mostrar disponível para atuar a qualquer momento. É ele que aprova os locais de rodagem, gere a disponibilidade da equipa e dessa forma ajuda a planear os horários de trabalho e, principalmente, garante que a produção se mantém a tempo e dentro do orçamento. Numa grande produção, é mais comum encontrar o produtor num escritório, pois este tende focar-se mais no lado “comercial” do projeto, porém, ainda assim visita o *set* para garantir que tudo que está a ser feito como planeado e que não ocorrem imprevistos que possam atrasar o filme.

No caso de uma produção de baixo orçamento, e principalmente no documentário, o produtor, em conjunto com o seu departamento, faz a gestão de todo o grupo interveniente, desde a equipa técnica, aos atores contratados ou atores sociais. Deste modo, garante que todos estão confortáveis e que as condições de trabalho são decentes, mantendo, ainda assim, a preocupação com o cumprimento dos horários.

Pode dizer-se que esta é uma das ocasiões em que o produtor mais pode atuar, diretamente, nas questões éticas. Por ser a fase onde ocorrem as rodagens, o produtor pode intervir se verificar, por exemplo, que o realizador não está a seguir de acordo com o que foi combinado com o ator social. Numa situação simples, pode colocar-se uma situação em que o realizador conversou com o ator social e concordou em não integrar um certo elemento no plano, podendo este ser uma parte do corpo, uma zona da casa ou até uma ação específica, que o ator social não quer exibida para o público. Caso se desrespeitem este tipo de pedidos, o produtor tem o direito de interceder e de certificar a dignidade do ator social.

Apesar de tal intervenção poder prejudicar a “visão do realizador”, pela qual toda a equipa trabalha, o produtor precisa de ter em conta que os intervenientes não são apenas “assuntos” a ser explorados, mas sim seres humanos, possuidores de direitos.

A forma como o produtor deve lidar com estas situações pode parecer simples quando se pensa num documentário comum, de propósito expositivo, institucional, ou até mais experimental e de carácter mais abstrato. No entanto, se o objetivo do documentário for denunciar um caso de pobres condições de trabalho ou algum tipo de violência, esta questão já não se mantém tão simples.

Nestes casos, em vez de intervir, o produtor pode tentar perceber se poderão ocorrer ações judiciais, vindas dessa denúncia feita pelo documentário, principalmente se estas adversidades ocorrerem antes do lançamento do filme, impedindo o seguimento da produção. Dada que a intenção do produtor é garantir que o filme seja feito a tempo e dentro do orçamento, é essencial investigar se tais problemas podem aparecer.

Em “Tenho Medo do Fim das Coisas” não foi necessário, da parte da produção, intervir propriamente nas questões éticas, pois já as tendo em mente, a realizadora não prejudicou a imagem dos intervenientes nem das personagens, limitando-se a relatar e analisar aquilo que já todos na freguesia sabiam. Ainda assim, teve de se ter cuidado ao tocar numa história tão pessoal e se, após o lançamento do filme, houver problemas em relação a como a imagem de certas pessoas foi usada, a produção terá de estar pronta para isso.

#### **4.3.1. Diário de Rodagem: Cena “Apodrecimento”**

“Apodrecimento” é o nome que se deu a uma das cenas deste projeto, e a única filmada em estúdio e em equipa. Na cena consta uma mesa repleta de fruta podre e de alguns objetos comuns de se ver numa cozinha tradicional, iluminados por uma fonte de luz de aspeto natural, como se de uma janela viesse. Este cenário pretende aludir à cozinha que os Gonçalves tinham nas décadas de 60 e 70, e que era o espaço onde toda a família se reunia em jantares, festas e outros encontros. Nela eram partilhadas histórias, refeições e os ensinamentos das gerações passadas. Gerações essas que tiveram um fim, a inevitável morte, que virá um dia buscar aqueles que ainda cá se encontram.

A preparação para esta cena começou bem antes das rodagens. Sendo este um projeto filmado, maioritariamente, de forma independente pela realizadora, foi necessário encontrar uma equipa que pudesse ajudar a criar esta cena de natureza morta. A realizadora já tinha algumas pessoas em mente, com quem nunca havia trabalhado antes, mas tinha essa intenção. Coube à produção contactar essa possível equipa, (inteiramente feminina), e apresentar em síntese o projeto, para verificar a disponibilidade que elas teriam em participar.

