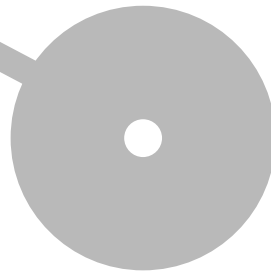




Estratégias criativas na
Produção de curtas-metragens
de terror: curta-metragem
Umbral

Diogo Filipe Pinto Ferreira

[10/2024]



Politécnico do Porto
Escola Superior de Media Artes e Design

Diogo Filipe Pinto Ferreira

**Estratégias criativas na Produção de curtas-metragens de terror:
curta-metragem *Umbral***

Trabalho de Projeto

Mestrado em Cinema e Fotografia – Especialização em Cinema de ficção

Orientação: Prof.^a Doutora Maria João Cortesão

Vila do Conde, outubro de 2024

Diogo Filipe Pinto Ferreira

Estratégias criativas na Produção de curtas-metragens de terror:
curta-metragem *Umbral*

Trabalho de Projeto

Mestrado em Cinema e Fotografia – Especialização em Cinema de Ficção

Membros do Júri

Presidente

Prof. Sérgio Rolando Ferreira Rodrigues

Escola Superior de Media Artes e Design – Instituto Politécnico do Porto

Vogal - Orientador

Prof.^(a) Doutora Maria João Cortesão Paour Gordo Caldeira

Escola Superior de Media Artes e Design – Instituto Politécnico do Porto

Vogal - Arguente

Prof. Doutor António Costa Valente

Faculdade de Ciências Humanas e Sociais – Universidade do Algarve

Vila do Conde, outubro de 2024

AGRAMECIMENTOS

Agradeço em primeiro lugar à Professora Doutora Maria João Cortesão por toda a paciência e acompanhamento durante todo o projeto e por me aconselhar e orientar na execução do mesmo.

Agradeço aos meus familiares, nomeadamente à minha mãe e irmãos, que na retaguarda prestaram um grande apoio.

Agradeço à minha equipa de projeto por terem confiado no meu trabalho nas diferentes etapas do filme

SUMÁRIO

O presente ensaio visa explicitar o desenvolvimento da função da direção de produção na curta-metragem *UMBRAL* do Mestrado em cinema e fotografia – Especialização em Cinema de Ficção da Escola Superior de Media Artes e Design (ESMAD) do Politécnico do Porto (P. Porto).

A primeira parte é composta por um corpus teórico, que versará sobre temáticas relacionadas com a pertinência do produtor no desenvolvimento de um filme, assim como a ligação do departamento de produção aos diversos departamentos.

A parte prática consistirá na descrição de metodologias adotadas pela produção nas diferentes fases do filme, nomeadamente a gestão dos atores no *set* e à gestão da equipa atendendo ao género de filme em causa (terror).

PALAVRAS – CHAVE

Produção; Cinema de ficção; Terror; Coprodução

KEY WORDS

Production; Fiction cinema; Horror;
Coproduction

ABSTRACT

This essay aims to explain the development of the role of production direction in the short film *UMBRAL*, from the Master's degree in cinema and photography - Specialization in Fiction Cinema at the Escola Superior de Media Artes e Design (ESMAD) at the Polytechnic of Porto (P.Porto).

The first part consists of a theoretical corpus that will discuss issues related to the producer's relevance in the development of a film, as well as the connection between the production department and different departments.

The practical part will consist of describing the methodologies adopted by the production in the different phases of the film, namely the management of the actors on the set and the management of the team that serves the film genre in question (horror).

ÍNDICE

INTRODUÇÃO	13
PARTE I: ENQUADRAMENTO TEÓRICO	14
Capítulo 1: Produção e produção - O departamento de produção	15
1.1 – O Produtor de cinema	16
1.2– A relação entre o departamento de Produção e os outros departamentos. .	19
1.3 - A importância da produção no levantamento do argumento	21
Capítulo 2 – O papel da produção nas diferentes fases da construção de um filme	25
2.1 -A pré-produção:.....	25
2.2 – A rodagem	35
2.2.1 - Direitos de autor, imagem, cedência de espaço e direitos conexos.....	37
2.2.2 – Divulgação: Promoção e distribuição do filme	39
PARTE II: CASO PRÁTICO	41
Capítulo 1–Enquadramento da curta-metragem <i>Umbral</i>	42
1.1– Contextualização do <i>Umbral</i>	42
Capítulo 2 – Metodologias do trabalho	43
2.1 – A Pré-produção da curta-metragem	43
2.1.1- Levantamento do argumento do ponto de vista da produção	43
2.1.2 – A pertinência dos apoios, patrocínios e coprodução para o filme.....	45
2.1.3 – Orçamento do filme <i>UMBRAL</i>	47
2.1.4 –Locais de rodagem do filme <i>Umbral</i>	49
2.1.5 – Equipa da Curta-metragem <i>Umbral</i>	51
2.1.6 – Casting da Curta-metragem <i>Umbral</i>	52
2.1.7 – Organização e logística nas rodagens no filme <i>UMBRAL</i>	58
3– A Produção da curta-metragem.....	61

4 – A Pós-produção e distribuição da curta-metragem <i>Umbral</i>	72
CONCLUSÃO	79
REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS.....	82
REFERÊNCIAS WEBGRÁFICAS.....	83
REFERÊNCIAS FILMOGRÁFICAS	83
ANEXOS.....	84
Anexo A – Argumento da Curta-Metragem <i>Umbral</i>	85
Anexo B – Mapa de Transporte.....	104
Anexo C – Cedência de Espaço.....	105
Anexo D – Direitos de Imagem.....	107
Anexo E – Mapa de Rodagens.....	109
Anexo F – Folha de serviço.....	110
Anexo G – Relatório de Anotações.....	112
Anexo H – Protocolo de coprodução.....	113
APÊNDICES	135
Apêndice A – Cronograma	136
Apêndice B – Tabela de Refeições.....	137
Apêndice C – Despacho da ESMAD para atribuição de bolsa do ICA para o filme	138
Apêndice D – Orçamento PREFORME da curta-metragem <i>Umbral</i>	139
Apêndice E – Protocolo de Apoio da AE ESMAD.....	140

ÍNDICE DE ILUSTRAÇÕES

Figura 1 Gráfico adaptado do livro "Productiong and Directing the Short Film and Video" David K. Irving and Peter W. Rea.....	20
Figura 2 Script Breakdown sheet - Producing and directing the short film and video, p.47	23
Figura 3 Referências visuais do Realizador do Umbral, Miguel Andrade	44
Figura 4 Página do PPL-Umbral.....	47
Figura 5 Página do PPL-Umbral (Mensagem)	47
Figura 6 Orçamento Não detalhado para a campanha PPL	48
Figura 7 ScreenShot da campanha do PPL.....	49
Figura 8 Tabela de apoios monetários da curta-metragem Umbral.....	49
Figura 9 Localizações da Curta-Metragem – Umbral.....	51
Figura 10 Referências do Realizador do Umbral para os personagens.....	53
Figura 11 Grupo de atores da Agente a Norte - Agência de atores	53
Figura 12 Daniel Silva - Ator principal do Umbral.....	55
Figura 13 Fotografia de família - Retrato do filme.....	57
Figura 14 Sessão fotográfica - retrato anos 20 com um ator menor	57
Figura 15 Sessão fotográfica - retrato anos 20 com um ator menor	58
Figura 16 Preparação do decor - Palacete Pinto Leite - dia 0	61
Figura 17 Rodagens do ponto de vista da anotação	62
Figura 18 Preparação do primeiro dia de rodagens da produção.....	65
Figura 19 Equipa de produção em reunião - 2º dia de rodagens.....	67
Figura 20 Preparação da Direção de Arte – FEP	67
Figura 21 Gravação com os atores no estúdio de som.....	68
Figura 22 Rodagens no Teatro Helena Sá e Costa	69
Figura 23 Caracterização dos atores de Umbral	70
Figura 24 Rescaldo dos últimos dias de filmagem.....	72
Figura 25 Cartaz do Filme Umbral por Miguel Tedim e Catarina Ribeiro	74
Figura 26 Frame do trailer do filme Umbral.....	75
Figura 27 Redes sociais do projeto Umbral.....	77
Figura 28 Merchandising do filme Umbral	77

Figura 29 Levantamento de festivais de cinema para o filme Umbral.....78

INTRODUÇÃO

O presente ensaio visa a apresentação do projeto final do Mestrado em Cinema e Fotografia – Especialização de Cinema de Ficção da Unidade Curricular de Projeto/ Estágio/ Dissertação do estudante Diogo Ferreira com o cargo de Direção de Produção da curta-metragem *Umbral*.

Este documento contém duas partes. Um enquadramento teórico, no qual refletimos sobre conceitos relacionados com a Direção de Produção, assim como as diferentes funções dos elementos do departamento de produção, além da componente logística e criativa da produção.

A segunda parte do ensaio reside na explicação do trabalho do produtor da curta-metragem *Umbral*. Nomeadamente nas fases de pré-produção, produção e pós-produção, e ainda nas estratégias a elas associadas.

Os capítulos da pré-produção incidirão sobre a contextualização do projeto, as metodologias de trabalho adotadas, assim como o levantamento das prioridades da pré-produção, a montagem da equipa, orçamentação, apoios, procura de elenco; destacando um estudo do tema: Crianças e adolescentes no *set* de rodagens com especial destaque no que concerne a proteção de dados dos menores e as leis do tempo de trabalho dos menores neste setor, assim como a seleção dos locais de rodagem.

Referentes à fase de produção debruçamos sobre a relação da produção com os restantes departamentos, bem como as dificuldades e responsabilidades da direção de produção durante as rodagens no *set*.

No capítulo da pós-produção abordamos as estratégias de divulgação e exibição do projeto, assim como o acompanhamento da montagem e da pós-produção do filme.

Por fim, conclui-se este ensaio com algumas notas e reflexão crítica sobre o trabalho desenvolvido pela direção de produção.

PARTE I: ENQUADRAMENTO TEÓRICO

Capítulo 1: Produção e produção – O departamento de produção

“A produção é a arte de prever o imprevisível e mesmo assim dá-se mal”¹

O termo Produção ou produtor está maioritariamente associado ao processo de realização de um projeto cinematográfico, ao conjunto de profissionais e fatores que fazem um filme acontecer. “Aquela produção é do realizador X” ou “Este filme está com uma grande produção”. A produção é associada ao processo de realização de um filme desde a ideia até à distribuição. O que muitas vezes se desconhece é a existência de um departamento e um grupo de pessoas (Departamento de produção), que tem como objetivo atender às necessidades de um filme.

“Ao querer entender o processo de realização de um filme, é apresentada a um grupo de pessoas aparentemente atrapalhadas, chamadas genericamente de “Produção”? O que faz a produção de um filme? O que é que a produção tem a ver com a autoria do filme? O que essa equipe ou esse processo tem a ver com a atribuição de características a determinados filmes?

Essas são perguntas que têm grande amplitude porque valem para filmes produzidos em todo o mundo. E o processo de feitura de filmes depende de fatores sociais, económicos e políticos que, às vezes, são exclusivos a um determinado país.” (Giannasi, 2007, p. 7)

Mediante a reflexão sobre “Produção”, conclui-se que se pode identificar o trabalho de produção num determinado filme. Nos filmes *hollywoodianos*, as produtoras, as grandes empresas, assinam as autorias dos filmes, ao contrário da grande parte do cinema europeu em que o realizador assume-se como autor do projeto cinematográfico. No entanto, tal como o realizador e o diretor de fotografia, o produtor consegue associar a sua marca criativa visível no filme juntando a si uma boa equipa e bons investidores, tendo como premissa os fatores sociais. Isto é, o meio em que o filme vai ser realizado e como estrategicamente o produtor consegue com que o filme funcione numa determinada sociedade tendo em conta também os fatores económicos (quanto maior for o orçamento para o filme, mais opções de produção existem) e políticas (cabe

¹ Frederico Fellini (Argumentista e realizador) no filme “Intervista” de 1987 – minuto 0:31. Apresenta o seu produtor à equipa de televisão japonesa. Intervista (1987) di Federico Fellini - Tranvetto della Stefer
<https://www.youtube.com/watch?v=OzjORsI0kx8>

ao produtor conhecer as realidades políticas do país onde está a ser realizada a produção para que possa produzir o seu filme dentro dos parâmetros legais).

A produção de cinema divide-se em três fases de produção. Este departamento, juntamente com os outros departamentos (realização e direção de fotografia, por exemplo), acompanha todo o processo das fases de um filme, começando na pré-produção, produção e posteriormente a pós-produção. Para que os processos nas diferentes fases de um filme sejam bem-sucedidas, dentro do departamento, multiplica-se a divisão de cargos de um produtor. Nesse sentido o departamento de produção é composto por uma hierarquia de funções: Produtor executivo, Diretor de produção, Chefe de produção e Assistente de produção. Estes são os cargos mais usuais dentro do departamento de produção, podendo haver a necessidade de alargar as funções optando por atribuir um cargo de secretário da produção. (Lopes, 2015, p. 24) refere que “O número de elementos de uma produção cinematográfica varia de acordo com a dimensão de um projeto. Uma curta-metragem pode ser exequível com apenas um produtor.”

1.1 – O Produtor de cinema

Definir o trabalho de um produtor é por vezes complexo, tendo em consideração que acarreta a responsabilidade de todo um projeto cinematográfico.

“É certo que parece aborrecido. No entanto esta profissão é uma das mais complexas, responsáveis e diversas em todo o processo de elaboração de um produto cinematográfico. Impõe desafios em áreas muito distintas e requer conhecimentos legais, técnicos, organizacionais e psicológicos. Esta profissão exige o melhor daqueles que a abraçam; é um trabalho que começa de manhã cedo e acaba pela noite dentro- o produtor está sempre disponível durante o dia e a noite, ajudando em emergências, sendo em quem se confia qualquer momento durante a pré-produção, a rodagem e a pós-produção” (Clevé, 2008, p. 1)

Ao produtor é exigido diversidade de competências técnicas, criativas e domínio da linguagem cinematográfica. Este profissional suporta toda a responsabilidade de um

filme. É a chave para que toda uma produção possa avançar com as suas responsabilidades. Deve ser uma pessoa meticulosa, organizada e cabe-lhe prever imprevistos. É importante que o produtor conheça toda a sua equipa e esteja consciente das competências que deve possuir. Sobre a importância do produtor, (Lopes, 2015, p.24) indica que “O produtor é o verdadeiro chefe, o engenheiro de toda a fabricação de um filme.”

É da responsabilidade da produção dar à equipa de rodagem todas as condições para que o processo cinematográfico se concretize com rapidez e com o mínimo de percalços possíveis.

“O número de elementos de produção varia consoante a dimensão do projeto cinematográfico. Uma curta-metragem pode ser exequível com apenas um produtor, sendo que este assume todas as tarefas no seu departamento. Ao contrário de uma longa-metragem, em que a equipa de produção é maior” (Lopes, 2015, p. 24)

O departamento de produção contém diferentes elementos. O Diretor de Produção situa-se na salvaguarda das necessidades para que o filme se realize. Fazem parte das suas funções elaborar um orçamento, dirigir e planear a procura de locais para as rodagens, assim como as autorizações de utilização dos espaços, garante e coordena os alojamentos e transportes para toda a equipa e elenco, negocia contratos e seguros para locais, atores, equipa e equipamento técnico, representa o projeto perante as entidades e autoridades locais e elabora cronogramas.

O Chefe de produção assume funções que se baseiam em representar a produção em *set*. Tem de gerir e coordenar o *set* de rodagens em colaboração com o assistente de realização. É responsável por garantir o cumprimento das necessidades do mapa de rodagens e trabalha estreitamente com o Diretor de produção.

O Assistente de produção é responsável pela logística de produção, fazendo garantir o cumprimento das necessidades da produção estipuladas pelo Diretor de produção e Chefe de produção. O assistente trabalha em concordância com os restantes cargos da produção. Por fim, o Secretário de Produção assume os cargos financeiros e jurídicos. O secretário faz uma gestão da documentação necessária à produção, é uma

extensão das tarefas do Diretor de Produção. Contudo, a produção de uma curta-metragem nem sempre é dispensada de uma equipa de produção com mais elementos.

Independente de um orçamento disponível de uma produção, o produtor tem de ser capaz de prever e antecipar problemas e necessidades, ter capacidade de liderança e de organização, saber ouvir e ser diplomata nos diversos departamentos de um filme. Deve ser conhecedor de todo o processo de criação, desde a ideia ao argumento, até à pós-produção ao planeamento de divulgação. É fácil um projeto cinematográfico desviar-se das datas estabelecidas numa planificação por erros que tenham acontecido nas gravações ou por qualquer inconveniência. Desta forma, cabe ao produtor fazer cumprir toda a planificação e/ ou ser flexível quando é preciso fazer um ajuste à mesma. Além destes aspetos, (Lopes, 2015.p.29) acrescenta que “O produtor tem de ser sensível às preferências, às necessidades e aos desejos do público, mas também dos potenciais investidores, patrocinadores, canais de distribuição e compradores”

O produtor deve ser o primeiro entusiasta do seu projeto. Desta forma consegue convencer outros a abraçar o desafio. O produtor não só se responsabiliza pela constituição da equipa, como também na procura de apoios e patrocínios. Deve ser uma pessoa criativa e ativa durante todo o processo e deve prestar auxílio criativo quando é necessário solucionar problemas durante as rodagens. Para além de criativo, o produtor tem de saber negociar o *cachet* da equipa, o equipamento com os outros departamentos, assim como participar na escolha e seleção do *casting* e das localizações para a rodagem do filme. Todos os aspetos referidos prendem-se com a necessidade de elaborar um orçamento realista, assim como planificar as diferentes etapas na produção do filme. Por fim cabe-lhe a gestão da distribuição e da promoção do filme.

“O trabalho criativo [do produtor] é também um trabalho prático, porque entre o produtor e realizador define-se como o filme é feito, como os aspetos práticos-financeiros, escolhas de equipa, etc; - condicionam o processo criativo. Esse é um lado que o produtor tem e que leva a receber o *Oscar* de Melhor Filme, o *César* de Melhor Filme, o *Goya* de Melhor Filme, o *Donatello* de Melhor Filme: (...) dos prémios mais importantes do ponto de vista cinematográfico, quer nos Estados Unidos, quer na Europa.” (Navarro cit in Lopes, 2015, p.16.)

1.2– A relação entre o departamento de Produção e os outros departamentos.

A base do sucesso de um filme incide essencialmente numa boa produção. Da mesma forma que a escolha da equipa para a produção de um filme deve ter em conta as suas necessidades.

Cabe ao produtor seleção da equipa para a realização do filme em concordância com o realizador. Essa escolha deve ser ponderada e bem planeada de forma que o compromisso do projeto cinematográfico seja priorizado. Normalmente o realizador (em produções Europeias) demonstra algum interesse em trabalhar com elementos de diversos departamentos, pela confiança e interesse que esses ou essas podem trazer.

“O produtor e o realizador partilham muito das mesmas responsabilidades, cada um está focado na sua própria esfera. No entanto, a linha começa no início do argumento e a articulação coordenada entre realizador e produtor fazem o filme chegar ao ecrã”
(*Rea and Irving*, 2010, p. 62)

Segundo (*Gates*, 1999, p. 14) “Na sua essência, a responsabilidade do produtor num filme passa por garantir uma boa escolha na produção como:

- As **pessoas certas** (elenco e equipa técnica);
- Os **locais certos** (decores e estúdios);
- O **tempo certo** (planificação, folha de serviço e mapa de rodagem);
- O **orçamento certo** (cumprir as verbas atribuídas às diferentes necessidades do filme).”

Tendo em consideração o tipo de filme em causa, é importante analisar os elementos necessários para a sua execução, ou seja, não acumular elementos que possam exceder o orçamento construído para o projeto em causa.