Após todas mostrarem interesse em fazer parte desta fração do projeto, a produção tratou de marcar algumas reuniões, onde todas ficaram a conhecer o projeto através de uma apresentação (ver Anexo IV) e onde puderam discutir algumas questões, como o material e o cenário. Nesta fase, a produção atua principalmente como mediadora entre a equipa e também garante que todos têm os meios para conseguir atingir os seus objetivos.

Depois de todos os departamentos perceberem as suas necessidades, a produção pôde começar a averiguar qual seria o dia ideal para a rodagem. Em conjunto com a equipa, decidiu-se uma data em que todas as integrantes estariam disponíveis e, assim sendo, puderam continuar a trabalhar para que tudo estivesse pronto nesse dia.

Estando escolhido o dia de rodagem, pôde ser feita a requisição do estúdio de televisão da ESMAD, através de correio eletrónico com o Centro de Produção e Recursos (CPR). Como o dia escolhido era um sábado, os funcionários habituais do CPR não estariam a trabalhar, então foi necessário agilizar a entrega das chaves do estúdio e do material que iria ser requisitado. Para além disso, a equipa de arte estava a ter alguma dificuldade em encontrar um tecido azul, que fosse usado como fundo e remetesse às paredes da cozinha dos Gonçalves. Por esse motivo, a produtora manteve o contacto com o CPR para saber se poderiam ser cedidos fundos de tal cor, o que se provou possível. Enquanto isso, a produtora geriu também a comunicação entre a equipa e quando ficou determinado o equipamento, da parte da imagem e do som, foi a vez de fazer a requisição de material, através da plataforma digital do CPR.

Estando tratada toda a fase de preparação e com tudo pronto para rodar, a realizadora fez passar pela equipa a folha de serviço, que constava os horários de trabalho, já discutidos entre todas, assim como os planos que seriam gravados.

No dia das rodagens, o material deixado pelo CPR foi levado para o estúdio, tendo em conta que ao fim do dia, o espaço teria de ser deixado como estava. Para ter essa garantia com mais certeza, a produtora fotografou o local e verificou que o material estava a ser levado com todo o cuidado. Por se tratar de uma equipa muito pequena, as funções de cada elemento acabaram por se fundir, havendo a participação de todos em cada departamento. Para que isto não atrase o seguimento da rodagem, o produtor deve estar atento e saber intervir quando necessário. Neste caso em concreto, não houve necessidade de tal, tendo sido cumpridos os horários de trabalho, sem quaisquer atrasos.

Para além de assegurar o cumprimento dos objetivos do projeto, numa pequena produção como esta, sem assistentes, a produção deve também garantir o bem-estar de todos os intervenientes. Isso inclui certificar que existe água e alimentação no set, que as

condições de trabalho são decentes, gerir as refeições e verificar se alguém tem alguma restrição alimentar, etc. Deste modo, também evita inconvenientes, que possam atrapalhar as rodagens.

Após as filmagens, coube à produção gerir a equipa e ajudar a organizar o material devidamente, para o entregar nas melhores condições. Além disso, fazer uma ronda por todo o espaço, assegurando, com a ajuda das fotografias tiradas, que depois da saída da equipa, tudo se mantém como estava antes.

Quanto às questões éticas, neste caso prático, a produção só pôde analisar e interferir na relação interpessoal da realização com a equipa. Se este projeto integrasse mais cenas gravadas com a restante equipa e desse modo fosse possível interagir com os atores sociais, haveria mais chances de realmente testemunhar e pôr mais em prática o que foi aprendido nos textos de Nichols.

#### 4.4. A Pós-produção

“Ideally, the crew should be present at salient points during postproduction, when the growth and internal complexity of the film come under intense scrutiny. It is here, if anywhere, that the comprehensiveness of the director’s work begins to show, and here too that crewmembers understand the contribution they have (or haven’t) made.”  
(Rabiger, 2004)

A pós-produção inicia-se após o fim do período de rodagem e é aqui que se começa a dar forma ao que já foi feito. Durante esta fase entra a montagem, o *color grading*, a banda sonora, os efeitos sonoros e visuais, entre outras manipulações que não podem acontecer em tempo real no set. Para que assim possa ser, o produtor tem de garantir as licenças de programas e direitos de autor, caso seja necessário. Para o produtor, também pode ser a fase onde ocorre a busca por festivais e eventos, para que o filme possa ser exibido e depois distribuído.