Para melhor entender a relação com os diferentes departamentos e o departamento de produção, serve como análise a figura abaixo:

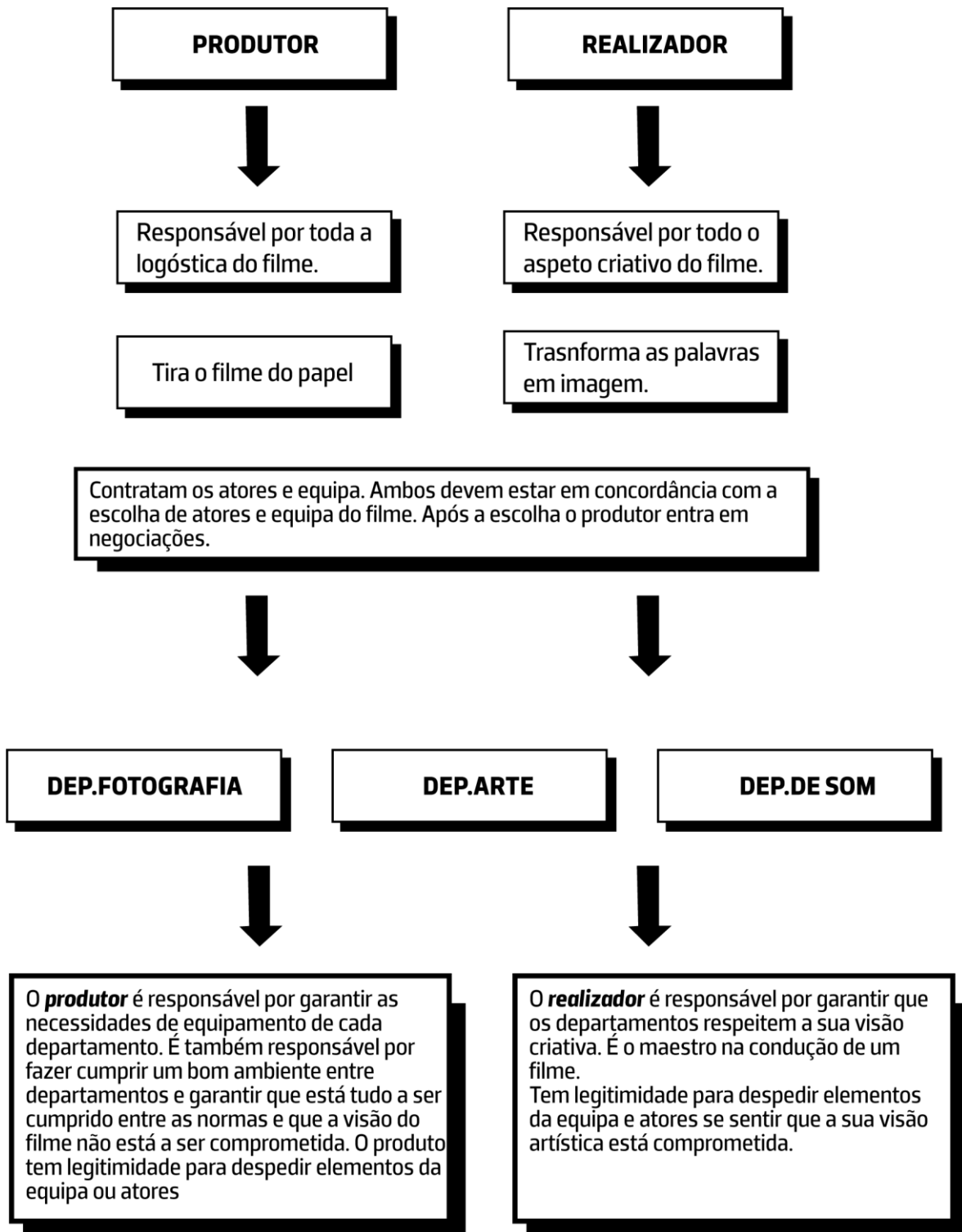


Figura 1 Gráfico adaptado do livro "Productiong and Directing the Short Film and Video" David K. Irving and Peter W. Rea

Em síntese, a tabela acima indica que a relação do departamento de produção com os restantes departamentos de um filme; Todos os elementos de cada departamento devem assegurar a visão do realizador. Importa acrescentar que o compromisso entre os departamentos envolvidos e uma boa relação entre eles são a base fundamental da feitura de um filme: trabalhando sempre em diálogo e procurando soluções que sirvam o mesmo propósito.

O produtor é responsável por reunir com cada direção de departamento (Departamento de imagem, som, arte, montagem, VFX, entre outros) e perceber quais as necessidades de cada um. É importante que o produtor seja uma pessoa conhecedora dos termos técnicos e materiais que cada departamento usa. Isso facilitará o diálogo entre eles. Cada departamento deve fazer chegar uma lista de necessidades materiais e recursos humanos ao produtor, para que este possa analisar com base no orçamento que tem para o filme e fazer opções, assim como entender quais as prioridades.

Em suma, todos os departamentos devem-se dirigir ao produtor para qualquer assunto relacionado com questões humanas e logísticas, no entanto, o produtor tem a legitimidade de solucionar problemas de foro criativo e artístico de cada departamento, se assim o necessitar de fazer. Em resumo, o produtor é também ele um profissional criativo com capacidade de julgamento artístico. À cerca deste tema, (Gates, 1999, p9.) reforça que *“The crew depends on which agreement the production is being made under. The need to ensure that the whole team is working together and is happy in its work should be self-evident in a climate of diferente creative.”*

1.3 - A importância da produção no levantamento do argumento

O produtor é das primeiras pessoas a receber o argumento do filme. É o produtor que analisa detalhadamente todas as necessidades do filme. Tais como - se as filmagens ocorrem durante o dia e/ou noite, localidades, atores, adereços, veículos, equipamento especial, extras, guarda-roupa, efeitos especiais, caracterização e cabelos, por exemplo. É com base nestes dados que o produtor faz um levantamento para a realização de uma montagem financeira. Conforme (Lopes, 2015, p.54) refere:

“O levantamento (*Script breakdown*) consiste em anotar cada elemento necessário para uma cena e criar formas de comunicar e documentar esta informação entre a produção e

os outros departamentos. Embora na maioria dos países seja o produtor o responsável por esta função, em Portugal cabe ao 1º assistente de realização fazer o detalhamento em estreita colaboração com o diretor de produção.”

O produtor deve conhecer o argumento em pormenor para que possa solucionar e proporcionar um aconselhamento na visão criativa do realizador. Com o levantamento feito, o produtor reúne os esforços da produção no sentido de calendarizar as rodagens, gerir os custos, coordenar a ocupação dos locais, equipas e equipamento. Como forma de exemplo, se o argumento prever as rodagens de um determinado local em momentos diferentes, todas as cenas deste local devem ser rodadas de forma contínua para evitar mais deslocações ou a montagem e desmontagem desnecessários dos diversos equipamentos.

Em suma, a baixo apresenta-se um exemplo de estrutura de levantamento de um argumento cinematográfico.

CÓDIGO - Levantamento do argumento
 Dia Ext. - Amarelo
 Noite Ext.- Verde
 Dia Int. - Branco
 Noite Int. - Azul

ARGUMENTO LEVANTAMENTO

(DATA)

(Produtora)

(Título da Produção)

(Levantamento nº)

(Cena nº)

(Nome da cena)

(Int / Ext)

(Descrição da cena)

(Dia / Noite)

(Página nº)

ELENCO Vermelho	DUPLOS Laranja	EXTRAS Verde
	FIGURANTES Amarelo	
VFX Azul	ADEREÇOS Violeta	VEÍCULOS/ ANIMAIS Rosa
GUARDA-ROUPA Círculo ●	MAKE-UP / CABELOS Asterisco ✱	SOUND EFFECT/ MÚSICA Castanho
EQUIPAMENTO ESPECIAL Quadrado ■	NOTAS DA PRODUÇÃO	

Figura 2 Script Breakdown sheet - Producing and directing the short film and video, p.47

Com o levantamento do argumento feito na ótica da produção, o produtor começa a delinear com os restantes departamentos do projeto cinematográfico as necessidades de produção. A partir do documento anteriormente mencionado e com toda a informação detalhada e descrita, é possível fazer o levantamento de custos para a realização de uma montagem financeira o mais próximo do real possível.

Deste levantamento o produtor, em paralelo com o realizador, começa a organizar o seu livro de produção. Na gíria da profissão “A Bíblia do produtor”. Esse caderno contém toda a documentação que o produtor foi adquirindo ao longo de toda a pré-produção. Em tradução de (*Rea and Inving*, 2010, p. 45) “O primeiro documento neste livro é o argumento. Enquanto o período de pré-produção progride cada vez mais, adicionamos páginas a este *dossier*:

- Argumento (com as devidas notas de produção);
- *Lined Scrip* (Argumento fraturado);
- Levantamento do argumento (Por cenas);
- Orçamento (Montagem financeira mais próxima do real);
- Cronograma de rodagens e mapa de rodagens;
- Direção de Arte (Lista de figurinos, adereços, cenários, etc.);
- Lista de contactos (Elenco, equipa técnica, apoios, catering, restaurantes, contactos de emergência, etc.);
- Tabela de casting (Dia, hora, local, candidatos, etc.);
- Disponibilidade dos atores (Cronograma);
- Todos os documentos de autorização (Imagem, espaços, localizações, fechos de estrada, etc.);
- Lista de locais de rodagem (Contacto do proprietário, permissões e acordos).
- Apólices de seguros (Equipa e atores).

A lista acima descrita é o ‘ponto de partida’ da produção, o levantamento detalhado do argumento cinematográfico. O produtor ao ter o seu *dossier* organizado, poderá prever quaisquer complicações e posterior resolução. Encontra-se preparado para entrar na fase seguinte da produção.

Capítulo 2 – O papel da produção nas diferentes fases da construção de um filme

2.1 -A pré-produção:

Após o fecho e a última revisão do argumento, o trabalho de produção começa o seu rumo. No decorrer desta fase, o argumento sofre a sua conversão para um argumento técnico (*shooting script*), como resultado do trabalho do argumentista e realizador, este vai incorporar as indicações técnicas necessárias para transformar o texto em imagem. Desta conversão o produtor faz um levantamento de todas as necessidades do filme como por exemplo a elaboração do orçamento e a procura de apoios.

“For the production manager budgeting and scheduling are the beginning of the production proper and is this importante that the estimations made at this stage be as true as possible. However it is as well to bear in mind that the only time a production manager can be sure of the Schedule or the budget is the day after the film is delivered.” (Gates, 1999, p.85)

Como parte da pré-produção o orçamento consiste no elemento fulcral de reflexão para o filme. Na citação acima, *Gates* vê a importância do orçamento de um filme ser feito o mais genuinamente aos custos que a produção vai gastar, isto para que o orçamento seja canalizado para as situações prioritárias do filme. Contudo, é de salvaguardar que o orçamento de uma produção calcule um fundo de maneiio para imprevistos que possam acontecer.

Quando se fala em orçamento de uma produção cinematográfica, cabe ao produtor gerir todo o dinheiro envolvido no filme, isso implica a sua boa gestão e a capacidade de transparência. Gastar o dinheiro que não tem e fazer falsas promessas, compromete a integridade de um filme. O produtor deve ser claro em relação ao orçamento com toda a equipa. Os *cachets* dos atores e das equipas devem ser respeitados do início ao fim do filme e para tal o produtor deve balizar o orçamento consoante as necessidades da produção.

Como forma de produzir filmes académicos ou independentes, (*Rea and Irving, 2006, p.2*) indica o seguinte:

“Both students and independent film- and videomakers can employ similar methods for raising funds. However, some opportunities available to students are

not open to independents and vice versa. For exemple, some students can take advatage of their university's tax-exempt status without having to create a not-for-profit business entity. In addition, students work in a spportive environment with resources such as equipment and a sizable pool of free and willing labor. Independents must put their production teams toghether from Scratch.

Com esta afirmação, *Rea and Irving* referem-se às produções académicas como produções financeiramente de baixo custo (referenciando as curtas-metragens), uma vez que estas produções são projetos que se originam num ambiente controlado, normalmente com uma equipa já consolidada com isenção de remuneração, assim como a requisição de equipamento, isento de qualquer taxa. O mesmo não acontece em produções independentes em que o produtor tem a responsabilidade de pensar no custo da produção como um todo a partir do início.

Para ambas, o financiamento para um filme é sempre necessário e o produtor é responsável por procurar esse financiamento e apoios. (*Rea and Irving*, 2010, p.24), divide o tipo de financiamento em duas partes “*Private investors*” e “*Corporate Sponsorship*”. No primeiro, (investidores privados), o produtor procura obter angariação para o seu projeto em pessoas singulares. Este grupo de indivíduos são normalmente pessoas que se interessam pelo projeto cinematográfico. Estes investidores privados podem ser familiares, amigos ou até mesmo estranhos. Em Portugal, a plataforma mais usada para obter financiamento privado para um projeto é o PPL, uma plataforma de *crowdfunding* que permite que estes grupos de indivíduos acima mencionados possam fazer o donativo para o projeto em causa. Por vezes este grupo de pessoas podem não conhecer inteiramente os envolvidos e por vezes não esperam receber qualquer retorno pelo seu donativo, mas acreditam no potencial das pessoas que gerem o projeto. Por outro lado, podem esperar uma recompensa, apesar de não saberem o desfecho do projeto. As empresas público-privadas são outro tipo de financiamento que se pode obter para um projeto cinematográfico. Como empresas públicas pode-se referir a poderes autárquicos (Câmaras municipais, juntas de freguesia, por exemplo), que podem ser sensíveis ao potencial de um projeto cinematográfico como forma de publicitar as suas freguesias, a cultura do município, percecionando o filme um ‘Postal’ de visita a quem visionar o filme. Os apoios com empresas públicas nem sempre são monetárias, contudo são uma mais-valia para baixar os custos de produção. Os apoios públicos

podem auxiliar na procura de investidores de forma gratuita para o filme como, (serviço de catering, estadias para a equipa técnica e artística e transportes). Podem ainda auxiliar de forma jurídica para a disponibilidade do fecho de estradas e espaços públicos gratuitamente e ainda colocar ao dispor policiamento sem qualquer custo.

As empresas privadas, estas dispõem por vezes de contributo monetário para a produção, no entanto, procuram no projeto a financiar uma contrapartida, por exemplo: o sucesso que o filme possa vir a ter, os envolvidos (atores e criativos) e o público-alvo que o filme possa alcançar. Normalmente para as empresas privadas o financiamento no projeto serve de plataforma publicitária para as suas empresas.

Para ambas, o produtor deve ser o maior entusiasta e deve ter a capacidade de vender o filme da melhor forma possível. É importante que esteja bem preparado.

“When looking for funding sources, knowing what information to seek is as important as knowing where to find it and what to do with it. The goal is to know how things work and how to work them to your advantage. Read as much as you can. Surf the Net. Examine all sides of a problem; there could be more than one solution. Go to conferences. Talk to professionals and amateurs who have been successful at fund-raising, particularly with genres similar to yours.” (Rea and Irving, 2006, p. 9)

A constituição de uma equipa de rodagens é um elemento fundamental para que o filme resulte. Como a importância de encontrar bons atores para contar a estória em frente às câmaras, também é muito importante encontrar as pessoas certas que vão contar a estória da parte de trás das câmaras. A equipa de produção representam as ‘engrenagens’ de um relógio que fazem com que toda a produção resulte. Esse sucesso debruça-se sobre o profissionalismo e habilidades da equipa, assim como a boa cooperação entre departamentos. Nomeadamente ir ao encontro da visão que o realizador tem para o filme. Contudo, para que se consiga um bom ambiente de trabalho e cooperação é importante ter alguém que manifeste um espírito criativo e positivo nos profissionais dos diferentes departamentos. O profissional que deve ter aptidões para esta função de unanimidade é o produtor. (Howard McCain cit in Rea and Irving, 2010, p95) refere “A regra mais importante para fazer um bom filme é alimentar bem a equipa”

McCain² na sua forma generalizada, não se referia em “alimentar bem a equipa”, apenas com boa gastronomia, mas também alimentar o espírito de equipa, alimentar a equipa com toda a informação e boa disposição.

O produtor é responsável, com o realizador, de escolher e fazer a seleção da equipa para o seu projeto. Deve ser um esforço de ambos para dar resposta às necessidades do filme. O realizador responsabiliza-se por escolher os membros da equipa principal (Diretor de Fotografia, Diretor de Arte, Diretor de Som), mas é o produtor que fecha os acordos com as equipas e negocia as condições. Se necessário, faz também os despedimentos. Isto para garantir que a relação com o realizador e as equipas sejam meramente de foro criativo e que qualquer tensão não interfira naquela que deve ser uma relação de apoio e positivismo.

Após a equipa criada, o produtor deve ter em atenção as necessidades da equipa. Essas necessidades da equipa podem passar por dois processos. O período *Prep time* em que os departamentos e as várias equipas se organizam para preparar tudo o que necessitam nos dias de rodagem e o *wrap* é o período que antecede as rodagens em que as equipas se organizam para fazer toda a ‘limpeza’ necessária: organizar os ficheiros, devolução de material e material de arte, por exemplo. Estes dois processos, devem estar patentes nos cronogramas da produção. O departamento de produção deve ser sempre o primeiro a entrar e o último a sair para garantir que todos os parâmetros contratualizados estão a ser respeitados.

Numa produção, nomeadamente em produções escolares, aplica-se a regra dos 3-30. Segundo (*Rea and Irving, 2006, p.95*) “Em projetos de curta-metragem, não superiores a 15-20 minutos, com poucos recursos de iluminação e algumas localidades de fácil acesso, a equipa pode ser reduzida e composta por:

- Argumentista / Realizador/ Produtor;
- Diretor de fotografia/ Assistente de câmara;
- Diretor de Arte/ *Grip*;

A expansão de uma equipa e o aluguer de material condiciona o orçamento de uma produção. O desafio será perceber em qual departamento da produção os elementos têm de desdobrar funções. Por exemplo, se o argumento requerer uma equipa de trinta

²Howard McCain é um realizador e argumentista norte Americano, cujo seu trabalho se destaca nas obras “Outlander (2008)”, “Underworld (2009)” e “Zombies of Mass Destruction”

elementos, mas a o orçamento só permite ter dez elementos da equipa, cada pessoa terá de desempenhar outros cargos dentro do seu departamento.

“Os realizadores [no meio académico] por norma querem fazer tudo. Em parte, é pelo facto de terem obtido todo o esforço e financiamento. O realizador precisa de delegar autoridades, isto se quer passar o tempo a realizar e não a produzir. É para isso que serve o produtor.” (Rea and Irving, 2006, p. 96)

Após a escolha de uma boa equipa técnica, a qualidade de um projeto debruça-se sobre um bom *Casting*. É a parte mais ‘stressante’ numa produção audiovisual, pois é a escolha desta equipa (equipa de atores) que vai depender o sucesso de um filme. São os atores que contam a estória e que despertam na audiência o sentimentos e emoções, dando vida ao que está escrito no argumento cinematográfico.

“I think the most important things is to pick someone who you trust and whose work you respect. I don’t think someone can create what you want if it’s not the sensibility. I think the casting process is the most important one. You must pick somebody you absolutely think is right and are profound and have subtext in their performance and then let them bring it out while giving them some direction in what it is you are looking for.” (Tatiana Rosenthal, cit in Rea and Irving 2006, p.11)

A escolha de um bom ator ou atriz depende igualmente do processo que o produtor faz para a sua seleção. Em projetos com grande financiamento, o produtor junta à sua equipa mais um profissional que o ajudará a procurar a equipa de atores certa e que o realizador ambiciona. Esse profissional é o diretor de *castings*. O diretor de *casting* é o responsável por agendar, fazer a *cast call* publicamente ou por email (nomeadamente a agências), de marcar o dia, hora e local do *casting*, pré-selecionar os atores e numa fase final apresentar ao realizador e ao produtor as escolhas que pré-selecionou. É certo que o realizador tem a última palavra de decisão, mas cabe ao produtor a viabilidade do acordo e aconselhamento ao realizador, ora por questões de produção ou *marketing*. Em produções mais pequenas em que o orçamento não permite ter um diretor de *casting* como parte da equipa, este cargo impõe-se sobre o produtor e o realizador. Tal como o diretor de *casting* o produtor e o realizador devem ter presentes alguns elementos para uma boa escolha de atores:

- Bons valores de criatividade;
- O banco sólido de atores (profissionais, grupos de teatro amador, grupos de escola e escolas de teatro);
- Reconhecimento de novos talentos;
- Um bom relacionamento com agências e *managers*;
- Habilidades para fazer acordos com os atores de acordo com as regras legais patentes no país;

Tendo como base estes valores, o diretor de *casting* ou o produtor fazem o anúncio do *casting*. É importante que esse anúncio seja feito com algum tempo de antecedência. Uma ou duas semanas não dá tempo para os candidatos se prepararem com o devido tempo. É importante ter em consideração alguns elementos para a preparação e anúncio do *casting*. Um bom *design* do cartaz é um excelente fator para o apelo dos candidatos, assim como a informação a conter. Deve ser uma informação clara e detalhada consoante o projeto, por exemplo:

- Descrição do personagem (idade, altura, género, etnia, etc.);
- Uma pequena frase da sinopse do filme (*Tag Line*);
- Formato do filme (16/35mm filme, vídeo, DVD, plataformas...);
- Local e hora do *casting*;
- Remuneração (informação dada por email);
- Compensações (alimentação, transporte, creditação...);
- Contactos da produção para qualquer informação da audição;
- Identificar que é um filme académico (se se aplicar);

É de salientar que toda a informação trocada entre os candidatos e a produção seja feita de uma forma transparente e honesta, idealmente via email para que tudo fique registado. Toda a informação trocada deve ser feita essencialmente apenas por um elemento da equipa, ou o diretor de *castings*, ou o produtor, para não haver multiplicação de informação.