Para a produção esta foi uma fase em que muitas coisas aconteceram. Para além de ser o momento em que o documentário realmente ganha forma, é aqui que a realizadora se depara com o resultado de todo o seu trabalho e realmente encara o seu medo.

Aqui surgem dúvidas e questiona-se tudo o que se fez anteriormente. É nesta fase que a equipa se pergunta o verdadeiro valor do filme e se serão realmente atingidos os objetivos.

A produção deve estar pronta para atender às necessidades do filme em qualquer fase, mas nesta altura e principalmente com datas a cumprir, o processo de montagem tem de ser eficaz.

Nesta fase foi escolhida a banda sonora, disponibilizada por um artista conhecido da realizadora. Para que o uso das músicas fosse legal, a produção disponibilizou um documento de cedência de direitos (ver Anexo V), que o artista pode assinar.

#### **4.4.1. A Gravação da Narração**

Após as primeiras versões do filme, sentiu-se a necessidade de melhorar a narração e o áudio do filme em geral. Isto também face a problemas que ocorreram no som do projeto do ano passado, que só foram notados nos testes de exibição. Para colmatar isso, a equipa decidiu procurar alguém especializado na área de som, que pudesse fazer o tratamento do áudio e ajudar na gravação da narração.

Deste modo, a equipa procurou, entre colegas e docentes, sugestões sobre quem chamar para se juntar a este projeto. Enquanto isso, a produção foi pedindo orçamentos a profissionais, para que fosse possível ter uma noção dos valores do mercado e para, também, verificar se seria viável solicitar os serviços de um profissional, ou teria de se optar por alguém mais amador.

Felizmente, a Mariana surgiu de uma sugestão de um conhecido, que a recomendou por ser uma ótima profissional, recém-licenciada, com valores acessíveis. A produção fez o primeiro contacto, apresentando brevemente o projeto, explicando as necessidades de pós-produção e pedindo um orçamento. A jovem mostrou-se interessada e a sua proposta foi irrecusável, dado principalmente ao facto de que, nesta altura, ainda não havia resposta por parte da Câmara de Santo Tirso quanto ao apoio financeiro. A equipa reuniu-se então com a nova integrante e foi esclarecida, mais a fundo, a importância do tratamento do áudio, assim como foram respondidas as questões que esta pudesse ter. Para além da pós-produção do som, foi pedido a Mariana que ajudasse na gravação da narração, pois era algo em que a realizadora estava a ter dificuldade.

Para isso foi combinada uma ida aos estúdios da ESMAD, para efetuar a gravação da nova narração. A produção tratou da requisição do material e da suíte de som, garantindo que estava tudo pronto para se gravar. Infelizmente, a realizadora ficou doente, não podendo viajar até Vila do Conde, pelo que foi necessário cancelar a gravação na ESMAD. No entanto, por não ter a voz afetada, foi possível gravar a narração num espaço mais próximo da casa da realizadora, com material próprio.

Também para ajudar a melhorar a entoação da realizadora, que narra todo o filme, foi consultada uma professora da ESMAE, que aconselhou Nicole de maneira a que

esta pudesse ter uma narração mais clara e fosse mais audível a emoção que queria passar com cada parte do filme.

Na escrita deste ensaio, ainda não foi exportada a versão final do filme, mas pelo *feedback* que a produção tem recebido, o projeto está a alcançar os objetivos que a realizadora pretendeu.

#### **4.4.2. Distribuição e Divulgação**

É também na pós-produção que o produtor prepara tudo para lançar o filme por eventos e festivais. Para isso, pode ser criado um *press kit*, que visa ser um documento oficial de apresentação de um filme, para que este seja enviado para festivais e, como o nome diz, enviado para a *press* (imprensa). Neste caso, a equipa já tem vindo a desenvolver e a atualizar um documento do género que, depois da finalização do projeto, será complementado com *stills* do documentário e com introspeções da realizadora.

Para inscrever o projeto em eventos de cinema, criou-se uma conta no *website FilmFreeway*, que é uma plataforma que permite efetuar e organizar submissões de filmes a concursos e festivais. A partir desta, é possível consultar o tipo de competições e prémios que os eventos dispõem e escolher aquele que mais se adequa ao género e às características do projeto. Neste caso existem escolhas óbvias, como o *Family Film Project*, mas também é possível encontrar opções de eventos em todo o mundo, abrindo portas para que o projeto seja divulgado internacionalmente.