É importante partir sempre do princípio que os atores têm e devem ser remunerados pelo seu trabalho, independentemente se são atores profissionais ou atores

sociais (não atores ou atores amadores), selecionados pelas suas características. É compreensível que em projetos académicos o valor remuneratório aos atores é simbólico e por mais que o ator ou atriz possa gostar do projeto e estar grato por ser escolhido, a produção deve ter em conta que este ator ou atriz está a exercer um trabalho e deve ser compensado monetariamente por isso. Mesmo que o valor seja simbólico, a produção deve arranjar forma de amenizar as despesas dos atores que estão a trabalhar para o seu filme, garantindo a estadia, alimentação, transporte e outros encargos que estes possam ter.

Após a seleção de atores, é importante perceber a disponibilidade dos atores para realizar uma ³leitura de mesa e fazer testes de câmara.

“We want to suggest a simple but effective credo: treat all actors with respect and courtesy. Make each experience pleasant and professional no matter how wrong for the part an actor may be. The actor has made the effort to come in and put himself on the line. Respecting the effort, you create goodwill with that individual and the same time show respect for the whole acting profession. You never know; they might be right for the next project. For those who are eventually cast, this first encounter represents a positive and congenial foundation on which to build.” (Rea and Irving, 2006, p. 111)

Com o elenco e equipa fechada, o trabalho de pré-produção de um produtor é garantir que todos os departamentos saibam em que condições vão trabalhar, onde vão trabalhar e que contributo esse local vai trazer para o filme.

Os locais de rodagem são parte fundamental na produção de um filme. Estes aparecem já referenciados logo no início da pré-produção, descritas no argumento e posteriormente no levantamento do argumento. O produtor deve fazer um levantamento (*scouting*) de algumas localizações e marcar uma primeira visita de conhecimento. Nesta primeira visita, o produtor mostra o projeto ao proprietário e é completamente transparente com as suas intenções. Normalmente o realizador já tem uma certa ideia de

³ A leitura de mesa (*Table read*), é método usado pela produção para juntar o elenco e alguns elementos da equipa técnica para uma leitura em conjunto do argumento. Com esta leitura, o realizador consegue perceber a dinâmica que os atores vão ter entre si. Normalmente o diretor de som está presente para captar as vozes dos atores durante a leitura, para que possa preparar-se para as rodagens.

como o filme iria resultar num determinado local. No entanto cabe ao produtor perceber a viabilidade do local e as contingências que pode trazer para a produção. Para tal o produtor marca uma *repérage* a cada localização e faz-se acompanhar do diretor de arte, diretor de som, diretor de fotografia, do realizador e outros membros da equipa que possam trazer contributo para a decisão da escolha do local. Ambos os departamentos vão analisar o local e perceber a viabilidade para a execução do seu trabalho.

“I brought my key people on a tech scout. My DP, art Director, and line producer. My art director went into the location and saw what had to be done. We talked about choices and its relationship to the budget we had to work with.” (Be’Garret cit in Rea and Irving, 2010, p.139)

Existem dois tipos de localizações: espaços públicos e espaços privados. No primeiro, em espaços públicos, o pedido de cedência é feito a câmaras municipais e juntas de freguesia. Normalmente, se o espaço não for cedido gratuitamente é deduzida uma taxa administrativa de cobrança que varia consoante a localização. Caso contrário, tanto em espaços públicos como privados, o produtor pode tentar negociar outros meios para a cedência de espaços. Normalmente a troca de serviços ou a promoção da localidade/ espaço são um dos fatores negociáveis.

Em projetos de baixo orçamento tenta-se sempre encontrar espaços e localizações que vão ao encontro das ideias do realizador e àquilo que o argumento impela. Sempre com a permissão da cedência gratuita e por troca de serviços de promoção ou outro. No entanto, em projetos com um vasto orçamento, a produção pode cobrir a construção do espaço idealizado pelo realizador e detalhado no argumento. Desta forma a produção pode optar por adicionar um elemento à equipa que tratará de delinear todas as necessidades das localizações, o *location manager*. Este responsabiliza-se pela procura, negociação e pedidos de autorização de locais de rodagem. Garante ainda o horário de ocupação, a requisição de autoridades locais, a limpeza e aducação do espaço para as filmagens.

Sobre este assunto, (Lopes, 2015, p. 73) menciona que “Na procura dos locais para filmar existem algumas questões que o produtor deve assegurar:

- A aducação do local ao guião;
- As datas em que o local está disponível;

- Saber quem é a pessoas ou a entidade responsável para solicitar autorizações;
- Condições de segurança;
- Facilidades de acesso para os veículos envolvidos na rodagem;
- Transportes e comunicações;
- Serviços de potência elétrica e cobertura telefónica;
- Camarins e WC's;
- Necessidades de seguros especiais;
- Disponibilidade de espaço para guardar material para que não interfira na gravação quando não está a ser utilizado;
- Análise da meteorologia para a localização e Plano B em caso de mau tempo;
- Contacto com as autoridades para cortes de rua ou trânsito;
- Necessidade de contratação de segurança privada;
- Existência de restauração ou serviços de *Catering* perto do local de rodagem;
- Possíveis contingências que podem alterar o plano de rodagens (como ruído, obras, feiras populares, romarias, vento, máquinas ou animais).

É importante saber junto do proprietário do local se nas imediações do local das rodagens não vai haver obras, arraias, ou qualquer outro tipo de constrangimento nos dias de rodagem, nomeadamente se o filme tiver captação de som.

No final das rodagens, o produtor é responsável por garantir a limpeza do espaço. Isto quer dizer que toda a equipa deve deixar o espaço da mesma forma como o encontrou (ou mais limpo ainda). Essa é a regra fulcral dos espaços de um *set* de rodagens.

À medida que a pré-produção vai-se desenrolando e que “toda a orquestra [departamentos do filme] toca o seu instrumento” o produtor começa a delinear a logística da produção. O produtor enquanto continua a sua procura na aquisição de novos apoios para o filme e que possa trazer um desanoviar no orçamento inicial, começa a elaborar um mapa de trabalho para todos os departamentos. Nesse mapa de trabalho, o produtor, juntamente com o assistente de realização, vão perceber o tempo necessário que cada departamento necessita antes, durante e após as rodagens.

Começa por escalar o tempo de ensaios (câmara, luz, atores). Cada departamento faz chegar ao produtor o tempo que necessita para se preparar, nomeadamente os

ensaios de câmaras e o ensaios com os atores. Após a obtenção dessas informações por parte da equipa, o produtor faz a escala de ensaios e o planeamento para as rodagens, tendo em conta os seguintes pontos mencionados: “Orçamento – Saber o custo do equipamento, dos atores, dos serviços de *catering*, dos locais e de outras despesas, permite calcular quantos dias de rodagem podemos comportar; Disponibilidade dos atores; Disponibilidade dos locais; Disponibilidade de equipamento alugado; Condições meteorológicas e estação do ano. Deve ainda ser calculado no mapa de rodagens os seguintes fatores: Ajuste da iluminação; Tempo para a procura do local exato para a colocação da câmara e de enquadramento do plano; Instalar e ensaiar os movimentos de câmara; Decomposição da cena, colocação de figurantes, da complexidade do texto, da necessidade de dispor da luz solar, de ensaiar efeitos, entre outros; problemas com a memorização do texto, ligeiras cambiantes na interpretação.”(Tomaric, 2008, p. 64).

Os pontos referidos a cima devem ser tomados em conta pelo produtor na realização do mapa de trabalho ou mapa de rodagens. Como referido anteriormente, esse mapa deve ser elaborado em conjunto com o assistente de realização de forma a que ambos possam gerir o tempo necessário para a realização de planos durante as rodagens e ensaios, durante a fase de pré-produção.

Para otimizar um mapa de rodagens parte-se do princípio do levantamento do argumento por cores. É um processo que requer capacidade de organização, lógica e bom senso. O mapa de rodagem deve referenciar o total de horas de trabalho para a toda a equipa. Idealmente não deve exceder as onze horas de trabalho diárias. Em compensação deve ser dada um total de dozes horas de descanso interruptas. Isto para que a equipa mantenha a boa disposição e não caia em desgaste, tanto físico como psicológico.

É certo que os mapas de rodagem podem variar consoante as necessidade de produção, tendo em conta a disponibilidade do elenco, o trabalho com crianças no *set* (o tempo de trabalho das crianças é bastante reduzido em comparação a de um adulto e o tempo de concentração é menor), se as cenas são gravadas no interior ou exterior, dia ou noite, a continuidade das sequências, a meteorologia, estações do ano, efeitos especiais, grande grupo de figuração.

“Examine your script for any special circumstances unique to your project that will have an impact on the schedule. Each script poses its own particular set of problems. Keep an eye out for any unusual scheduling challenges.” (Rea e Irving, 2010, p.68)

Após o rascunho do mapa de rodagens estar concluído, é importante que todos os chefes de departamento vejam se está tudo em conformidade antes do produtor publicar uma versão final. Essa revisão deve ser feita, pelo menos, uma semana antes das rodagens. Para o fecho do mapa de rodagens, os chefes de departamento devem reunir-se para analisar cada detalhe.

2.2 – A rodagem

A rodagem ou produção é o processo de fazer tudo acontecer. Após a finalização do mapa de rodagens, o produtor faz chegar a toda a equipa a ⁴Folha de serviço para cada dia de rodagens. Nenhuma folha de serviço é igual. Cada dia tem as indicações detalhadas para as rodagens.

*“There is no traditional position for the producer on set”
(Rea and Irving, 2006, p. 239)*

É da responsabilidade do produtor assegurar que desde o início da rodagem todas as pessoas envolvidas sabem exatamente o que lhes compete fazer, quando e onde devem executar, e se têm os recursos necessários para tal. O produtor deve levar consigo para o local das rodagens o *dossiê* com toda a documentação elaborada durante a pré-produção, nomeadamente o mapa de rodagens, a folha de contactos, a folha de serviço, as autorizações de espaço e imagem, toda a documentação legal em caso de corte de estrada. É de a responsabilidade do produtor fazer com que esta fase da produção seja feita de forma fluída. É responsável por fazer circular toda a informação para a equipa e atores, para que todos saibam em cada momento o que se vai passar. Juntamente com o assistente de realização, que marca o ritmo no *set*, o produtor tem a responsabilidade de

⁴Folha de serviço é um documento detalhado de cada dia de rodagens do filme. Esse documento apresenta o dia, hora, local, cenas a ser gravadas, atores e outros detalhamentos relevantes para cada dia.

orquestrar toda a equipa no *set*, assim como estar preparado e atento para detetar e resolver cada obstáculo que possa aparecer.

“During production, the producer keeps a daily watch on both the budget and the material that is shot. This requires that he oversee all aspects of the production. During the shot, the producer does the following:

- *Keeps on top of daily cash flow;*
- *Finalizes location arrangements, transportations plans, and meal plans;*
- *Deals with Schedule changes;*
- *Completes daily production reports.”*

(Rea e Irving, 2006, p. 239)

O produtor durante os dias de rodagem deve atuar como um coordenador, garantindo que tudo está confirmado e reconfirmado para o dia das rodagens e os dias a seguir. Deve constantemente certificar-se que o orçamento está a ser cumprido, que as refeições e transportes de material e equipa estão assegurados. Deve ainda confirmar que todos os meios humanos estão assegurados, nomeadamente para a pós-produção. Deve estar sempre atento a tudo o que se passa no *set*, e garantir que o horário do mapa de rodagens é cumprido. É importante que o produtor seja um apoiante do realizador e da equipa criativa, mantendo sempre a moral alta de todos os envolvidos.

“Para o produtor nada é mais importante do que os contactos e as relações profissionais que estabelece. Assim sendo, deve zelar para que os locais de rodagem fiquem em iguais ou melhores condições do que estavam antes da equipa chegar. É próprio de um bom comportamento profissional e permite ficar com boas relações com os proprietários. Neste sentido, deve designar alguém responsável por garantir alguns cuidados” (Lopes, 2015, p. 127)

O produtor deve ser um bom anfitrião no local de rodagens. Deve ser o primeiro a chegar para garantir que está tudo em boas condições para receber a equipa e os atores. Deve colocá-los a par de toda a informação sobre a localização. No final, deve ser o último a abandonar o local, garantindo que fica tudo em condições.

No final do dia, cabe ao produtor e ao assistente de realização apurar os resultados do dia de rodagem. Ambos se reúnem para refletiram sobre o que foi produzido, material

consumido e horas extras efetuadas. Reveem a folha de serviço para o dia seguinte e fazem as alterações necessárias. A folha de serviço do dia seguinte deve ser entregue antes da equipa abandonar o local, para que todos fiquem a par dos horários e da ordem de trabalho do dia a seguir.

2.2.1 - Direitos de autor, imagem, cedência de espaço e direitos conexos.

“Na realização de um filme, o produtor tem de zelar para que os Direitos de Autor e os Direitos Conexos de todos os envolvidos estejam devidamente salvaguardados, para que o projeto não incorra com imprevistos legais que podem atrasar, e até mesmo, inviabilizar a sua concretização” (Lopes, 2015, p. 107)

É importante, numa produção cinematográfica que toda a documentação legal esteja devidamente conforme para a realização do filme, de forma a salvaguardar a propriedade intelectual da obra. Quando se fala de Direitos de Autor, (Lopes, 2015, p.107) refere o “(...) aspeto moral que confere ao autor o direito de reivindicar a paternidade da obra e um aspeto patrimonial do qual pode ser usufruto ou cedê-lo a outrem. O aspeto moral é sempre indisponível e irrenunciável.”

Os Direitos de Autor, podem ser consultados no art. 1º e 12º do Código do Direito de Autor e Direitos Conexos (CDADC), que define como formas originais de expressão literária ou artística, independente do seu mérito ou finalidade, constitui-se pelo simples facto de criação da obra. É um direito que pertence especialmente ao criador intelectual da obra, podendo ser cedido com contrato, a outrem. É importante distinguir que o autor e o titular dos direitos não são semelhantes. (Ex: O argumentista é o autor da obra, mas os direitos pertencem ao produtor, realizador..., aos mentores do projeto no caso académico), sendo que a instituição ou produtora são patentes dos direitos patrimoniais da obra.

No que concerne aos direitos de imagem, este aplica-se a todo aquele que direta ou indiretamente tem rosto reconhecido num projeto fílmico ou fotográfico e se encontra em plataformas de difusão e promoção. Os direitos de imagem, devem ter as intenções claras e detalhadas para onde o projeto vai circular de forma que ambas as partes fiquem asseguradas e reconheçam os seus direitos ao uso da imagem. De forma semelhante, as cedências de espaço, é uma espécie de contrato que ambas as partes (o proprietário e a

produção) assinam de forma a salvaguardar o compromisso que ambos estabelecem. Normalmente, na cedência de espaço consta o local onde esse espaço está situado e as características do mesmo, assim como a cláusula da responsabilidade da produção que evidência em caso de estrago, o dever do arranjo ou o pagamento por danos causados.

Por fim, os Direitos Conexos, como o nome indica, são todos os direitos associados aos Direitos de Autor. Isto é, cada interveniente na obra cinematográfica, tem os direitos conexos (Diretor de som, diretor de fotografia, diretor de arte, etc) têm em parte o direito de autoria do filme.

“Os Direitos Conexos de Autor são reconhecidos aos artistas, intérpretes ou executantes, produtores e organismos de difusão e estão consignados na Lei Portuguesa desde 1985, através do Código de Direito de Autor e dos Direitos Conexos. Como o próprio nome indica, são direitos conexos ao Direito de Autor que são reconhecidos cuja proteção está por um período de 70 anos:

- Aos artistas interpretes ou executantes, em função da utilização das suas prestações artísticas, são contados a partir da comunicação lícita ao público ou da publicação da prestação artística protegida;
- Aos produtores, são contados após a primeira fixação do filme, fonograma ou videograma;
- Aos organismos de radiodifusão são contados após a primeira difusão.”

(Idem, 2015, p.110)

2.2.2 – Divulgação: Promoção e distribuição do filme

“A distribuição e a exibição são aspetos da pós-produção, mas devem ser pensados antes de iniciar a pré-produção.” (Lopes, 2015, p. 155)

O trabalho de um produtor não termina no final das rodagens. Na fase da pós-produção, para além de acompanhar o processo, o produtor começa a planear as estratégias de divulgação e promoção do filme. Para tal, o produtor começa por fazer um levantamento de estudo do mercado e tenta perceber para onde difundir o filme. Deve recolher uma lista de festivais onde o seu filme se enquadraria. Os festivais de cinema em todo mundo é uma das melhores plataformas para que pessoas dentro do mercado cinematográfico conheça o trabalho e queira conhecer as pessoas responsáveis pela realização da obra. Perceber quais são os géneros que estão a ser mais vistos e por sua vez mais vendidos. Perceber qual é o formato fílmico que vende melhor. A duração do filme é também importante para a distribuição, nomeadamente em festivais de cinema, que procuram filmes com pouca duração, isto para conseguirem ter um maior leque de filmes na sua programação.

“Produções de estudantes ou de iniciantes dificilmente terão cobertura mediática, daí que devem apostar fortemente na criação de um *site* do projeto e na sua divulgação”
(Lopes, 2015, p.157)

É importante apostar num bom designer gráfico que respeite a visão do filme e que vá de encontro à narrativa contada pelo mesmo. É a partir daqui que todo o material visual vai servir para a divulgação e promoção do filme, como: a criação de páginas para as redes sociais, criação de cartazes e *Press Kits* para possíveis investidores. (Tomaric, 2010, p.390) afirma que “Captar a atenção e o interesse de um distribuidor é como tentar vender um livro a um editor. Antes de aceitar distribuí-lo este precisa de perceber o seu valor e encontrar um mercado potencial para o filme”

O produtor deve ter em conta no orçamento inicial o custo da divulgação e da promoção do filme. Este ponto não deve ser desvalorizado na produção, isto porque é importante fazer o filme, mas também é importante que outras pessoas o vejam. Para tal

o produtor deve ter em consideração os seguintes pontos mencionados por (Lopes, 2015, p. 156)

- “Fazer um cartaz que deve ser apelativo e transmitir o tom e o estilo do filme;
- Fazer um *trailer* do filme: Distribuidores recebem dezenas de propostas e não têm tempo para ver todos os filmes. Idealmente um pequeno vídeo com algumas das melhores partes do filme com dois/três minutos;
- Reunir um *Kit* Promocional o mais cuidado possível (Filme, *trailer*, cartaz, sinopse, currículos e carta de apresentação) e submetê-los a festivais e distribuidoras.”

Ter uma boa apresentação do filme é a chave para atrair investidores e o produtor deve de ser o maior entusiasta na venda do seu filme.

PARTE II: CASO PRÁTICO

Capítulo I–Enquadramento da curta-metragem *Umbral*

1.1– Contextualização do *Umbral*

A curta-metragem *Umbral* enquadra-se num filme de ficção de género de terror / Sci-fi, que tem como premissa a afirmação do filósofo, *Sigmund Freud*:

“Emoções não expressadas nunca morrem. São enterradas vivas e retornam
mais tarde de formas mais terríveis.”

Sigmund Freud

A narrativa de *‘Umbral’* exhibe a regressão emocional conduzida de Edgar, um homem de 39 anos que sofre de Transtorno de Personalidade Esquizotípica e que, num episódio psicótico após a morte da Mãe, assassina o Pai. O *‘Umbral’* pretende assim confrontar Edgar com os dois episódios mais traumáticos da sua infância: (I) episódio de violência doméstica entre o Pai e a Mãe durante um jantar de família e a (II) violação que sofre uma noite às mãos do Pai no seu quarto de infância.

O conflito surge pela resistência que a psique de Edgar impõe ao *‘Umbral’*, evitando a todo o custo ser confrontado com os traumas. Para tal, e sendo um escritor, tal como o Pai era, a mente de Edgar começa por tentar reescrever o jantar de família, transformando-o numa encenação artificial e estranha. Para contrariar a sua resistência, o *‘Umbral’* introduz então um artifício na forma de uma menina – uma irmã inventada – que vai conduzindo Edgar ao confronto com o seu trauma, transformando os cenários, ações e diálogos de uma representação rudimentar e minimalista – versão irreal da psique de Edgar – numa realidade crua e fria. A figura da Mãe e do Pai na regressão, revelam-se no tribunal, respetivamente, como um trabalhador do Departamento de Análise de Dados morais do Ministério da Justiça e a Médica Psiquiatra responsável pelo processo médico de regressão emocional conduzida.

‘Umbral’ explora assim de uma forma direta o visceral, o dilema moral sobre a existência ou ausência de causa-efeito entre o trauma e a prática do crime, questionando: “poderá o trauma justificar o crime?”

Capítulo II – Metodologias do trabalho

2.1 – A Pré-produção da curta-metragem

Com a última versão do argumento finalizado a produção começa por fazer um levantamento do argumento para compreender as necessidades de cada departamento. Começa aqui aquilo que será transição do argumento em palavras para imagem. O produtor começa por receber de toda a equipa a informação e detalhamento, como *shotlist*, *storyboard*, cenários e ambientes, o *blocking* das cenas, esquema de iluminação... Para tal o produtor criou uma plataforma no *OneDrive* organizada por pastas de departamentos, onde em tempo real toda a equipa tinha acesso à informação. Posterior a isso, o produtor agendou algumas reuniões de forma a perceber os pontos de situação de cada departamento do projeto para que se esclarecesse algumas situações pertinentes. É importante salientar que o projeto inicia com três elementos do mestrado em cinema de ficção, o realizador e argumentista, o diretor de fotografia e o produtor. Toda a fase inicial de preparação para o projeto foi decidida por estes três elementos.

Numa primeira instância, foi importante decidir a altura ideal para fazer o filme. Aqui iniciava as estratégias de produção para evitar qualquer constrangimento, tanto na requisição de material (uma vez que o material a ser usado ia ser da instituição, que por sua vez é usado para diferentes projetos e a disponibilidade pretendida poderia ser um problema), na disponibilidade das instalações, uma vez que havia a intenção de usufruir dos estúdios da escola, como também na disponibilidade dos recursos humanos. Para que deste ponto de vista a estratégia de produção funcionasse, o produtor, em aconselhamento ao realizador, decidiu que as rodagens da curta-metragem se realizariam de dois a sete de fevereiro de 2024. Tratando-se da pausa letiva de exames, havia a garantia da disponibilidade de material técnico e dos estúdios, assim como a possibilidade vasta de circulação e estacionamento de viaturas, uma vez que os fluxos nas instalações iriam ser menores.

2.1.1- Levantamento do argumento do ponto de vista da produção

Em relação ao argumento o produtor começa a dividir o texto por cenas e perceber o número de atores que entra em cada cena, o guarda-roupa, as localizações e

decores. Se as cenas vão ser interior (Int.) ou exterior (Ext.), dia ou noite, os efeitos especiais que vão ser feitos, efeitos de som, música... Na curta-metragem *Umbral*, por ser um filme de género terror/ schi-fi, esse levantamento requereu mais atenção, uma vez que se tratava de um filme meta vanguardista entre o ⁵Expressionismo Alemão, o *noir* e surrealismo. Para sintetizar, a característica do Expressionismo Alemão leva a que os cenários, maquilhagem, guarda-roupa, transfigurem uma realidade exagerada, em que tudo é distópico, a maquilhagem é muito marcada e os espaços transfiguram para uma dimensão onírica. Por se tratar de um filme em que as especificidades técnicas exigem um grande rigor, também o levantamento por parte da produção teve de ser minucioso e rigoroso.

Do ponto de vista da produção, foi pertinente saber as referências visuais do realizador para garantir um alinhamento entre ambos. Neste sentido o produtor conseguiu perceber a dimensão de dificuldade que o filme teria e em contrapartida procurar e arranjar estratégias para tentar responder às expetativas do realizador.



Figura 3 Referências visuais do Realizador do *Umbral*, Miguel Andrade

⁵ O Expressionismo alemão consistiu em uma série de movimentos criativos na Alemanha, na época da Primeira Guerra Mundial. Teve seu auge em Berlim nos anos 20. Esses acontecimentos faziam parte de uma tendência expressionista mais ampla, que tomava conta da cultura europeia daquele período e que, basicamente, caracterizava-se por uma rejeição das convenções ocidentais, mostrando a realidade de maneira extremamente distorcida para causar impacto emocional. (Katia Kreutz, Academia Internacional de Cinema, 2018, <https://www.aicinema.com.br/expressionismo-alemao-movimentos-cinematograficos/>)

Após o levantamento fez-se um orçamento prévio juntamente com o realizador e sem comprometer a visão criativa do mesmo, foram tomadas decisões de substituição e alterações de algumas cenas e planos e a substituição de alguns elementos de arte, uma vez que é um filme que tem esta componente bastante presente. Desta forma tentou-se que o levantamento ficasse mais realista com o orçamento e vice-versa.

2.1.2 – A pertinência dos apoios, patrocínios e coprodução para o filme

Se é verdade que o departamento da produção está associado à procura de apoios e parceiros para a realização de um filme, o *Umbral*, não foi caso de exceção. É importante referir que o pedido de apoios deve ter algum significado para o filme e perceber onde pode ser útil no decorrer do mesmo. Como mencionado na primeira parte deste ensaio no capítulo 2, a concretização de apoios é um ‘ato solene’ que deve ser respeitado entre ambas as partes. E como tal, esses apoios e parcerias podem vir de diferentes formas, tanto em bens materiais como monetários. Na curta-metragem *Umbral*, foi importante perceber em que departamento da produção do filme poderia estar mais frágil e que fosse necessário o pedido de apoios. É certo que uma vez que se trata de um projeto académico, o primeiro apoio é a instituição que alberga o projeto (a Escola Superior de Media Artes e Design) e nesse sentido, a cedência de espaços, material e locais de produção (nomeadamente cantina para fazer as refeições, estúdios e gabinetes), são um grande contributo para o alívio do orçamento do projeto. No decorrer do processo de pré-produção e de forma a responder às necessidades do filme, houve a necessidade de um acordo de uma produtora de cinema e audiovisual que pudesse dar resposta às lacunas que o projeto tinha, nomeadamente ao reforço de material e ao reforço da equipa. Neste sentido foi celebrado um protocolo⁶ de coprodução entre a Escola Superior de Media ESMAD e a *Raw. Filmes*, empresa de audiovisual fundada por *alumni* da instituição. Desse protocolo fica a cordado que:

⁶ Ver Anexo H

Cláusula Segunda

Regime de coprodução

Para a execução do presente protocolo, a entidade coprodutora RAW.filmes, compromete-se a apoiar a OBRA, projeto final do Curso de Mestrado em Cinema e Fotografia da ESMAD, com a cedência de equipamento necessário à realização do projeto, bem como oferecer formação na operação desse equipamento, tutoria e acompanhamento durante todo o processo de produção. (Protocolo de coprodução_ESMAD_RAW.FILMES, 2024, p.2)

A importância desta coprodução do ponto de vista da produção, proporcionou que cada departamento fosse unicamente dependente nas suas funções e por sua vez o orçamento previsto para a realização da curta-metragem não fosse afetado por qualquer inconveniente. Desta forma, a Raw.Filmes compromete-se em ceder o material e tutoria para a operação do mesmo, uma vez que é material técnico que equipa de direção de fotografia nunca tinha usado e não era muito experiente. Do ponto de vista de produção, esta coprodução permitiu que, gratuitamente os espaços da Raw. Filmes pudessem ser usados para logísticas da produção, como: Gravação da campanha promocional do PPL, sessões fotográficas com os atores e ainda reuniões e leitura de mesa com os atores e equipa. Por ser um espaço localizado perto do centro do Porto (Matosinhos) em comparação à (ESMAD) que fica em Vila do Conde, permitiu que a equipa e atores pudessem reunir sem ter um desgaste de deslocação, tanto nas despesas das viaturas, como também no tempo [perdido] em viagem e o orçamento não ser afetado com esta logística.

À parte da coprodução, a produção procurou outros apoios que pudessem atenuar o valor orçamental necessário para o projeto. Importante será referir que todos os pedidos de apoio, parcerias e coprodução ‘giram’ em torno de um orçamento estipulado, sobretudo num projeto de baixo orçamento e de grande logística como é a curta-metragem *Umbral*. Do ponto de vista da produção foi necessário colmatar alguns requisitos do orçamento com os apoios: Apoios Logísticos, no caso da Agente a Norte que articulou a escolha e contratação de atores, assim como o processo de logística financeira para o pagamento dos mesmos. A companhia de teatro profissional Cabeças no Ar e Pés na Terra, na cedência de figurinos e adereços, assim como material técnico de teatro. Inóxio Teatro, na cedência de espaço para a sessão de fotografias de equipa. O Rancho Infantil e Juvenil da Gandra (Valongo), na cedência de trajes folclóricos Sec.XX

para a infância. Por fim, na cedência de espaços e localizações, a produção contou com os apoios da Escola Superior de Música e Artes do Espetáculo (ESMAE) e do Teatro Helena Sá e Costa, A Faculdade de Economia do Porto (FEP) e a Casa do Campo Pequeno, que apoiaram na cedência dos espaços sem qualquer custo associado em troca de futuros serviços.

Para ajuda ao material de divulgação, a Associação de Estudantes da ESMAD, apoiou com um montante financeiro para ajuda de tipografia e papelaria.

Com estes apoios foi possível à produção a poupança de fundos nomeadamente no departamento da direção de arte que exigiu 30% do orçamento da produção.

2.1.3 – Orçamento do filme *UMBRAL*

O maior desafio da produção para a curta-metragem *Umbral* (assim como para qualquer produção), foi a angariação do financiamento para a realização do filme. Para tal, houve a necessidade de recorrer à criação de uma campanha de *crowdfunding* na plataforma *PPL*.

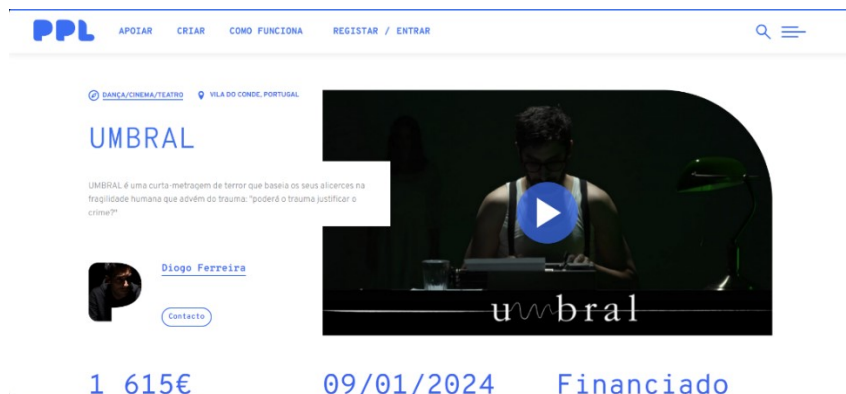


Figura 4 Página do PPL-Umbral

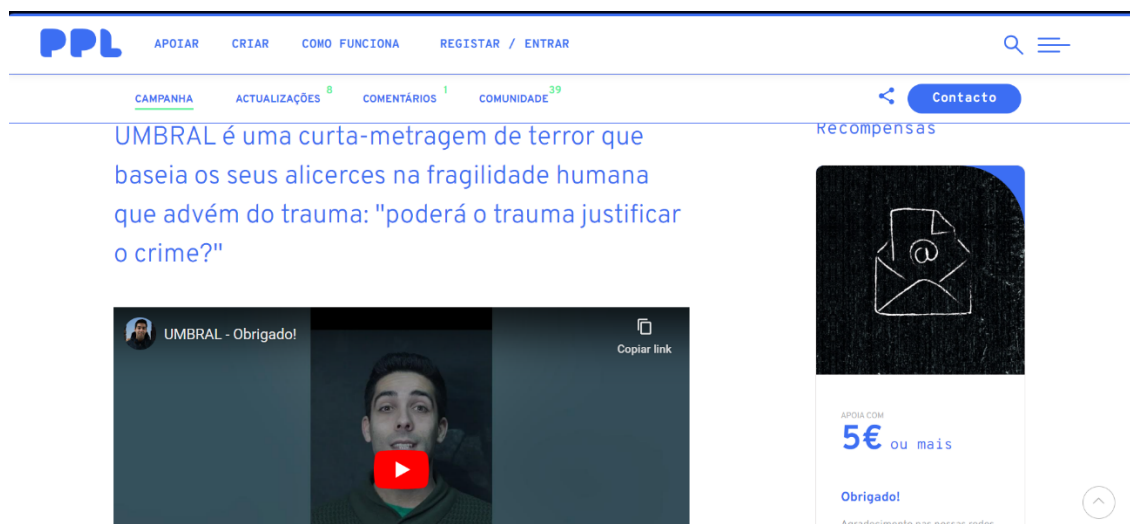


Figura 5 Página do PPL-Umbral (Mensagem)

Para a criação da campanha PPL, a produção começou por esquematizar a partir do orçamento detalhado, onde seriam efetuados os maiores gastos monetários por departamento de produção. Assegurando, em primeira instância, o *cachet* dos atores, assim como os custos associados (alimentação e transporte). De seguida, garantir e assegurar as necessidades da equipa que gratuitamente cederam os seus serviços

	A	B	C	D	E
1	ORÇAMENTO NAO DETALHADO- UMBRAL				
2		DIAS	UNIDADE	TOTAL	
3	ATORES				
4	Cache	CACHET	5	12	960,00 €
5	Transporte		5	10	250,00 €
6	Alimentação		5	20	200,00 €
7	EQUIPA				
8	Transporte		5	10	200,00 €
9	Alimentação		5	10	200,00 €
10	PRODUÇÃO				
11	Catering		5		200,00 €
12	DIREÇÃO DE ARTE				
13	Figurinos		5		200,00 €
14	Adereços		5		100,00 €
15	Cenografia		5		300,00 €
16	OUTROS				
17	Papelaria		5		150,00 €
18				TOTAL	2 760,00 €
19				ARREDONDA	3 000,00 €

Figura 6 Orçamento Não detalhado para a campanha PPL

(uma vez que grande parte da equipa era composta por profissionais da coprodutora *Raw.filmes*), na premissa de garantir novamente a alimentação e transporte. A terceira parte do orçamento foi dedicada inteiramente à Direção de Arte, uma vez que esta curta-metragem, apesar de algumas ambiências minimalistas, usufruía de um grande vasto de adereços de cena e caracterização de atores. Por fim, uma outra parte dedicada aos gastos de produção. Não foi contemplada no orçamento para a campanha necessidades técnicas, uma vez que esta já tinha sido assegurada pela coprodução estabelecida. Para tal o produtor realizou uma tabela de forma a perceber qual o valor aceitável para a campanha. Com a elaboração de uma tabela não detalhada nos departamentos que teriam os maiores gastos da produção, a produção do filme iria necessitar de 3000€ (três mil euros) para a realização de toda a curta-metragem. Desta feita, o valor pedido na campanha PPL foi de 1500€ (Mil e quinhentos euros), uma vez que o Instituto do Cinema e Audiovisual, através da ESMAD, apoiou o projeto com mais 1500€ (Mil e quinhentos euros). Para a campanha de *crowdfunding*, o produtor agendou e reservou um dia de estúdio para gravar um vídeo promocional para a campanha, optando por integrar alguns elementos da equipa técnica, inclusive o realizador como figura principal do vídeo da campanha. De seguida, o produtor reuniu todos os dados pertinentes para elaborar a página da campanha do PPL, colocando alguns elementos elaborados até à data como: Imagens do *Storyboard*, elementos gráficos, entre outros).

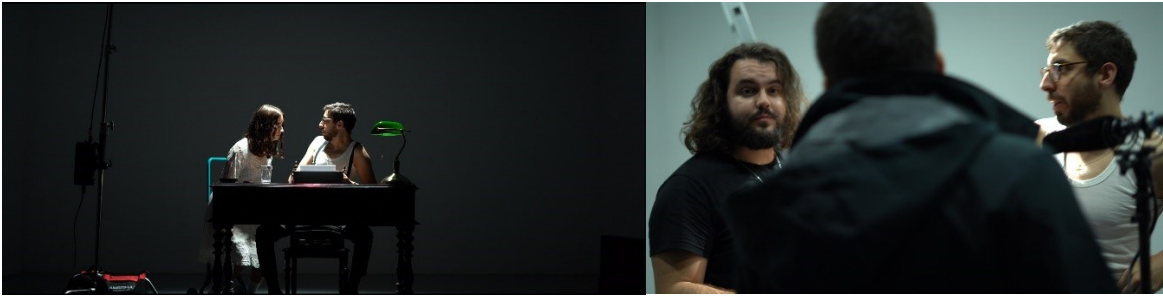


Figura 7 ScreenShot da campanha do PPL

Entre a campanha de *crowdfunding* e o financiamento do ICA, o projeto contou com um total de 2851,00€ (Dois mil oitocentos e cinquenta e um euros), uma vez que a comissão da plataforma PPL debitou 8% do valor angariado.

PPL - CROWDFUNDING			BOLSA ICA	TOTAL PARA PRODUÇÃO
Angariação	Comissão PPL	Receita FINAL	1 500 €	2 851,00 €
1 500,00 €	148,99 €	1 351,01 €		

Figura 8 Tabela de apoios monetários da curta-metragem *Umbral*

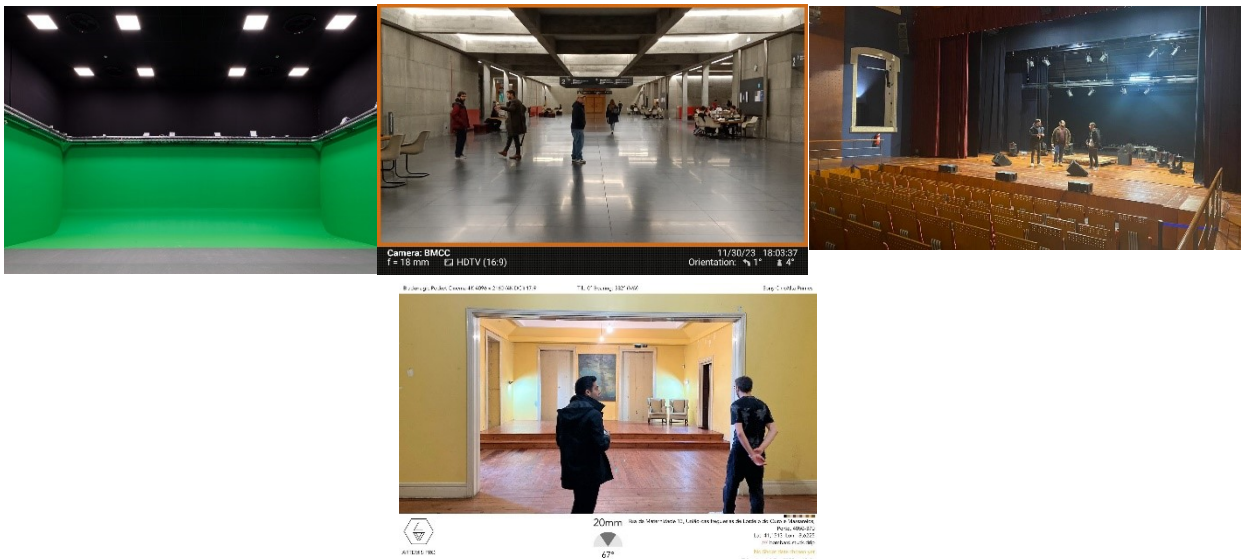
Para o pedido de apoio e financiamento para o projeto, foi necessário que o orçamento apresentado fosse o mais realista possível, de forma a permitir que os gastos realizados não ultrapassassem valores excessivos que comprometessem a produção. Coube ao produtor do *Umbral* balizar todos os gastos feitos, pensados durante a fase de pré-produção, nomeadamente na alimentação - onde as estratégias de produção na procura de alternativas pudessem ser tomadas em conta para aliviar os gastos do orçamento, assim como no departamento da Direção de Arte - onde a procura de apoios e alternativas para ajuda ao departamento foram essenciais.