Quando se fala em divulgação, é quase inevitável pensar nas redes sociais, que são tão usadas hoje em dia, também por estudantes de cinema, muitas vezes para pedirem apoio financeiro. No entanto, assim como no ano passado, não é da vontade da realizadora, ter uma página dedicada apenas ao seu filme, pretendendo fazer a divulgação apenas através das suas redes pessoais. Como produção, há que respeitar a vontade da realização, principalmente sendo este um projeto muito íntimo, que aborda a família e a morte.

## 5. CONCLUSÃO

Assim se apresenta o trabalho desenvolvido pela produção em “Tenho Medo do Fim das Coisas”. Apesar de ainda haver muito trabalho pela frente, este projeto vê terminada a sua fase académica, indo agora enfrentar o que lhe resta pela frente.

O mesmo pode ser dito sobre a aluna, que esperançosamente conclui, após dois anos de estudo, o seu Mestrado em Comunicação Audiovisual.

O que se pode reter desta experiência? Primeiramente, a noção de que o cinema é feito por pessoas, pessoas com vontade de representar algo, pessoas cuja vida, como ela é, não satisfaz, e por isso têm de criar uma representação da mesma, seja para explorar uma ideia, dar a conhecer algo, ou só mesmo por entretenimento. Por serem pessoas, têm emoções, vontades e exigências, com as quais outras pessoas têm de saber lidar. Assim a aluna reflete como fazer cinema é saber ouvir e compreender pessoas, pois tudo no cinema provém delas.

Quanto a este filme, gostar-se-ia que tivesse sido mais simples e rápido a conseguir financiamento, no entanto, não há nada que aponte para que algo fosse diferente caso isso acontecesse, tendo sido, provavelmente, apenas menos stressante para a equipa. Combater o stress que se viveu na produção do projeto foi um dos maiores desafios. Ter de lidar com a falta de apoio financeiro, com a complexidade da película e ainda ter em conta todas as questões éticas, foi sem dúvida trabalhoso.

Conciliar o trabalho, com o filme e ainda escrita deste ensaio, também pode ter sido bastante difícil, tanto para a produtora, como para a realizadora, no entanto, ambas se mostraram capazes de terminar tudo dentro dos prazos definidos.

Em termos do resultado do produto, pensa-se que o projeto terá genuinamente ajudado a realizadora a enfrentar o seu medo e desta forma, atingiu os objetivos pretendidos.

## 6. BIBLIOGRAFIA

- BERGAN, R. (2011). *The Film Book: A Complete Guide to the World of Cinema*. DK.
- BLACKBURN, S. (2001). *Ethics: A Very Short Introduction* (1st ed.). Oxford University Press.
- CARRILHO, F., J. O. (2008). *Estruturas de Produção do Documentário Português*. Lisboa: ISCTE.
- KOSTER, R., (2004). *Budget Book for Film & Television*. Focal.
- LIRA, B. (2016). Ética e estética: o papel da indexação na recepção de um filme. *aniki: Revista Portuguesa da Imagem em Movimento*, vol. 3, nº1.
- MILLERSON, G., & OWENS, J. (2008). *Video Production Handbook* (4th ed.). Elsevier/Focal.
- NICHOLS, B. (2001). *Introduction to Documentary*. Indiana University Press.
- NICHOLS, B. (1991). *Representing Reality*. Indiana University Press.
- RABIGER, M. (2004). *Directing the Documentary, Fourth Edition* (4th ed.). Focal Press.
- RANCIÈRE, J. (2013). *A fábula cinematográfica*. Cuenco de plata.
- RIBEIRO, J. (2009). Documentário e Ética. *DOC Online - Revista Digital de Cinema Documentário*, 07.
- RYAN, M. (2017). *Producer to Producer: A Step-by-Step Guide to Low-Budget Independent Film Producing* (2nd ed.). Michael Wiese Productions.