2.1.4 –Locais de rodagem do filme *Umbral*

Procurar as localizações ideais para a realização de um filme é outro passo importante na produção. Nomeadamente quando orçamento não é amplo, terão de ser tomadas algumas considerações para a escolha desses locais. No caso da curta-metragem *Umbral* essa foi uma das premissas do ponto de vista estratégico da produção. As localizações da curta-metragem *Umbral* já estavam pensadas pelo realizador, no entanto, coube ao produtor confirmar a sua viabilidade e fazer sugestões alternativas. Desta feita, em reunião com o realizador, o produtor ouviu as suas escolhas no que

concerne as localizações do filme: estúdios da ESMAD (Vila do Conde) Casa do Campo Pequeno (Porto), Faculdade de Economia do Porto (Porto) e Teatro-circo (Braga).

Apesar do Teatro-Circo (Braga) ir ao encontro da visão do realizador, do ponto de vista de produção era um possível constrangimento, nomeadamente às deslocações de toda a equipa e atores que teriam de abastecer as viaturas, ao tempo da deslocação (o que iria afetar o horário de descanso de toda a equipa) e a viabilidade de resolver questões com equipamento (uma vez que a produção estando longe, não teria tanta facilidade de solucionar). O produtor aconselhou o realizador a manter a zona geográfica das rodagens entre Vila do Conde e o Porto, sendo que as deslocações são mais facilitadas e do ponto estratégico, mais viáveis. Desta feita, o produtor aconselhou o realizador e o diretor de fotografia na realização de uma cena de teatro no Teatro Helena Sá e Costa no Porto. Uma vez que este teatro tem parceria com Escola Superior de Música e Artes do Espetáculo (ESMAE), e pertencendo ao Politécnico do Porto, facilitaria o acordo para o uso do espaço. Isto permitiu que toda a produção, após análise meticulosa dos aspetos positivos e negativos de cada localidade, ficasse centralizada nestes dois concelhos: Porto e Vila do Conde. Após uma reunião profícua com o realizador, acordou-se que esta solução seria uma mais-valia e que nada comprometeria a visão que este tinha para o filme, sendo esta a decisão mais indicada para que os espaços potenciasssem o sucesso do filme. Terminadas as escolhas, a produção fez os contactos com as gestões dos espaços e localizações e foram marcadas diversas visitas com os chefes de departamentos para que cada um fizesse os levantamentos de necessidades e estudasse os prós e contras para as resoluções de diversas questões.



2. Figura 9 Localizações da Curta-Metragem – *Umbral*

A escolha da equipa da curta-metragem *Umbral* revelou ser uma grande prioridade da produção, por ser uma aposta num estilo de filme que não é muito frequente realizar-se num meio académico.

Para além da equipa ser constituída de raiz por três elementos do mestrado, anteriormente mencionados, Miguel Andrade (Realizador), Miguel Tedim (Diretor de fotografia) e Diogo Ferreira (Produtor). Houve a necessidade de trabalhar com pessoas que realmente se motivassem com este tipo de projeto. Era necessária alguma destreza técnica, apesar de se referir a um projeto académico, a importância da boa execução e perceção do conceito do filme eram importantes para o bom resultado final.

Posto isto, e em concordância com o realizador, a equipa foi sendo criada segundo alguns interesses com quem o realizador mostrava gosto em trabalhar, ora porque já tinha trabalhado em projetos anteriores, ou porque eram referidos pela empresa coprodutora do projeto. A escolha final dos elementos era sempre considerada pela produção de forma a não afetar o orçamento estipulado.

Desta forma, a constituição da equipa contou aproximadamente com trinta pessoas, sendo a imagem o departamento com mais necessidade de elementos.

PRODUÇÃO	
Diretor de produção	Diogo Ferreira
Ass. Produção	Sara Matos Cruz
Chefe de produção	Gabriela Morais
REALIZAÇÃO	
Realizador	Miguel Andrade
Ass. Realização	Ricardo M. Leite
Anotadora	Ana Sousa
IMAGEM	
Diretor de fotografia	Miguel Tedim
Ass. Imagem	André Maia
Gaffer	Joana Valente
Consultora de fotografia	Catarina Ribeiro
Técnico de luz	Mário Cardoso
SOM	
Dir. Som	Lurdes Oswald
Ass. Som	Marta Mota

ARTE	
Diretora de Arte	Ana Abelha
1ª Assistente de Arte	Clarice Costa
2ª Assistente de arte	Rita Moreira
MAQUILHAGEM	
Maquilhadora	Alexandra Santos
BTS e MAKING OF	
Gest. de redes sociais	Ana Carneiro
Making Of	Rúben Couto
ATORES	
Atriz	Diana Sá
Ator	João Melo
Ator	Daniel Silva
Atriz	Sara Machado
STORYBOARD	
Ilustradora	Inês Alecrim
VFX	
Pós-produtor	Nuno Costa
COMPOSIÇÃO MUSICAL	
Compositor	Guilherme Marta

No rescaldo da produção, houve a necessidade de convidar outros profissionais para o projeto, como compositor musical, técnicos de som e músicos para a realização da banda sonora original do filme, assim como a gravação de narrações de vozes em estúdio.

2.1.6 – Casting da Curta-metragem *Umbral*

Para a escolha de um elenco de um filme, é importante que seja uma escolha acertada e consciente, pois são estes profissionais que contarão a estória e podem moldar os destinos do filme. “A escolha de um ator conhecido, nacional ou internacionalmente, pode facilitar na distribuição de um filme e na angariação de espetadores”. (Valente, 2022, p.36) O processo de seleção do elenco do filme não seguiu os parâmetros convencionais da escolha de um elenco. O realizador da curta, também argumentista, optou durante sua escrita, pensar em atores que se enquadrariam nos papeis a representar. O produtor, de acordo com o realizador na escolha do elenco, agilizou o processo de contratação dos atores.

A pré-produção na escolha do elenco para o projeto realizou-se em duas categorias. A escolha do elenco do filme e a escolha do elenco para as sessões fotográficas do filme. No primeiro ponto, o realizador mostrou motivação por trabalhar com três atores da agência Agente a Norte, apesar de conhecer pouco o trabalho desses atores, através de fotografias e projetos em *showreel* de cada ator, a seleção foi acertada para a representação dos papéis, segundo as referências que o realizador tinha pensado.



Figura 10 Referências do Realizador do *Umbral* para os personagens

Para ir de encontro às referências, o realizador fez uma pesquisa dentro da Agente a Norte e selecionou os seguintes atores para os papéis:



Diana Sá- Mãe

João Melo- Pai

João Cravo Cardoso- Edgar

Figura 11 Grupo de atores da Agente a Norte - Agência de atores

Para a escolha da irmã, o realizador mostrou interesse numa atriz de teatro amador, cujo a imagem era a pretendida para o filme. A escolha dessa atriz veio da satisfação de trabalhos anteriores feitos com o realizador.



Sara Machado- Irmã

Apesar das escolhas estarem potencialmente feitas, coube ao produtor formalizar, face às intenções do realizador, a contratação dos mesmos junto da agência. Apesar do realizador ter realizado algumas reuniões com os atores e esses se terem mostrado motivados pela participação no projeto, a produção encontrava-se na incerteza da seleção do personagem do pai, uma vez que este encontrava-se em compasso de espera na resposta de outros trabalhos. Coube à produção aconselhar o realizador a pensar numa alternativa para o papel, despertando assim, a procura de três possíveis atores que poderiam preencher esse requisito. Após essa procura e mostrando a intenção de trabalhar com as novas escolhas, a agência confirma a primeira escolha feita pelo realizador para o papel do pai (João Melo) disponível para o trabalho, fechando assim o elenco principal. Depois das primeiras reuniões entre o realizador e os atores e durante o processo de acordo entre o produtor do filme e a agência, o ator João Cravo Cardoso, selecionado para o papel de protagonista, faz saber da sua indisponibilidade para os dias de rodagem, o que faz com que a produção volte ao processo inicial na seleção de um novo ator para o elenco. A três semanas da rodagem, o realizador, em concordância com o produtor optaram por trabalhar com o ator Daniel Silva, uma vez que ambos conhecerem o seu trabalho em projetos anteriores, assim como conhecerem o potencial do ator. Esta escolha revelou-se uma mais-valia para a produção. Sendo também um ator da Agente a Norte, o produtor volta a contactar a agente Inês Jonas para formalizar todo o processo da contratação de atores.



Daniel Silva- Edgar

Figura 12 Daniel Silva - Ator principal do Umbral

O produtor optou em concordância com o realizador de produzir o projeto com atores agenciados, nomeadamente da mesma agência, para facilitar o processo de contratação, como por exemplo: acordos de *cachet* para serem no mínimo aceitáveis para a realização do projeto por parte dos atores e para que todo o processo financeiro fosse feito de forma legível e transparente de ambas as partes e ficasse registado via email com o conhecimento da coordenadora do projeto.

Na segunda parte da seleção do elenco, foi necessário proceder à escolha dos figurantes para a realização de uma sessão fotográfica que iria culminar numa fotografia estilizada dos anos vinte, que apareceria no decorrer do filme. Apesar de transparecer uma situação de produção básica, exigiu preparação e algum estudo académico por parte do produtor, uma vez que iriam ter em estúdio a ser fotografado uma criança. (Edgar em criança).

A responsabilidade da escolha da criança para ser fotografada foi totalmente do produtor com o aval do realizador. Para tal e por se tratar de um menor, o produtor contactou a CPCJ para obter informações pertinentes no que concerne aos direitos de

imagem e ao tempo de trabalho de atores menos em *set*. O produtor após selecionar a criança, contactou com os pais e de seguida fez chegar o seu interesse em fotografar a criança para o projeto à CPCJ do local de residência do menor. Após as tentativas de contacto com a CPCJ da zona de residência, esta mostrou-se na impossibilidade de responder, uma vez que não tinha qualquer informação dos parâmetros legais em relação a este assunto, pelo que encaminhou o produtor para a central CPCJ do Porto, que o colocou a par da legislação da Regulamentação do Código do Trabalho e que está patente na APTA (Associação Portuguesa de Técnicos do Audiovisual).

Participação de menor em espetáculo ou outra atividade de natureza cultural, artística ou publicitária. O legislador estipula no artigo 2º RCT que o menor pode participar em espetáculos ou outra atividade de natureza cultural, artística ou publicitária, utilizando, em seguida uma enumeração exemplificativa: o menor poderá ser “ator, cantor, dançarino, figurante, músico, modelo ou manequim”. Para todos os efeitos, a fim de proteger a segurança e saúde dos menores, a atividade não poderá envolver contacto com animais perigosos, substâncias ou atividades perigosas que possa constituir risco para a segurança ou saúde do menor. A duração do período de participação numa daquelas atividades depende da idade do menor e vai aumentando com a idade deste, de acordo com o preceituado artigo 3º nº 1 RCT.

A participação do menor não poderá exceder conforme a idade do menor:

- a) Menos de 1 ano, uma hora por semana;
- b) De 1 a menos 3 anos, duas horas por semana;
- c) De 3 a menos 7 anos, duas horas por dia e quatro horas por semana;
- d) De 7 a menos 12 anos, três horas por dia e nove horas por semana, podendo qualquer dos limites ser excedidos até três horas caso o acréscimo da atividade ocorra em dia sem atividade escolar;
- e) De 12 a menos de 16 anos, quatro horas por dia e doze horas por semana, podendo qualquer dos limites ser excedido até três horas, caso acréscimo de atividade ocorra em dias sem atividade escolar.

Estes limites temporais da participação dos menores com idades inferiores a 16 anos incluem os ensaios e outros atos preparatórios.

(Gil, *cit in* “A prestação de trabalho dos menores em atividades publicitárias, 2016, p.9)

Já com o conhecimento necessário sobre os procedimentos a efetuar nestes casos, o produtor agendou um dia de sessão fotográfica com os atores, incluindo o menor (Afonso Madeira), num espaço de tempo de três horas, entre a preparação, maquilhagem e a sessão fotográfica. O produtor foi ainda aconselhado pela CPCJ que todo o material fotográfico do menor só poderia ser usado unicamente com finalidade à curta-metragem *Umbral*, tendo todo o arquivo fotográfico que estar guardado num suporte externo ao computador por cinco anos. Após o término desse tempo, todo esse material apenas poderia ser mantido com a autorização do mesmo, após completar os dezoito anos ou a autorização dos progenitores. Para o dia da sessão a produção teria de garantir um representante idóneo que acompanhasse a criança na impossibilidade da presença dos pais ou progenitores.



Figura 13 Fotografia de família - Retrato do filme

Para a sessão fotográfica, a produção contou com dois elementos da equipa para protagonizarem os pais da criança nos anos 20.



Figura 14 Sessão fotográfica - retrato anos 20 com um ator menor



Figura 15 Sessão fotográfica - retrato anos 20 com um ator menor

2.1.7 – Organização e logística nas rodagens no filme *Umbral*

Com o aproximar do término da pré-produção e à medida que o primeiro dia de rodagens se aproximava, o produtor é confrontado com toda a informação e decisões a serem tomadas. Supervisiona todos os departamentos de forma a garantir que o orçamento está a ser respeitado, assim como recolhe toda a informação das equipas técnicas e artísticas, nomeadamente os dados de identificação fiscal e restrições alimentares e alergias.

No *Umbral*, o produtor procedeu a essa recolha de forma a fazer uma tabela que posteriormente seriam entregues aos serviços alimentares com antecedência para procederem à confeção dos pratos segundo a tabela fornecida.

De seguida, o produtor reuniu com o assistente de realização a fim de delinear aquele que seria o mapa de rodagens para os cinco dias de rodagens, chegando à

conclusão que idealmente se optaria por um dia zero para a preparação de todo o equipamento e direção de arte num dos espaços que exigia o maior número de adereços e cenografia, o Palacete Pinto Leite (Casa do Campo pequeno).

Após o delinear do primeiro mapa de rodagens, foi posto à consideração de todos os departamentos a fim de encontrarem algum inconveniente para a execução do seu trabalho. Com algumas dúvidas em relação a um plano, a uma semana antes das rodagens, o realizador e o diretor de fotografia mostraram a sua intenção de voltar a visitar o palácio. O produtor fez esse agendamento com o proprietário. Essa visita resultou na alteração do horário num dos dias do mapa de rodagem. O que estava definido rodar durante o dia, passou para a noite. Uma vez que a estrutura do palácio não permitia que a direção de fotografia conseguisse simular a noite durante o dia.

Após essa observação, o produtor contactou os atores e equipa de forma a tentar perceber se haveria algum inconveniente nessa alteração. Obtendo a resposta negativa, o produtor e o assistente de realização fecham o mapa de rodagens.

Após o fecho do mapa de rodagens, o produtor começa por planear o transporte da equipa e de material, tentando perceber dentro da equipa o número de viaturas existentes. Para o transporte de material, foi pedido uma carrinha ao Politécnico do Porto que a um dia antes das rodagens avariou. O produtor, como alternativa, viu-se obrigado ao aluguer de uma carrinha que fizesse o transporte por um dia, não comprometendo o orçamento inicial. No entanto, obrigou a que o mapa de transportes fosse adaptado às viaturas existentes. A avaria da carrinha do politécnico veio revelar um constrangimento para a logística das rodagens.

A premissa da produção foi assegurar que toda a equipa tinha o transporte e alimentação garantida, o que revelou a importância de ter um reforço na produção, uma vez que a equipa era constituída por vinte e cinco elementos em *set*. Desta forma, o produtor reforça a sua equipa com uma chefe de produção (Sara Matos Cruz), que se encarrega das boleias dos atores e orientação no *set*. E uma assistente de produção (Gabriela Morais), que se encarrega de orientar o *catering* e parte da logística, enquanto o diretor de produção garante todas as necessidades para os dias de rodagem: Equipamento, Alimentação, transporte, localizações...)

Uma das preocupações da produção, foi garantir constantemente que os acordos feitos, nomeadamente na alimentação e localizações estavam assegurados⁷, para que na chegada do primeiro dia de rodagens tudo estivesse preparado.

Outros dos alertas da produção que foi consciente na tomada da decisão, foi a necessidade de reforço da equipa de direção de arte. A diretora de arte mostrou o seu descontentamento pelo excesso de trabalho, uma vez que durante a fase de pré-produção foi necessário construir adereços, o que lhe estava a dificultar a realização do seu trabalho. O produtor analisou essa preocupação, tendo em conta o orçamento (nomeadamente mais despesas de alimentação e transportes) e tenta perceber a exequível pertinência no reforço deste departamento. Após análise dos prós e contras, o produtor confirmou a possibilidade de adquirir duas pessoas para a equipa de arte. Esta medida facilitou o agilizar feitura dos adereços, assim como a catalogação dos empréstimos... Além deste aspeto, conseguiu uma maior rapidez na execução das suas funções (na mudança de *decor*), permitindo que a *shotlist* pudesse ser cumprida e que o filme seguisse a sua planificação (o que não aconteceria se houvesse apenas uma pessoa disponível nesse departamento). É de realçar ainda, que esta medida permitiu que todos os adereços e figurinos da direção de arte podessem ser facilmente controlados para evitar percalços. Assim a mudança de *decor* feita por três pessoas coordenadas, revelou-se eficaz na celeridade que era exigida para este tipo de filme. De reforçar que a curta-metragem *Umbral* é um filme que continha em grande parte de mobiliário dos anos 20, assim como figurinos de época, o que acarretou uma grande importância no departamento de arte e que a produção respondeu às necessidades específicas. No término da pré-produção, a produção reuniu com mais frequência com os chefes de departamento de forma a perceber se existiria alguma situação a ser comunicada. Não obstante, dois dias antecedentes às rodagens, as equipas organizaram-se para o levantamento do material de som, imagem e luz para o local das rodagens.

⁷ Ver Anexo C



Figura 16 Preparação do decor - Palacete Pinto Leite - dia 0

3- A Produção da curta-metragem

Se é certo que a produção tem um volume enorme de trabalho durante o período de pré-produção, também podemos afirmar que é de forma a garantir que durante o período de produção (rodagens) o trabalho flua sem grandes dificuldades. No entanto o trabalho do produtor não pára na pré-produção e a sua presença no *set* de rodagens é indispensável em qualquer momento do processo “(...) *there is no traditional position for him [producer] on set.*” (Rea and Irving, 2010, p. 239).

Na curta-metragem *Umbral*, a presença da produção foi constante durante as rodagens e com a garantia de uma chefe de produção e uma assistente de produção, foi possível maior atenção ao detalhe e à previsão de qualquer problema que surgisse durante o tempo de rodagem e a rápida decisão para a resolução do mesmo.

Nesta fase o produtor da curta-metragem manteve o contacto permanente e direto com o assistente de realização (o responsável pelo *set* e por fazer cumprir toda a planificação estipulada, assim como a gestão da equipa no terreno). Esta é uma das

razões pela qual o mapa de rodagem foi elaborado em conjunto (produção e assistente de realização). Ambos têm a consciência do tempo necessário para fazer o filme, libertando o realizador para o maior foco na parte criativa. Nesta fase, o realizador apenas foca-se em fazer o filme e a trabalhar sobre a *shotlist* realizada. Toda a logística inerente é da responsabilidade do produtor em conjunto com o assistente de realização.

Com isto, a gestão das rodagens seguiram o planeamento do mapa de rodagens anteriormente feito. Começando no dia zero na preparação do primeiro dia de rodagens, até aos consequentes cinco dias.



Figura 17 Rodagens do ponto de vista da anotação

- Dia 1 (1º dia de rodagens)

Com a recepção do mapa de transportes ⁸no dia anterior, a equipa começou por se deslocar às instalações da ESMAD (Estúdio A) para a preparação do *decor*. A equipa entra no espaço às 8h e o assistente de realização começa por coordenar a equipa na montagem da arte e de seguida entrada da equipa de imagem.

⁸ Ver Anexo B

A equipa de produção começou por preparar o espaço de produção e rever a planificação do dia, assim como distribuir as tarefas. A chefe de produção seguiu a rota em direção ao ponto de encontro dos atores até ao local das rodagens. A assistente de realização responsabilizou-se pelo *catering* e assegura constantemente a reposição de *stock* na mesa. O diretor de produção começou por receber as equipas e colocá-las à vontade no espaço, referindo algumas regras a serem consideradas no desenrolar do trabalho. Nomeadamente no que concerne à prevenção do espaço. O produtor indicou ainda às equipas, a montagem do espaço de caracterização nos camarins, o espaço para a direção de arte dentro dos estúdios, os locais de organização do equipamento de forma a que organização por departamentos permita um maior agilizar das equipas e não comprometa o espaço onde estão a acontecer as rodagens.

De seguida, o produtor garantiu que todos os elementos da equipa têm o que necessitam para trabalhar, antes dos atores chegarem, garantindo que todo o *set* estaria 90% pronto à chegada dos atores.

Com a chegada dos atores, estes foram encaminhados para a caracterização. O produtor começa por destacar a sua equipa de produção para diferentes pontos de forma a garantir a presença da produção nos variados locais. A chefe de produção mantinha uma ligação entre o estúdio e os camarins (Atores e assistente de realização) de forma a coordenarem a preparação de ambos para que não houvesse grandes compassos de espera. A assistente de produção para além de gerir o *catering*, auxiliava os departamentos na ajuda necessária (nomeadamente a direção de arte). O diretor de produção garantia as situações mais logísticas, como garantir o almoço para a equipa, fazendo as visitas necessárias aos locais para perceber se estava tudo salvaguardado, assim como a gestão mais administrativa, impressão de documentos necessários no *set*, organização de documentos para o dia seguinte e garantir minimamente a limpeza dos espaços durante o tempo de rodagem.

A escolha de gravar num espaço controlado e comum à produção e realização, como o estúdio da ESMAD, foi uma estratégia de forma a que a equipa se conhecesse e ambientasse à produção e às relações humanas. Era um espaço comum a todos, o que

permitiu um maior à vontade de toda a equipa. Se havia elementos da produção a falhar, aquele era o dia e o espaço para resolver.

A segunda parte do primeiro dia de rodagens exigiu a deslocação para o centro do Porto na Casa do campo pequeno. Como referido anteriormente, a logística de produção foi salvaguardar o dia zero de forma a que as equipas de imagem pudessem fazer uma pré-montagem no decor do palácio com o material que não iria ser necessário nos estúdios nas ESMAD na manhã do primeiro dia. Esta opção de rodagem em dois locais distintos surgiu na mudança do mapa de rodagens, em que a direção de fotografia mostrou intenção de gravar no palácio à noite. Desta forma o mapa de rodagens foi adaptado para se gravar em dois espaços num dia, com o total de onze horas de trabalho.

No período de almoço, o diretor de produção garantiu uma refeição mais rápida com a concordância de toda a equipa, devido ao tempo de deslocação entre Vila do Conde e Porto. A chefe de produção foi a primeira a almoçar de forma a ausentar-se para fazer nova rota e deslocar os restantes atores (Mãe e o pai) para o palácio. De seguida a direção de arte e a equipa de imagem, também eles se deslocaram para o palácio para organizar o espaço. O diretor de produção seguiu com as equipas e de forma a garantir com o proprietário os acordos feitos e fazer nova montagem do espaço, para quando os atores chegarem estar tudo meramente preparado para gravar.

Toda a montagem foi feita, os atores começaram a caracterização, no entanto o Pronto A Filmar (PAF) iniciou com quinze minutos de atrado, o que não comprometeu o planeamento da *shotlist*. Este era um espaço que a produção teria de manter a maior segurança, uma vez que estavam expostas obras de arte que transcendem os valores suportados pela produção. Por outro lado, havia uma grande preocupação no cumprimento da *shotList*, uma vez que aquela localização foi cedida por apenas para um dia. Dia esse, com algumas complexidades de planos. A assistêcia de realização conseguiu fazer cumprir a *shotlist* e a produção abandonou o local trinta minutos antes da hora prevista, garantindo que todo o equipamento era levado e que toda a gente saía do local. O diretor de produção fez uma visita de levantamento de estragos com o proprietário do palácio e estando tudo dentro dos conformes e arrumado, o diretor de produção é o último a abandonar o local cumprindo assim o primeiro dia de rodagens.

No final do dia, o produtor reúne-se com o assistente de realização para perceber onde pode melhorar a logística, assim como fechar a folha de serviço ⁹e o mapa de tranpostes para o dia seguinte para enviar a toda a equipa.

Pode-se dizer que o primeiro dia de rodagens é um dia de adaptação para toda a equipa. No caso do *Umbral* foi uma ‘prova fogo’ na logística de produção, uma vez que produção ia ser rodada em dois locais distintos, o que exigiu uma logística no transporte de material, de elementos da equipa, de recolher atores nas suas habitações e alimentação, garantindo o cumprimento dos horários e o compromisso com os proprietários das localizações.



Figura 18 Preparação do primeiro dia de rodagens da produção

- Dia 2 (2º dia de rodagens)

Se o primeiro dia de rodagens foi o mais atarefado, o segundo dia, prosperou-se ser mais calmo. Se forma a garantir as doze horas de descanso, o segundo dia começou para toda a equipa às quinze horas, uma vez que a cena que iria ser rodada era numa única localização e de noite. Segundo o relatório da anotadora que fez chegar por email ao produtor e ao assistente de realização, não havia qualquer plano por gravar do dia anterior, o que facilitou, do ponto de vista da produção, o foco para aquele novo decor.

⁹ Ver Anexo F

A equipa de produção começou por preparar a sala de produção para receber as equipas e os atores. O primeiro contacto foi feito com o segurança do local da Faculdade de Economia do Porto (FEP) onde toda a zona do corredor iria ser transformada num tribunal. Esse dia de trabalho estava agendando no mapa de rodagens para as cinco horas. Com o decorrer das montagens e um grande foco na montagem de arte, o produtor, a chefe de produção e o assistente de realização, tiveram de lidar com um esgotamento emocional da diretora de arte, o que fez com que atrasasse toda a montagem do decor e por sua vez o PAF (Pronto A Filmar). O produtor toma a decisão de mover todos os esforços para ajudar o departamento de arte, e sendo este o dia mais calmo para a produção, pede à chefe de produção e à assistente de produção que auxiliem a direção de arte no que for necessário, de forma a não atrasar mais o planeamento previsto.

Com os atores prontos e a caracterização feita, todos os planos estipulados para o dia foram cumpridos com um atraso de uma hora. Esse atraso foi permitido pelo produtor a pedido do assistente de realização e conversado com os atores, a equipa e a gestão do local (Segurança).

A preparação dos atores é um ponto fundamental para o cumprimento das planificações. Os atores bem preparados e com textos decorados, permitem que a produção trabalhe mais agilmente e com menos paragens.

Segundo o ¹⁰relatório da anotação enviado ao final do dia para o email do produtor e do assistente de realização, o dia foi cumprido e os planos todos feitos.

¹⁰ Ver Anexo G



Figura 19 Equipa de produção em reunião - 2º dia de rodagens



Figura 20 Preparação da Direção de Arte - FEP

- Dia 3 (3^o dia de rodagens)

No terceiro dia de rodagens, a logística de produção foi garantir que toda a equipa se manteria naquele local, local esse que fica no centro do Porto no teatro Helena Sá e Costa (ESMAE). Como a produtora (ESMAD) pertence ao núcleo dos politécnicos, foi ágil para o produtor a marcação de diferentes sítios no mesmo local. O espaço de produção a ser usado era o Teatro Helena Sá e Costa acoplado à Escola Superior de Musica e Artes do Espetáculo. Como o uso do espaço estava afeto ao horário de expediente, havia uma grande preocupação para o cumprimento dos planos. Desta forma a produção centralizou todo esse dia na Escola Superior de Musica e Artes do Espetáculo, pedindo um acordo com a restauração da escola para fazer as refeições,



Figura 21 Gravação com os atores no estúdio de som

do qual a ementa chegou uma semana antes à esquipa para fazerem as escolhas. Assim como reserva do estúdio de som por um aluno da ESMAE que fazia parte da equipa do *Umbral*, para a gravação de vozes *of* dos atores e por fim o uso da sala de espetáculos.

O único impedimento para a produção foi a procura de lugar de estacionamento. Por ser uma zona central no porto, a procura de lugar era nula. Desta forma, a produção pediu à gestão do espaço para estacionamento de dois lugares no espaço do teatro para os carros com material. As restantes viaturas, a produção encarregou-se de assegurar o pagamento de parquímetros, com a consulta do orçamento feita anteriormente.

Na chegada ao local, as equipas instalaram-se na zona dos camarins que foi dividida para a direção de arte, *catering* e produção. Todo o equipamento técnico foi colocado no corredor da porta do palco para facilitar o acesso dos técnicos ao material.

No final do dia, equanto as equipas arrumavam o material para os carros, o realizador vai com os atores para o estúdio de som anteriormente reservado para as gravações da voz *of*. O produtor garante que toda a equipa arruma o material e sai do local. No final o produtor faz uma visita de levantamento de estragos com o gestor do espaço e garante que está tudo dentro dos conformes. De seguida, o produtor despede-

se de toda a equipa e vai até aos estúdios de som para acompanhar as gravações. Espera pelo final da sessão para fazer o acompanhamento dos atores a casa. Uma vez que são atores do Porto ou trabalham no Porto, neste dia específico não necessitaram de boleias. Contudo o produtor acompanhou os atores e de seguida reuniu-se com o assistente de realização para planear os dias seguintes.



Figura 22 Rodagens no Teatro Helena Sá e Costa



Figura 23 Caracterização dos atores de *Umbral*

- Dia 4 e 5 (4º e 5º dia de rodagens)

Os últimos dias da produção, foram realizados na primeira localização do primeiro dia. Se no primeiro dia, a localização por todos conhecida, serviu para criar a dinâmica de trabalho e de equipa, nos últimos dias de rodagem voltar à mesma localização permite acabar o projeto da mesma forma como começou, tranquila e sempre com boa disposição. É certo que a produção podia canalizar esta localidade nestes dois últimos dias, no entanto, o mapa de rodagem é também realizado consoante o orçamento e a disponibilidade dos atores e equipa. Nesta fase final da produção, o produtor começou a planear a fase seguinte, a fase do “*Wrap*”, agilizando a entrega do material técnico a devolução de mobílias e a agilização dos transportes para essas entregas.

Era importante garantir todas as necessidades dos dois últimos dias de rodagem, como: fazer compras e abastecer o *catering*, e garantir o bem-estar de toda a equipa. A escolha de um espaço controlado e fechado como é os estúdios da ESMAD para o último dia de rodagens, permitiu que toda a equipa estivesse mais cómoda, mas sem grandes relaxamentos. Do ponto estratégico da produção, facilitou a comunicação com a gestão

do espaço e estando a escola em funcionamento, era mais seguro para a resolução de problemas técnicos que porventura poderiam aparecer. A outra estratégia foi colocar as cenas finais apenas com os dois atores, o que permitiu uma fácil logística no que concerne à preocupação de transporte do elenco, ao orçamento do *cachet* (uma vez que os atores eram pagos ao dia), e um trabalho mais afinado por parte da realização com os dois atores para as cenas que eram consideradas ‘importantes’ para o realizador.

A gestão de almoços foi igualmente feita neste estabelecimento, o que para o orçamento da produção ficou mais em conta por fazerem preços económicos a alunos e pessoas externas. E também pela possibilidade de ter atempadamente a ementa o que facilitou o rápido serviço e permitiu que após o almoço toda a equipa pudesse descontraír.

Foi pertinente ainda manter um clima positivo entre todos, tendo em conta que nos últimos dias de rodagem a equipa estava mais cansada, mas isso não afetou o bom desempenho de todos os departamentos da produção. Nestes últimos dois dias foi fulcral a equipa de iluminação, uma vez que se gravava numa *BlackBox*, em que a luz e a direção de arte transformavam o espaço, num espaço onírico. Essa foi uma das razões para se fechar o mapa de rodagens nesta localização, para que a equipa de arte e de direção de fotografia estivesse mais tranquila na transformação do espaço, o que permitiu maior liberdade de criação.

A boa direção dos departamentos resultou em concordância, o que permitiu uma boa produção sem muitos imprevistos, em que o diretor de produção pontualmente solucionava questões sem gravidade. A boa relação que se estabeleceu entre as equipas, permitiu que se respeitassem e ouvissem os conselhos uns dos outros e tudo isso refletiu-se no bom resultado do filme.

Findadas as filmagens, a produção procede a toda a organização do espaço, à devolução dos equipamentos e à preparação da fase seguinte. Pagamentos, contabilidade e agradecimento a todos os envolvidos.

Referimo-nos a um filme com grande complexidade que só era exequível com a escolha das pessoas certas. E a coordenação por parte da produção tornou-se simplista quando se revelou uma grande unanimidade de toda a equipa e o compromisso para com

este projeto. Desta forma, o objetivo do projeto foi cumprido, agradando todos os envolvidos nele.



Figura 24 Rescaldo dos últimos dias de filmagem

4 – A Pós-produção e distribuição da curta-metragem *Umbral*

A fase de pós-produção do filme, resulta do culminar de todo o material recolhido, no processo de sincronização de áudio com imagem. Esse processo, contou com a integração de novos elementos de equipa (João Castro e Cunha e Maria Cândida Medeiros), que supervisionados com o constante acompanhamento do realizador, dividiram a sua fase de edição em três partes: *Rough Cut* (que implica na junção dos planos cortados e numa montagem bruta daquilo que será a narrativa do filme), um *fine cut* (A progressão da montagem com os cortes de vídeo e áudio afinados e algumas dinâmicas de montagem) e por fim o *final cut* (cujo a precessão do filme já é notória na

sua fase final e pronta para a correção de som e imagem). Durante estas fases do processo de montagem, o realizador ia recolhendo o *feedback* do produtor e do diretor de fotografia, permitindo assim que o filme não desrespeitasse qualquer norma dos direitos autorais.

Concluída a fase de edição, o processo de montagem avança para a pós-produção de áudio com o projeto *XIBATA productions* e o *sound design e foleys* Guilherme Marta e efeitos especiais de vídeo pelo Nuno Costa (Elemento da *Raw.filmes*). A banda sonora original do filme contou com diversos músicos e cantores sobre a mestria e masterização de Henrique Pinto, Sara Machado e Tiago Leonor. Este grupo de profissionais foram adicionados para o processo de pós-produção sobre a confiança do realizador e aprovado pelo produtor. Durante o processo de rodagens, de forma a preparar a pré-produção, estes elementos da equipa programaram diferentes visitas ao *set* para se enquadrarem na ambiência do filme.

À medida que a pós-produção do filme avança é pensada a forma de divulgação do filme. (Norberto, 2022, pg.57) diz que “A divulgação de um filme é frequentemente confundida com o momento em que a obra chega à sala de cinema, ou, de uma forma mais lata, com a distribuição. Apesar da distribuição ser uma fase crucial de qualquer filme, torna-se relevante entender que, do ponto de vista da produção, a divulgação significa muito mais do que o momento em que os espectadores veem o filme numa sala de cinema. Não obstante, esse é o objetivo final da campanha de divulgação de um projeto”.

Nesta fase de produção, o produtor necessita de elementos para que consiga vender/divulgar o filme. Apesar de o cartaz não estar associado à produção, este é um elemento fundamental para ajudar à sua divulgação. No caso de *Umbral* o cartaz foi desenvolvido pelo Miguel Tedim Silva e pela Catarina Ribeiro, eram as pessoas ideais para fazer com que o cartaz tivesse a mesma linguagem visual do filme,

O cartaz procurou transmitir aquilo que é o género do filme (Terror), usando elementos que entra no próprio filme. Apesar do produtor não estar associado à feitura do cartaz, este transmitiu sempre a sua opinião, dando um *briefing* de ideias em relação

interesse do público, mas que não mostrem o filme, é o ideal para a venda do projeto. Posteriormente, no *trailer*, podem ser incluídos prêmios e nomeações para festivais de renome, o que pode despertar maior interesse nos espectadores e/ ou distribuidores.



Figura 26 Frame do trailer do filme *Umbral*

Para ajudar à venda, o diretor de produção criou um *Press kit*¹¹, com toda a informação relevante do projeto. O *Press Kit* ajuda a que o produtor nas suas reuniões consiga mostrar visualmente a sua equipa, as referências do filme e um pouco sobre o projeto, ajudando ao seu *Pitching*. No caso do *Umbral*, o diretor de produção foi realizando o *Press kit* ao longo do processo de pré-produção, à medida que as informações seguras iam sendo fechadas.

No caso da curta-metragem *Umbral*, o realizador mostrou grande interesse e vontade para realizar o *trailer*, uma vez que o processo de edição estava a ser feito por terceiros, sob o acompanhamento do mesmo, em acordo com o diretor de produção, o realizador, realizou o *trailer* de forma que fossem ponderados todos os fatores para a distribuição do filme.

¹¹ Ver Anexo I

Após a conclusão de toda a produção do filme, a distribuição da curta-metragem é o apogeu de qualquer projeto cinematográfico. É este culminar de um trabalho de produção que sai do papel para os ecrãs.

No caso da curta-metragem *Umbral*, a distribuição ficou ao encargo da coprodutora do projeto (*Raw.filmes*), que acompanhado pelo diretor de produção, fizeram um levantamento de festivais nacionais e internacionais onde as características e género do filme se enquadrariam. Esta estratégia de distribuição veio do princípio em que a produtora associada ao projeto já tem crédito e prémios ganhos nos festivais nacionais, o que torna uma mais-valia para o reconhecimento dos programadores dos festivais de cinema. Ao ter o filme distribuído por uma produtora que já se afirmou no mercado com prémios ganhos, torna mais credível a candidatura do *Umbral* aos festivais. E por outro lado, liberta o diretor de produção para o acompanhamento dos elementos de *merchandising* e divulgação do filme nas redes sociais para a promoção do filme e de outros assuntos associados ao fecho de documentação, como a finalização do dossiê de produção.

As redes sociais foi o primeiro elemento de divulgação criado na fase final da pré-produção. Serviu com o intuito de dar a conhecer a equipa do projeto, assim como o acompanhamento dos *Behind the scene* durante as rodagens. Criar as redes sociais, permitiu que a campanha do PPL chegasse a mais pessoas, que através de conteúdos colocados se iam identificando com o projeto e conhecendo todo o trabalho que estava a ser feito. A gestão das redes sociais ficou ao encargo de Ana Carneiro, uma profissional da área do *marketing* que esteve constantemente presente em todas as fases do projeto, de forma a recolher conteúdo fotográfico para dar a conhecer o projeto.

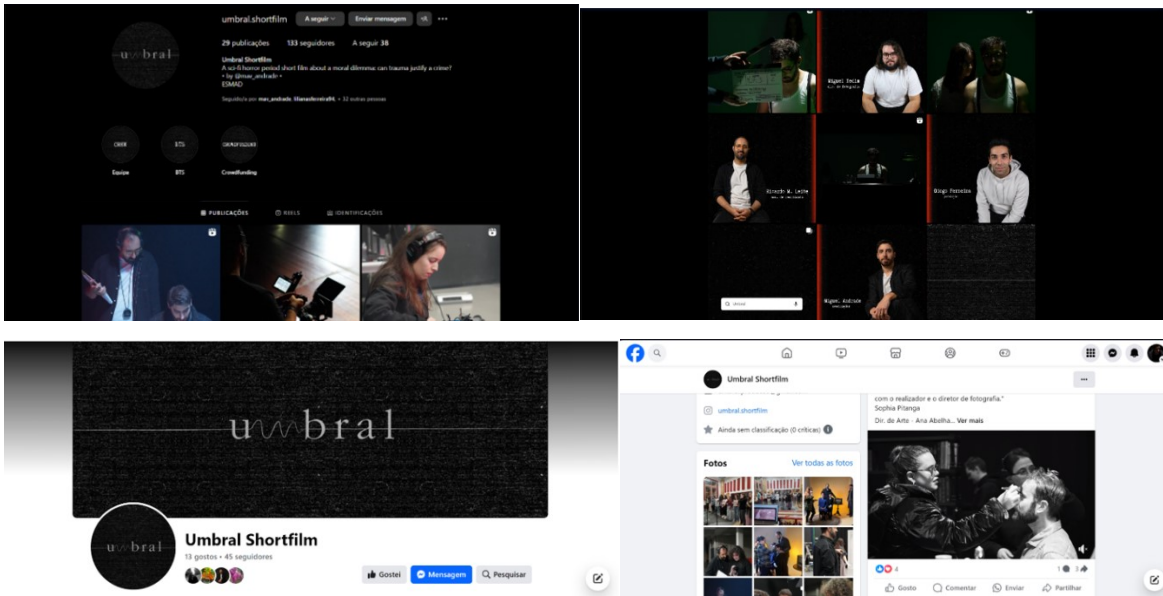


Figura 27 Redes sociais do projeto Umbral



Figura 28 Merchandising do filme Umbral

Apesar de a coprodutora do projeto se responsabilizar pela distribuição do filme, assim protocolado e assinado por ambas as produtoras, o diretor de produção mostra-se no direito de todo o acompanhamento do projeto, assim como balizar qualquer questão que desrespeite o protocolo estabelecido, alertando ambas as partes.