Anexo II - Tabela Orçamental

Orçamento			
Descrição	Unidade	Preço Unitário	Preço Total
<b>Transporte Cena "Apodrecimento"</b>			
Nicole			0,00 €
Nara			0,00 €
Marta	2	2,80 €	5,60 €
Carolina	2	2,80 €	5,60 €
Rafaela e Filipa			20,00 €
Maria (Combustível)			15,00 €
<b>Alimentação Cena "Apodrecimento"</b>			
Garrafão água	1	0,67 €	0,67 €
Capsulas café	1	2,00 €	2,00 €
Bolachas Maria	2	1,19 €	2,38 €
Fruta variada			2,50 €
Copos papel	1	1,25 €	1,25 €
<b>Arte Cena "Apodrecimento"</b>			
Fruta podre			7,00 €
Rosas brancas	10	1,25 €	12,50 €
<b>Equipamento de Som</b>			
Rycote Cyclone #1	1	0,00 €	0,00 €
Gravador Roland R44	1	0,00 €	0,00 €
Microfone Schoeps	1	0,00 €	0,00 €
Tripé	1	0,00 €	0,00 €
<b>Equipamento Iluminação</b>			
Kino Flow de 4 Lâmpadas Tungsténio	1	0,00 €	0,00 €
Kino Flow de 2 Lâmpadas Tungsténio	1	0,00 €	0,00 €
1x1 (Refletor de Esferovite)s	1	0,00 €	0,00 €
Difusão	1	0,00 €	0,00 €
Garfos (para o 1x1)	2	0,00 €	0,00 €
DMGs (c/ Kit DOP Choice)	1	0,00 €	0,00 €
Consumíveis (CTO/CTB/Difusão/Ci nefoil)		0,00 €	0,00 €
Extensões	2	0,00 €	0,00 €
Ceferinos Completos	4	0,00 €	0,00 €
Sacos de Areia	6	0,00 €	0,00 €
Fotómetro Sekonic L- 308X Flashmate	1	226,30 €	226,30 €
<b>Equipamento Câmara</b>			
<b>ESMAD</b>			
Blackmagic Video Assist de 7"	1	0,00 €	0,00 €

JVC ProHD DT-N24F	1	0,00 €	0,00 €
Bateria IDX 190	1	0,00 €	0,00 €
HDMI de 3m ou 5m	2	0,00 €	0,00 €
SDI de 5m	1	0,00 €	0,00 €
Tripé Básico de Iluminação c/ ¼	1	0,00 €	0,00 €
<b>Super8</b>			
<b>Bazar do Vídeo</b>			
KODAK Vision3 50D	2	34,81 €	69,62 €
KODAK Vision3 200T	2	34,81 €	69,62 €
KODAK Vision3 500T	1	34,81 €	34,81 €
<b>KODAK UK</b>			
RL 8MM 50D	6	21,89 €	131,34 €
RL 8MM 200T	6	21,89 €	131,34 €
RL 8MM 500T	1	21,89 €	21,89 €
Portes de envio			50,00 €
<b>Tratamento Super8</b>			
<b>Revelação e Digitalização ANDEC (1º rolo)</b>			
Clean/Join			23,95 €
Reel/Can			7,00 €
Scan (-50%)			105,00 €
Handling costs			3,50 €
Portes de envio			8,00 €
IVA (19%)			28,02 €
<b>Revelação ANDEC</b>			
Processamento			357,00 €
Envio FedEx			19,50 €
IVA (23%)			82,11 €
<b>Digitalização KORNMANUFAKTUR</b>			
Preço base (80 minutos)			80,00 €
Por minuto	32	5,00 €	160,00 €
Envio			15,00 €
<b>Pós-produção</b>			
Tratamento Audio			200,00 €
Publicidade (Valor			10,00 €
Poster			150,00 €
Correção de cor			150,00 €
Festivais			70,00 €
<b>Imprevistos (5%)</b>			
Imprevistos gerais			110,79 €
<b>TOTAL</b>			<b>2 389,29 €</b>

## Anexo III - Dossier de Apresentação



A partir de memórias e de arquivo familiar, conta-se a história de Fernando, tio-avô da realizadora, que viveu a maior parte da sua vida como comerciante em São Tomé de Negrelos, Santo Tirso. A história do tio Fernando e a romantização da sua morte é o ponto de partida para uma exploração desta temática a partir de memórias e conceções pessoais acerca do fim das coisas. *Tenho Medo do Fim das Coisas*, projeto final do Mestrado em Comunicação Audiovisual - Especialização em Cinema Documental na Escola Superior de Media Artes e Design (ESMAD), dá a conhecer histórias inteiramente construídas a partir da memória. Procurando estabelecer um contexto social e económico de São Tomé de Negrelos e Vila das Aves entre os anos 50 e os anos 70 através da narrativa documental da vida de Fernando.

### SINOPSE



*“Por volta dos anos 50, a maior parte dos rapazes ia trabalhar para a fábrica depois de terminar a 4ª classe. Alguns tinham a sorte de fazer a prova de admissão para continuarem os estudos, mas muito poucos. Aos 11 anos esperava-os o trabalho e não era diferente em São Tomé de Negrelos. Na casa do Fernando eram 7 irmãos e nenhum deles foi além da 4ª classe. A maior parte foi para a Fábrica, para uma das muitas existentes no Vale do Ave. O Fernando foi o terceiro a acabar a escola, e ao contrário da maior parte dos irmãos ficou longe dos fios e dos tecidos. O pai arranhou-lhe um lugar na mercearia do Sr. Herminio, ao pé da ponte de Negrelos.”*



Fotografias de arquivo familiar (1945-1980)



Imagens super 8 do arquivo familiar (1970-1980)

## A CONSTRUÇÃO DA NARRATIVA A PARTIR DA MEMÓRIA

Uma história contada a partir de fotografias e filmagens super 8 de arquivo, a par com filmagens super 8 na atualidade



Antiga loja de comércio e de vinhos atualmente mercearia da Ponte e zona circundante, São Tomé de Negrelos



Paisagem da cidade de Monchengladbach



Cenário de Estúdio — *Still life*



## LOCAIS DE RODAGEM

São Tomé de Negrelos, Vila das Aves e Monchengladbach



A ausência — a casa em São Tomé de Negrelos, agora vazia, que faz parte das memórias das personagens retratadas



Realização **NICOLE NOIA**

Argumento **NICOLE NOIA, MARTA DOS SANTOS**

Produção **NARA MOREIRA, NICOLE NOIA**

Direção de Fotografia **NICOLE NOIA**

Operação de câmara **NICOLE NOIA, JOSÉ GUILHERME MARQUES**

Montagem **NICOLE NOIA**

Assistência de Montagem **CAROLINA RIBEIRO, JOÃO MARTINS**

Colorização **VASCO BÄUERLE**

Captação de Som **MARTA MORAIS MIRANDA, NICOLE NOIA**

Montagem de Som **CAROLINA RIBEIRO, JOÃO MARTINS, NICOLE**

**NOIA, MARTA MORAIS MIRANDA**

Mistura e Masterização de Som **MARIANA GUEDELHA**

Narração **NICOLE NOIA**

Voz Fernando **HENRIQUE MAGRO**

Imagens de Arquivo **FERNANDO GONÇALVES, JOAQUIM GONÇALVES, CONCEIÇÃO COUTO, MARIA JOSÉ COUTO, MARIAZINHA E CARLA MACHADO, ANTÓNIO COUTO, ANTÓNIO COSTA, JORGE GONÇALVES, JOSÉ MÁRIA GONÇALVES, HENRIQUE PINHEIRO MACHADO**

Telecine Imagens Super 8 de arquivo **ANTÓNIO COUTO, DINIS LEAL MACHADO, NICOLE NOIA**

Digitalização de arquivo fotográfico **ABIGAIL CARVALHO**

Música **CANADIAN RIFLES**

Improvisação de Guitarra **RUI SILVA**

Poster e design do título **TERESA AREGA**

Tradução Português - Inglês **MARTA DOS SANTOS**

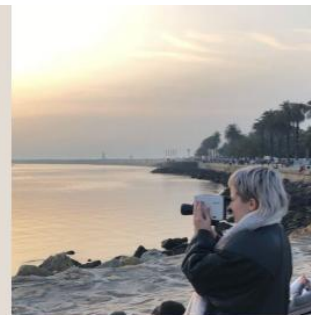
Legendagem Português e Inglês **EVA MAGRO**

## EQUIPA TÉCNICA

Nicole Noia (1996, Porto) é realizadora e fotógrafa. Natural de uma vila no norte de Portugal chamada Vila das Aves — de onde tem orgulho de ser. Vinda de uma família muito nostálgica, foi olhando para os arquivos de sua família em VHS, Super 8 e fotografias que retratam as suas experiências, que descobriu a sua paixão por histórias contadas a partir de uma perspectiva pessoal e retratos de família em filme. Trabalha no Canal180 desde 2018, onde se foca sobretudo na comunicação digital e planeamento editorial. Atualmente frequenta o mestrado em Cinema Documental na ESMAD, e o seu trabalho nasce da memória.