SELECIONADO	Mundial				
		MOTELX - Festival Internacional de Cinema de Terror de Lisboa	2024	Melhor Curta Portuguesa	Portugal
	--	Imagens do Real Imaginado	2025	Mostra ESMAD	Portugal
	--	Prémios Sophia Estudante	2025	Mestrado	Portugal
	--	Tokyo International Short Film Festival	2025	Student Films	Japão
	--	Madrid Indie Film Festival	2025	Short Horror	Espanha
	--	Horror Film Awards	2025	Super Short Horror	USA
	--	Boden International Film Festival	2025	Best Horror Film	Suécia
	--	Madeira Fantastic Film Fest	2025	Melhor Curta Nacional	Portugal
	--	Horizontes Festival (Online)	2025	Prémio Público / Horizontes	Portugal
	--	Rebentos	2025	Curtas Metragens Portuguesas	Portugal
	--	Fantaspao - International Fantastic Film Festival of Porto Alegre	2025	Internacional Short Film	Brasil
	--	Cinalfama Lisbon Screening and Awards	2025	Best Shortfilm	Portugal
	--	IndieLisboa - Internacional Film Festival	2025	Curtas Produção Portuguesa	Portugal
	--	Haapsalu Horror and Fantasy Film Festival (HÖFF)	2025	European Méliés // Short Films	Estónia
	--	FANTBilbao - Festival De Cine Fantástico De Bilbao	2025	Best Panorama Shortfilm	Espanha
	--	NY Portuguese Short Film Festival	2025	Melhor Curta Portuguesa	USA
	--	Leiria Film Fest	2025	Curtas de Ficção Nacional	Portugal
	--	Vienna Shorts	2025	Late Night Movies (Non Competitive)	Áustria
	--	Cinema no Estendal	2025	Portuguese Short Films	Portugal
	--	Shorts@Fringe	2025	Fringe 2022	Portugal
	--	FEST New Directors, New Films Festival	2025	NEXXT	Portugal
	--	Curtas Vila do Conde - Festival Internacional de Cinema	2025	Take One!	Portugal
	--	Fantasia Film Festival	2025	Internacional Short Film	Canadá
	--	Grossmann Fantastic Film and Wine Festival	2025	Slak's Vicious Cat / Méliès d'Argent	Eslovénia
	--	Indy Shorts Internacional Film Festival	2025	Horror Shorts	USA
	--	Cinalfama Lisbon Internacional Film Festival	2022	Best Portuguese Film	Portugal
	--	FARCUME	2025	Ficção	Portugal
	--	Periferias Marvão	2025	--	Portugal
	--	Festival de Cinema de São Pedro da Cova	2025	Curtas Nacionais	Portugal
	--	Horrible Imaginings Film Festival	2025	Shorts	USA
	--	Imagens no Tejo - III Mostra de Cinema Português	2025	Curtas Metragens de Ficção	Portugal
	--	Cardiff Mini Film Festival	2025	Twisted Tales	Inglaterra
		Fantasperto	2025	Student Films	Portugal

Figura 29 Levantamento de festivais de cinema para o filme *Umbral*

CONCLUSÃO

Todo o processo de produção tem diferentes fases de trabalho e o produtor, para além do realizador, é o profissional que mais está presente na dedicação de todo o processo. Os conceitos e exemplos deste ensaio, explanam o aprofundamento das estratégias de logística criativa de uma direção de produção de baixo orçamento. Neste ensaio está detalhado o compromisso do produtor sobre uma obra cinematográfica, indo além do trabalho específico associado da procura de financiamento e orçamentação do filme.

O produtor é o criativo que de forma indireta é patente nas decisões que toma, afetando o estilo e conteúdo da produção final. Dessas opções criativas, pode-se realçar uma boa escolha de equipa técnica e de atores e da forma como a logística criativa de contorno ao orçamento é realizada. Desta forma, pode-se afirmar que o produtor é quem controla os meios de produção e a visão criativa do projeto. Como detém esse controlo, influencia o que posteriormente se vê no ecrã.

O trabalho criativo do produtor e o total controlo da produção, é instigada por uma boa relação com os departamentos de produção e toda a equipa, nomeadamente com o realizador. A proximidade e a boa cooperação de ambos, possibilita um bom crescimento do projeto fílmico. É nesse sentido que o produtor tem o direito e dever de expressar a sua opinião criativa sempre que necessário de forma a melhorar as necessidades do projeto. Assim como o produtor se pode envolver em decisões criativas em relação ao filme, o realizador pode mostrar o seu ponto de vista em relação à produção, de forma a perspetivar ajustes nas suas decisões criativas.

Este ensaio é um epítome ao trabalho prático realizado na curta-metragem *Umbral*, que foi desenvolvido no segundo semestre académico e dada a sua amplitude como um projeto ambicioso para a realização em meio académico e posteriormente à sua conclusão, do ponto de vista de produção, toda a logística criativa e as estratégias encontradas, resulta de uma boa pré-produção com um planeamento meticuloso e detalhado. Ser realista e transparente nas decisões, encontrar soluções para os problemas, são as premissas para um produtor de cinema. É desta forma, que o produtor garante o sucesso de um projeto e recebe toda a confiança de uma equipa.

Na segunda parte deste ensaio, está patente a relação do diretor de produção nas diferentes fases do projeto, desde a pré-produção até à pós-produção e consequente distribuição.

No que concerne ao capítulo da pré-produção, foi mencionado a importância da realização de uma coprodução e como toda a sua envolvimento afetaria estrategicamente a forma criativa da produção. Nomeadamente a cedência de material técnico, os recursos humanos para a operação dos mesmos, assim como a procura de elementos para a equipa técnica, permitiu que a produção trabalhasse com uma equipa de elementos profissionais na área, o que no meio académico não é muito vulgar. Essa implementação, permitiu que a produção cumprisse todo o planeamento estipulado e que o resultado do filme cumprisse toda a visão do realizador. Ainda neste capítulo foram abordados os apoios e parcerias, assim como a procura de locais e cedências de espaço, a contratação de atores através de agências e também a orçamentação e o planeamento de campanhas para angariação de apoios monetários. Esta é uma fase fulcral para uma produção cinematográfica. É nesta fase que é reunida todas as condições legais e materiais na transformação do texto (argumento) em imagem. De forma sintetizada, nesta fase o filme começa a sair do papel.

No capítulo dedicado à produção da curta-metragem *Umbral*, o ensaio refere todo o processo de rodagens, desde a logística de transportes de equipa, material de arte e material técnico, como também a gestão e supervisionamento do orçamento durante o tempo de rodagens, para que os valores não sejam ultrapassados. Nesta fase, o produtor sempre presente, reúne esforços para solucionar qualquer imprevisto que possa aparecer. No caso do *Umbral*, o constrangimento surgido do cansaço da diretora de arte, foi um ponto explicativo deste ensaio, descrevendo as soluções encontradas do ponto de vista estratégico da produção. Reflete-se ainda, nesta parte do ensaio, a necessidade do cumprimento do mapa de trabalho, de forma que toda a equipa tenha acesso e direito ao horário de descanso, que foi devidamente respeitado para que a equipa estivesse com uma 'boa saúde mental e um corpo hidratado' para que o resultado durante o processo de trabalho fosse o mais satisfatório.

No término deste ensaio, no último capítulo, foram evidenciados aspetos relacionados com a pós-produção e distribuição do filme *Umbral*. Refere, no caso prático, as técnicas adotadas para a divulgação e promoção do filme, como: Cartaz,

Trailer, criação de redes sociais e *merchandising*, foram alguns dos elementos teorizados neste ensaio.

De forma conclusiva, este estudo versou a importância de um bom planeamento de forma a obter um resultado positivo no desenrolar de todo o processo cinematográfico. Adotar uma boa estratégia e logística criativa e ser sabedor das condições legais para a realização do projeto, fazem parte de uma conduta de boa preparação de um produtor de cinema.

Contar com uma equipa de profissionais dos diferentes ramos da área do cinema, trouxe um grande enriquecimento para o projeto e apesar da escassez de informação, o produtor de cinema começa a ser visto como um criativo e não apenas como um mero elemento na gestão e procura de financiamento para o filme.

É fundamental apostar em elementos de produção, um produtor é como um ‘tronco de uma árvore’, que se executar bem o seu trabalho, os ‘ramos começam a dar folhas e posteriormente, frutos’. Quanto mais elementos existirem numa equipa de produção, mais metódico e detalhado é o trabalho do produtor, pois, com ajuda de assistentes, o produtor fica liberto de tarefas, focando-se em questões prioritárias e com capacidade de supervisionar as equipas envolvidas de um modo mais assertivo e eficaz.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- Alves, M. S. (2014). Modalidades de produção cinematográfica do tempo do digital. *Modalidades de produção cinematográfica do tempo do digital*.
- Clevé, B. (2008). Film Production Management. Em B. Clevé, *Film production Management*. Focal Press.
- Costa, C. I. (Novembro de 2022). As estratégias criativas da Produção em ficção: curtametragem *A Floresta*. *As estratégias criativas da Produção em ficção: curtametragem A Floresta*.
- David K, I. a. (2006). *Producing and Directing the short film and video*. Oxford: Focal Press.
- Gates, R. (1999). *Production Management for film and Video* (Terceira ed.). Oxford, Inglaterra: Focal Press.
- Gil, S. I. (21 de Março de 2016). A PRESTAÇÃO DE TRABALHO DOS MENORES EM ATIVIDADES PUBLICITÁRIAS. *A PRESTAÇÃO DE TRABALHO DOS MENORES EM ATIVIDADES PUBLICITÁRIAS*.
- Lopes, S. (2015). *Manual prático de produção*. Portugal: Chicago Editora.
- Pereira, C. (Janeiro de 2023). A produção audiovisual em Portugal: desafios, dificuldades e exigências para a criação de uma produtora. *A produção audiovisual em Portugal: desafios, dificuldades e exigências para a criação de uma produtora*.
- Tomaric, J. J. (2008). The power filmmaking kit. Em J. J. Tomaric, *The power filmmaking kit*. Oxford, UK: Focal Press.

Rea, P. W., & Irving, D. K. (2010). *Producing and directing the short film and video* (4th ed). Focal Press.

Valente, N. S. (2022). *A importância das parcerias com entidades locais na produção cinematográfica: Direção de produção da curta-metragem Abafador*. Vila do Conde: Escola Superior de Media Artes e Design.

REFERÊNCIAS WEBGRÁFICAS

Bertholdo_adm. (2018, agosto 14). Expressionismo alemão. *Academia Internacional de Cinema (AIC)*.

<https://www.aicinema.com.br/expressionismo-alemao-movimentos-cinematograficos/>

Cunha, P. (2015). «Novas & Velhas Tendências no Cinema Português Contemporâneo». *Aniki: Revista Portuguesa da Imagem em Movimento*, 2(1), 149–155.

<https://doi.org/10.14591/aniki.v2n1.138>

Gates, R. (1995). *Production management for film and video* (2nd ed). Focal Press. *O que faz um produtor de cinema?*

<https://www.avmakers.com.br/blog/o-que-faz-um-produtor-de-cinema>

Kgrnet S. *Cinema em Hollywood: A história completa - InC | Instituto de Cinema | Cursos de Cinema e Atuação*. Instituto de Cinema.

<https://institutodecinema.com.br/mais/conteudo/cinema-em-hollywood-a-historia-completa>

REFERÊNCIAS FILMOGRÁFICAS

Roma Slow Tour (Diretor). (2018, fevereiro 3). *Intervista (1987) di Federico Fellini—Tranvetto della Stefer* [Gravação de vídeo].

<https://www.youtube.com/watch?v=OzjORs10kx8>

ANEXOS

ANEXO A – Argumento da Curta-Metragem *Umbral*

“UMBRAI”

argumento cinematográfico original por

Miguel Andrade

Copyright © 2024

ESMAD / P.PORTO

40220034@esmad.ipp.pt
m.andrade.vale@gmail.com

TÍTULO DE CRÉDITOS

Caracteres brancos sobre fundo negro:

Em 1911, o psiquiatra Filipe Dias Pinheiro, discípulo de Sigmund Freud, desenvolve uma tecnologia que permite aceder, induzir e manipular as memórias de um criminoso, forçando-o a reviver o maior trauma da infância.

Através do processo de 'regressão emocional conduzida', o Umbral calcula o nível traumático de um indivíduo que permite aferir ausência ou presença de causa-efeito entre o seu passado e o crime que cometeu.

1. INT. Prisão - dia

Um enorme vitral ao cimo de uma escadaria é visível. A única fonte de luz é um ténue brilho perceptível atrás do vidro. Do outro lado do vitral, existe uma sala pouco iluminada.

2. INT. Sala de jantar minimal - noite

PAI (47), IRMÃ (12) e um **manequim de criança**, estão sentados a uma **mesa de jantar**. Na sala de jantar está apenas uma mesa e **quatro cadeiras**, sem qualquer cenário nem quaisquer adereços. As paredes são inexistentes e uma escuridão toma o seu lugar.

O Pai está distraído a ler **um jornal**.

Aparecendo do negrume, a MÃE (43) entra na sala com as mãos cerradas estendidas em frente à barriga, à largura dos ombros.

MÃE

(enquanto entra na sala)

Aqui está! Cuidado que está quente!

O Pai espreita por cima do jornal, olha com expectativa para o que Mãe carrega e sorri.

PAI

Hmm, cheira bem

(pousando o jornal) desta vez esmeraste-te.

MÃE

Desta vez?!

(pousando o que carrega na mesa e servindo o Pai) E quantos motivos de queixa tens tu?!

PAI

Oh, não é isso querida! Tem um ótimo cheiro e aspeto.

MÃE

(jocosa, enquanto serve o Pai)

Hmm-hmm, olha que mentir é muito feio

(voltando a pegar no que carrega) Vamos lá ver se os teus pecados não levam o teu filho por maus caminhos!

O Pai recomeça a falar no instante em que a Mãe termina a frase e se desloca na direção do manequim.

PAI

Afinal a mãe está morta, indiferente como sempre ao vermelho da porta, e a linda menina de pele de alabastro, nem viva nem morta, deambula petulante a fria obscuridade, seguindo diligente o macabro rastro da sombria verdade.

MÃE

(enquanto serve o manequim)

O autobiógrafo é o mártir do seu pecado. Ainda que a única graça concedida ao criminoso seja o próprio crime. (olhando de soslaio para cima enquanto se dirige para o seu lugar) Escrever é tão perigoso...

(para o Pai enquanto se senta e se serve)
Talvez devêssemos ligar o rádio.

Enquanto falam, e apresentando um sorriso rasgado na face, o olhar da Irmã transita entre o Pai e a Mãe.

PAI

Ainda é cedo. Mas eis senão quando chegamos a uma verosímil teoria: Matá-lo era implausível, porque o monstro já morto estava. E ainda que escutasse os demónios proferirem em surdina as palavras da linda menina sobre a sinistra narrativa que despiu, sorriam-lhe das escadas, janelas e retratos, a caminho do verde corredor que finda

em sangue e dor, e revelavam a cruel teia que a morte urdiu.

MÃE

De nada te adianta esconderes-te em poesias.

(para todos) Bom apetite então!

PAI

Tens razão, mais vale ocupar a boca com iguarias.

(para todos) Bom apetite!

Mãe e Pai começam a comer ainda que não exista comida, louça ou talheres.

Comida a ser mastigada, talheres a serem manuseados e raspar de pratos

PAI

(repentinamente para a Mãe)

Sabes que mais?

(enquanto se levanta) Não vejo melhor altura que esta para abrir aquele vinho bom que andamos a guardar para uma ocasião especial.

Pai levanta-se e escolhe uma garrafa da garrafeira.

MÃE

(enquanto Pai abre a garrafa)

Oh, e o que tem de especial um jantar normal em família?

PAI

(rindo-se sofregamente)

Como se pudéssemos estar vivos destituídos de qualquer herança, com a opulência única de um tesouro criado pela solidão!

POP da rolha a sair da garrafa

Pai assume de repente um semblante distante e sério.

MÃE

Olha que amanhã é dia de trabalho e escola, atenção aos festejos!

PAI

(sussurrando de olhar vazio)

E como se emoções não expressadas algum dia morressem...

MÃE

(para o manequim)

É para comer tudo, está bem?

PAI

(começando a arfar)

São enterradas vivas e retornam mais tarde

MÃE

(para o manequim)

Vamos Edgar.

PAI

(gritando com a Mãe)

De formas mais terríveis!

Ouve-se o som de estática projetado da boca do Pai simultaneamente com o final da frase que acaba de proferir.

Som de estática projetado da boca do Pai

A conversa cessa repentinamente e ficam todos estáticos a olhar uns para os outros. O manequim de criança estremece momentaneamente.

3. INT. Escritório - noite

Sentado a uma **secretária**, EDGAR (39) suspira, arranca a **folha** que acabou de dactilografar da **máquina de escrever** e relê rapidamente o texto.

Edgar está inquieto, parecendo em esforço e vai coçando a cabeça.

Na mesa está um **cinzeiro**, sobre o qual repousa meia **cigarrilha** apagada, e ao seu lado um velho **isqueiro**. Em cima da mesa está também uma **garrafa de whisky**, um **copo vazio** e um **molho de folhas**.

Atrás de si existe uma **estante** com **livros**, junto da qual se encontra um **manequim feminino** que enverga o **vestido da Irmã**.

Atrás da secretária, do lado contrário à estante, está um velho **cadeirão com o casaco do Pai pendurado**.

Edgar amarrota a folha e atira-a para longe.

Edgar coloca irritado uma **nova folha** na máquina e recomeça a escrever.

4. INT. Sala de jantar surreal - noite

Pai, Irmã e manequim de criança estão sentados à **mesa de jantar**.

Para além da mesa e **quatro cadeiras**, existe agora uma **toalha** sobre a mesa, e em frente a três das cadeiras, **pratos, copos e talheres**.

O Pai está distraído a ler **um jornal**.

A Mãe entra na zona de luz, carregando uma **assadeira** com **comida** que segura pelas asas em frente à barriga, com as mãos afastadas à largura dos ombros.

Após dar alguns passos em direção à mesa cessa a marcha, ficando imóvel.

5. INT. escritório - noite

Edgar, que está sentado à **secretária**, para de dactilografar, ficando pensativo. Atrás de si existe uma **estante** com **livros**, junto da qual se encontra a Irmã estática e quase impercetível no limiar da escuridão.

Edgar inspira fundo e recomeça a escrever com maior veemência.

6. INT. Sala de jantar surreal - noite

Uma luz acende-se atrás da **mesa de jantar**, revelando uma **ombreira de uma porta**, uma **garrafeira**, e uma **frágil mesa** onde repousa um **rádio**.

Iniciando a marcha da mesma posição onde estancou, a Mãe prossegue em direção à mesa, carregando uma **assadeira** com **comida** que segura pelas asas em frente à barriga, com as mãos afastadas à largura dos ombros.

O Pai está distraído a ler **um jornal**.

O Pai e a Mãe assumem agora um semblante sério e carregado que mantêm durante todo o diálogo que se segue. Ao longo da conversa, surgem progressivamente, entre cortes, mais adereços reais sobre a **mesa**, a **garrafeira** e a **frágil mesa** com o **rádio**.

MÃE

(enquanto entra na sala)

Aqui está! Cuidado que está quente!

O Pai espreita por cima do jornal e olha para a assadeira.

PAI

Hmm, cheira bem

(pousando o jornal) desta vez esmeraste-te.

MÃE

Desta vez?!

(pousando a assadeira na mesa e servindo o Pai) E quantos motivos de queixa tens tu?!

PAI

Oh, não é isso querida! Tem um ótimo cheiro e aspeto.

MÃE

(enquanto serve o Pai)

Hmm-hmm, olha que mentir é muito feio

(voltando a pegar na assadeira) Vamos lá ver se os teus pecados não levam o teu filho por maus caminhos.

O Pai recomeça a falar no instante em que a Mãe termina a frase e se desloca na direção do manequim.

PAI

Afinal a mãe está morta, indiferente como sempre ao vermelho da porta, e a linda menina de pele de alabastro, nem viva nem morta, deambula petulante a fria obscuridade, seguindo diligente o macabro rastro da sombria verdade.