## BIOGRAFIA DA REALIZADORA

FILMOGRAFIA NO PLANES FLYING (2021), MULHER DA MINHA GENTE (2021),  
A NCSSA ALEMANHA (em desenvolvimento)



CARTA DE APOIO



KODAK PORTUGAL



CANAL180

A OSTV, detentora do Canal180 declara, para os devidos efeitos, que aprisa a curta-metragem documental "Tenho Medo do Fim das Coisas", realizada por Nicole Noia e com a produção de Nara Moreira.  
Constatando que este projeto final do Mestrado em Comunicação Audiovisual da Escola Superior de Media Artes e Design obteve e se enquadra com as premissas nas quais se baseia a nossa comunicação e promoção cultural, decidamos aqui a disponibilidade e vontade, em nome de toda a equipa do Canal180, em colaborar através da divulgação desta curta na programação do canal.

Paris, 28 Janeiro 2022

  
João Vasconcelos  
Presidente  
OSTV

## APOIOS



PRODUTORA NARA MOREIRA  
+351 912 748 274  
nara.moreira@outlook.pt  
REALIZADORA NICOLE NOIA  
+351 916 455 589  
hellonicolenoia@gmail.com

**CONTACTOS**

Anexo IV - Apresentação Cena “Apodrecimento”



notas:  
luz entra de uma janela do lado esquerdo  
sombrias suaves  
luz amarela / dourada

Bom exemplo de inclinação da luz e dureza das sombras, mas menos tenra um doce

**MOODBOARD DIREÇÃO DE FOTOGRAFIA**



**MOODBOARD DIREÇÃO DE ARTE — DISPOSIÇÃO / AMBIENTE**



rosas:  
 frutos e flores em mau estado, no entanto, têm que existir várias coisas nos alimentos e não ser  
 tudo preto  
 muito importante que existam insetos da fruta pretos pequeninos, que voam  
 no plano ao longe está tudo bem composto e belo, que cause que o primeiro olhar não vê  
 que está tudo podre

## MOODBOARD DIREÇÃO DE ARTE — A FRUTA E AS FLORES

## MATERIAIS DE ARTE

tecido/fundo parede azul petróleo para fundo  
 fruta e flores podres com cores muito variadas (dióspiros, rosas brancas, maçãs)  
 peças de loiça estilo vintage estilo anos 60/70 (jarro, fruteira, caneca)  
 garrafa de vinho e copo  
 mesa ou tampo de madeira escura

PMS 5395	PMS 5405	PMS 5415	PMS 5425	PMS 5435
PMS 546	PMS 547	PMS 548	PMS 549	PMS 550
PMS 5463	PMS 5473	PMS 5483	PMS 5493	PMS 5503





**MOODBOARD  
FAMÍLIA**

## Anexo V. Declaração de Cedência de Direitos Sobre Composição Musical

SUPERIOR  
DE MEDIA  
ARTES  
E DESIGN  
POLITÉCNICO  
DO PORTO

P. PORTO

### DECLARAÇÃO DE CEDÊNCIA DE DIREITOS SOBRE COMPOSIÇÃO MUSICAL

Eu, Ra. Patrícia Almeida Andrade,  
portador(a) do documento de identificação nº 14005869, por este  
meio confirmo o consentimento dado à Escola Superior de Media Artes e Design, a  
respeito de reproduzir mecanicamente, eletronicamente ou fotograficamente,  
separadamente ou em combinação e gravar e produzir cópias de quaisquer  
gravações sonoras, composições musicais interpretadas, compostas, arranjadas ou  
conduzidas por mim, em sincronismo ou em relação temporal com o filme intitulado  
*Tenho medo do fim das coisas* e por este meio lhe concedo, aos seus sucessores,  
mandatários e licenciados, o direito perpétuo de usufruto, de qualquer forma e  
através de qualquer meio existente ou que venha a existir, de todas as gravações  
para banda sonora ou registos sonoros por ele feitos da minha interpretação  
musical, em conexão com a exibição, publicitação, exploração ou qualquer uso do  
referido filme ou registo sonoro.

Porto, 3 de Julho, de 2022

Ra. Patrícia Almeida Andrade

(assinatura conforme o BI/CC)