MÃE

(enquanto serve o manequim)

O autobiógrafo é o mártir do seu pecado. Ainda que a única graça concedida ao criminoso seja o próprio crime. (olhando de soslaio para cima enquanto se dirige ao seu lugar) Escrever é tão perigoso...

(para o Pai enquanto se senta e se serve)
Talvez devêssemos ligar o rádio.

Enquanto falam, e apresentando um sorriso rasgado na face, o olhar da Irmã transita entre o Pai e a Mãe.

PAI

Ainda é cedo. Mas eis senão quando chegamos a uma verosímil teoria: Matá-lo era implausível, porque o monstro já morto estava. E ainda que escutasse os demónios proferirem em surdina as palavras da linda menina sobre a sinistra narrativa que despiu, sorriam-lhe das escadas, janelas e retratos, a caminho do verde corredor que finda em sangue e dor, e revelavam a cruel teia que a morte urdiu.

MÃE

De nada te adianta esconderes-te em poesias.

(para todos) Bom apetite então!

PAI

Tens razão, mais vale ocupar a boca com iguarias.

(para todos) Bom apetite!

Mãe e Pai começam a comer, sendo que o volume dos sons produzidos pela louça e talheres é anormalmente elevado e distorcido. *Comida a ser mastigada, talheres a serem manuseados e raspar de pratos*

PAI

(repentinamente para a Mãe)

Sabes que mais?

(enquanto se levanta) Não vejo melhor altura que esta para abrir aquele vinho bom que andamos a guardar para uma ocasião especial.

Pai levanta-se e escolhe uma **garrafa** da **garrafeira**.

MÃE

(enquanto Pai abre a garrafa)

Oh, e o que tem de especial um jantar normal em família?

PAI

(rindo-se sofregamente)

Como se pudéssemos estar vivos destituídos de qualquer herança, com a opulência única de um tesouro criado pela solidão!

POP da rolha a sair da garrafa

Pai assume de repente um semblante distante e sério.

MÃE

Olha que amanhã é dia de trabalho e escola, atenção aos festejos!

PAI

(sussurrando de olhar vazio)

E como se emoções não expressadas algum dia morressem...

MÃE

(para o manequim)

É para comer tudo, está bem?

PAI

(começando a arfar)

São enterradas vivas e retornam mais tarde

MÃE

(para o manequim)

Vamos Edgar.

PAI

(começando a arfar)

De formas mais terríveis!

Em simultâneo com a última parte do diálogo do Pai, a Mãe grita e assume uma postura agressiva. Juntamente com a fala, irrompe da sua boca um som de estática que é projetado pela sala.

Som de estática projetado da boca da Mãe

A família fica estática nas suas posições, sem qualquer movimento facial. O manequim estremece mais violentamente.

Irritado e preocupado, Edgar entra no set vindo do negrume por onde a Mãe entrou, enquanto bate repetidamente e levemente com a mão na cabeça.

EDGAR

(protestando e gesticulando)

Não, não! Não é assim! O que é que foi isso? Quem é que pôs isto aqui?!

Enquanto protesta, Edgar atira com uma **travessa suja** com uma grande **faca de cozinha ensanguentada** que surgiu, entretanto, em cima da mesa.

Ao passar pelo Pai retira-lhe agressivamente a garrafa de vinho das mãos.

Como se se tivesse queimado, grita por um instante diretamente para a face do Pai e, recompondo-se num instante, caminha depois rapidamente para fora da sala de jantar por onde entrou.

7. INT. escritório - noite

Edgar entra novamente no escritório, retira a **folha** da **máquina de escrever** que amarrota e atira para longe, e deixa-se cair a **cadeira**, colocando uma **nova folha** e preparando-se para dactilografar.

EDGAR

(bradando, para o ar)

Ok, desde o início!

Edgar recomeça a escrever.

A Irmã caminha lentamente para o lado do cadeirão e desaparece no negrume.

Pressentindo algo atrás de si, Edgar roda o torso sobre a cadeira para olhar para trás.

O olhar de Edgar detém-se no **cadeirão** onde é agora possível discernir uma **figura humana sentada** envergando as **roupas do Pai**.

Repentinamente, a face da Irmã surge junto da face de Edgar sem que este se aperceba. A Irmã está agachada sobre a secretária.◆

Pressentindo uma presença ao seu lado, Edgar roda o torso para olhar novamente para a frente, mas a Irmã já desapareceu.

Enquanto Edgar está a olhar para a frente, é possível vislumbrar atrás dele a Irmã a correr até ao cadeirão com uma enorme **faca** na mão.

No instante seguinte Edgar começa a ouvir o som de facadas a rasgar carne. **Som de facadas a rasgar carne**

Olha novamente para o **cadeirão** e vê horrorizado a Irmã a esfaquear inúmeras vezes a **figura humana sentada**.

Deixando a **faca** espetada na **figura humana sentada**, a Irmã sorri para Edgar e faz-lhe sinal com o dedo indicador para que o siga.

A Irmã saltita depois pelo negrume em direção à sala de jantar, desaparecendo na escuridão.

Edgar inspira fundo, recompondo-se do susto. Segue para o negrume na direção por onde a Irmã desapareceu, desaparecendo também momentaneamente.

8. INT. corredor - noite

Edgar irrompe da escuridão e entra num corredor com uma porta aberta ao fundo do lado direito, junto da qual está a Irmã plantada.

Quando Edgar se aproxima, a Irmã entra na sala, saltitando.

Edgar caminha até à porta e entra.

9. INT. Sala de jantar real - noite

Edgar entra na sala de jantar da sua casa de infância.

A Mãe e o Pai estão sentados à **mesa** a jantar, mas absolutamente estáticos.

A **mesa** tem **quatro cadeiras** e está **posta para três pessoas**, mas duas das **cadeiras** estão vazias.

A Irmã saltita até ao único lugar sem prato e senta-se numa **cadeira**, indicando a Edgar que se sente ao seu lado.

Ainda que os pais não se movam, ouve-se o ruído de talheres e de uma discussão entre ambos.

No entanto, as vozes estão abafadas e distorcidas, sendo a conversa impercetível.

PAI

(impercetível - em V.O.)

A tua vida deve ser muito difícil. Esqueces-te de quem põe a comida nesta mesa todos os dias? A única coisa que eu peço é um bocado de sossego quando chego a casa.

Edgar circunda a mesa, olhando para os pais estáticos, mas ouvindo os ruídos de discussão, que aumentam de intensidade.

MÃE

(impercetível - em V.O.)

Eu nem saio de casa!

PAI

(impercetível - em V.O.)

Cala-te!

MÃE

(impercetível - em V.O.)

Fico o dia inteiro a limpar e a cozinhar para ti!

PAI

(impercetível - em V.O.)

Cala-te porra! Não volto a repetir!

MÃE

(impercetível - em V.O.)

Vivo num inferno por ti! O que mais queres de mim?

Progressivamente, é introduzido um som de estática que ecoa pela sala e que fica cada vez mais alto.

Estática ecoa pela sala

Edgar corre na direção da porta por onde entrou, e que, entretanto, se fechou. Tenta sair, mas esta não abre.

Sem que Edgar se aperceba, a Mãe e o Pai estão agora estáticos em frente à **mesa**, muito mais próximos de si, enquanto a Irmã está no seu meio a sorrir enquanto posiciona a mão do Pai no pescoço da Mãe.

A respiração de Edgar torna-se ofegante e começa a suar.

Corre depois para outra porta e tentar sair, mas esta também não abre.

PAI

(impercetível - em V.O.)

Podes começar por calar o teu filho que já não o posso ouvir! Vá, protege lá a criatura que nos destruiu a vida!

O volume da estática aumenta enquanto a discussão se torna mais agressiva e as vozes vão distorcendo cada vez mais.

Estática aumenta violentamente

MÃE

(impercetível - em V.O.)

Eu também não quero saber dele, sabes bem! Não tenho culpa que ele tenha nascido assim!

PAI

(impercetível - em V.O.)

Mentiras, porra! Mentiras atrás de mentiras!

Repentinamente, enquanto Edgar tenta abrir a porta com agressividade, ouve-se o som da **mesa de jantar** a ser virada, **pratos e copos** a partir, e de **cadeiras** a cair.

Som da mesa a ser virada, pratos e copos a partir, e cadeiras a cair

A sala fica toda iluminada de vermelho.

Segue-se um silêncio pesado e ensurdecido, no qual apenas se ouve a respiração ofegante de Edgar que repousa a mão no puxador da porta.

Silêncio absoluto

Atrás de si é possível discernir as silhuetas desfocadas da Mãe, do Pai e da Irmã numa posição estranha.

Edgar roda lentamente a cabeça e olha para trás.

Constata horrorizado que a Mãe, o Pai e a Irmã estão estáticos, mas numa nova posição recriando a ilustração "Quarrels between Mr. and Mrs. Latimer" de 1871.

Tal como no quadro, o **manequim de criança** está agarrado à perna do Pai.

Frequência sinistra crescente

De repente, quebrando o pesado silêncio, irrompe o som de aplausos acompanhado por uma orquestração típica da era do cinema mudo.

Simultaneamente, um holofote com uma intensa luz branca liga-se à sua frente fazendo com que Edgar se encolha e estenda os braços à frente da cara para se proteger.

Rebenta um aplauso de plateia e música orquestrada

10. INT. Teatro - noite

Edgar protege os olhos com as mãos enquanto tenta ver à sua frente.

O Pai e a Mãe estão sentados na plateia, o Pai vestindo um fato azulescuro e a Mãe vestindo uma bata branca.

Olha para o seu lado esquerdo e apercebe-se que a Mãe, o Pai e o **manequim de criança** estão voltados na direção do som enquanto fazem vénias.

Edgar esbugalha os olhos e logo em seguida olha para o chão enquanto leva as mãos à cabeça e começa a bater levemente na testa.

EDGAR

(murmurando)

Calem-se, calem-se, calem-se, calem-se..

Edgar olha em desespero para a plateia, soltando um grito enquanto dá um passo em frente e irrompe em lágrimas.

EDGAR

(em desespero)

Calem-se! Calem-se cabrões!

(levando as mãos à cabeça)

Parem, parem, parem, parem, parem..

De repente, a Irmã surge novamente ao seu lado, sendo o som dos aplausos interrompido instantaneamente assim que fala.

Silêncio repentino

IRMÃ

Edgar.

(pausa)

Termina a história Edgar.

Confrontado com tal ordem, Edgar permanece boquiaberto, sem conseguir proferir uma palavra.

IRMÃ

Termina a história Edgar, não é assim que acaba!

Desesperado, Edgar perde a compostura e irrompe num choro enquanto se ajoelha e agarra a cintura da Irmã contra si.

IRMÃ

Termina a história! Termina a história Edgar! Não é assim que acaba!

EDGAR

(a chorar)

Ele era um monstro que já estava morto por dentro, a culpa não foi minha...

(tentando-se recompor)

Desculpa, eu só te queria proteger!

De repente, a Irmã roda os braços e projeta Edgar para trás, enquanto solta um som gutural.

Em simultâneo, o holofote com a intensa luz branca desliga-se com um estrondo.

Som gutural proveniente da Irmã Estrondo do holofote branco a desligar-se

11. INT. quarto simulado - noite

Edgar cai de costas no chão de uma sala vazia. As paredes são inexistentes e uma escuridão toma o seu lugar.

A Irmã caminha até Edgar, e já muito perto de si, dobra as costas e aproxima o seu rosto ao rosto de Edgar.

Edgar verifica horrorizado que a face da Irmã é uma massa de pele lisa sem boca, nariz e olhos.

Em seguida, as palavras da Irmã assumem agressividade exponencial.

IRMÃ

(de calma até furiosa, a voz acompanhada de estática)

Nem penses em criar fabricações com as nossas próprias fabricações! Não vais sair daqui impune!
(erguendo a mão aberta) Eu acabo a história por ti!

Assim que Irmã termina a frase, cerra a mão. No mesmo instante, uma luz azul inunda o quarto, proveniente de um velho **candeeiro de carrocel de criança** sobre um **pequeno baú**. Em simultâneo, surgiu uma **cama de criança**, uma **porta com um largo umbral** e uma **mesinha de cabeceira** junto da cama, com o velho **rádio** que estava anteriormente na sala de jantar.

A Irmã corre até à **cama**, enfiando-se debaixo dos **lençóis**.

Edgar levanta-se e olha confuso à sua volta, reconhecendo o seu quarto de infância.

Atrás da porta, uma luz vermelha começa a pulsar e ouvem-se ruídos, fazendo com que Edgar se desloque até ao meio do quarto, ficando de frente para a **porta** a ouvir atentamente.

Alguém por perto está a dactilografar numa máquina de escrever. Em seguida rasga papel em frustração e atira uma garrafa de vidro.

Ruídos de estilhaços de vidro Passos pesados e descoordenados aproximam-se

Uma luz vermelha pulsa visível entre o **umbral** e a **porta**, ficando cada vez mais intensa.

Os passos e a luz são acompanhados por um som de estática proveniente do corredor atrás da porta, e ficam progressivamente mais altos até pararem.

A luz vermelha cessa por instantes.

Silêncio.

Um estrondo na porta

A luz vermelha retorna mais forte enquanto Edgar corre para a entrada do quarto, atirando-se de costas contra a porta e escorregando até ao chão, evitando que esta se abra.

Enquanto Edgar se debate para não deixar a porta abrir, a Irmã salta da cama e senta-se junto dele, fazendo igualmente força contra a porta.

IRMÃ

Edgar, liga o rádio e fecha os olhos. É a única saída!

Edgar olha para o velho **rádio** junto da sua **cama** e volta a olhar para a Irmã que lhe acena.

IRMÃ

É a única saída deste inferno!

Edgar inspira fundo, levanta-se e corre em direção ao **rádio**, ligando-o enquanto solta um grito e fecha os olhos.

Rádio irrompe em estática e porta abre-se com um estrondo

Um clarão de vermelho entra pelo quarto quando a porta se abre.

12. INT. tribunal - dia

Edgar abre os olhos e inspira sofregamente, tendo acabado de acordar. Veste um **fato de macaco azul-bebé**, está **algemado** a uma

cadeira de madeira, e tem um **cateter** no braço e uma **coroa de neuro-eléttodos** na cabeça.

Ao seu lado direito está a **frágil mesa** na qual repousava o **rádio** na sala de jantar, onde se encontra agora uma máquina denominada **Umbral** - um cruzamento entre um detetor de mentiras e uma máquina de eletroencefalogramas.

Ao lado da **frágil mesa** está o **manequim feminino** do escritório, envergando o **vestido** da Irmã. De vários pontos do manequim são visíveis **finos fios de cobre** que se ligam ao **Umbral**.

Ao seu lado esquerdo, está a **garrafeira**. Repousam sobre ela quatro objetos: a **máquina de escrever**, o antigo **rádio**, a **faca** de cozinha, e uma **fotografia** de Edgar aos 10 anos com os seus pais verdadeiros.

O **rádio** está ligado e a tocar uma canção antiga, acompanhada de um nível elevado de estática.

Canção antiga e estática emanam do rádio

A Mãe surge vestindo uma **bata branca**, retira o **cateter** do braço de Edgar, remove a **coroa de neuro-eléttodos**, e volta a desaparecer por onde veio.

Em seguida, surge o Pai, vestindo um **fato azul-escuro**, e, deslocando-se até à **frágil mesa**, desliga o **rádio**. Em seguida pressiona botões no **Umbral**, retira uma **pequena folha de papel** que é impressa pela máquina, e volta a desaparecer por onde veio.

ASSISTENTE JUDICIAL

(protocolarmente - em V.O.)

Todos em pé.

Sons de comoção e de pessoas a levantarem-se

Após um compasso de silêncio, o Pai proclama solenemente enquanto um ruído de estática volta a surgir, como que vindo de dentro de Edgar. O ruído cobre progressivamente a voz do Pai.

PAI

(protocolarmente - em V.O.)

O processo de regressão emocional conduzida resultou na obtenção de um nível traumático com um valor preditivo positivo de 61% e uma estatística de teste...

Estática cresce e voz do Pai torna-se impercetível

PAI

(protocolarmente - em V.O.)

...inferior ao valor crítico com um nível de significância de 5%, havendo evidência estatística para a rejeição da hipótese nula que procura aferir causa-efeito.

O ruído de estática torna o Pai impercetível, não sendo possível ouvir a conclusão sobre o valor da estatística de teste.

Ao ouvir o resultado, o olhar de Edgar envidraça e torna-se vazio, enquanto a conclusão do Pai provoca uma audível comoção na sala.

Sons de comoção e alguns gritos distorcidos e abafados

PAI

(impercetível - em V.O.)

Assim, é parecer do departamento de análise de dados morais do ministério da justiça, que a condenação e respetiva sentença do arguido devam transitar em julgado.

Ruídos de comoção no tribunal

Uma voz grave começa a falar protocolarmente, sobrepondo-se às demais.

JUÍZ

(impercetível - em V.O.)

Após terem sido apresentadas todas as provas, recolhido o veredicto do júri e o valor do nível traumático, este tribunal está em condições de deliberar, e de sentenciar o arguido, devendo este aguardar sentença, a ser delineada no decorrer das próximas semanas.

A voz arrastada cessa e, após alguns segundos de silêncio, ouve-se o baque seco de um martelo de madeira a bater.

Baque seco de um martelo de madeira a bater

13. INT. Sala de jantar minimal - noite

Edgar está sentado à **mesa de jantar**.

Na sala de jantar está apenas uma **mesa** e **quatro cadeiras**, sem qualquer cenário nem quaisquer adereços. As paredes são inexistentes e uma escuridão toma o seu lugar.

Ouve-se a cena do jantar que se desenrola novamente

A sala de jantar vai ficando progressivamente mais longe até se tornar num ténue brilho, quase desaparecendo no negrume.

14. INT. prisão - DIA

Um enorme vitral ao cimo de uma escadaria é visível. A única fonte de luz é um ténue brilho perceptível atrás do vidro.

FIM

ANEXO B – Mapa de Transporte



Logística de Transportes

HORAS	Carro Ana Sousa	Carro Produção	Carro Andrade	Carro Lurdes	Carro Ricardo M. Leite	Carrinha Tedim	Carro Gabriela							
7:30H	Buscar	Buscar	Buscar	Buscar	Buscar	Buscar	Buscar							
08:00:00	Chegada ao decor	Chegada ao decor	Chegada ao decor	Chegada ao decor	Chegada ao decor	Chegada ao decor	Chegada ao decor							
08:30:00	Ana Sousa (Condutora) Ana Abelha (Rio Tinto) *Ponto de encontro* PARA ESMAD	Sara Matos (Condutora) e Alexandra Santos(Casa Antas)* *Ponto de encontro* PARA ESMAD	Miguel Andrade (Condutor) Diogo Ferreira (Maia) *Ponto de encontro* PARA ESMAD	Lurdes Oswald (Condutora) Marta Mota *Ponto de encontro* PARA ESMAD	Ricardo M. Leite (Condutor) Catarina Ribeiro Nuno Costa (Matosinhos) *Ponto de encontro* PARA ESMAD	Miguel Tedim (Condutor) André Maia Ana Carneiro (Trofa) *Ponto de encontro* PARA ESMAD	Gabriela (Condutora) Sara Machado, Daniel Silva Clarice e Rita Monteiro (Casa da Música) *Ponto de encontro* PARA ESMAD							
09:00:00														
09:30:00														
10:00:00														
10:30:00														
11:00:00														
11:30:00														
12:00:00														
12:30:00														
13:00:00														
13:30:00	Levar/ Buscar	Levar	Levar	Levar	Levar	Levar	Buscar							
14:00:00	Levar	Sara Matos Alexandra Santos Diogo Ferreira	Miguel Andrade , Daniel Silva, Sara Machdo PARA PALACETE	Levar	Levar	Levar	João Melo (Casa da Música) PARA PALACETE							
14:30:00														
15:00:00														
15:30:00														
16:00:00														
16:30:00														
17:00:00														
17:30:00														
18:00:00								Levar	Levar	Levar	Levar	Levar	Levar	Levar
18:30:00								Levar	Sara Matos, Diana Sá PARA Matosinhos João Melo PARA Trindade	Levar	Levar	Levar	Levar	Sara Machado, Daniel Silva e Joana Valente PARA CASA DA MÚSICA Alexandra Santos PARA CASA Antas
19:00:00														
19:30:00														
20:00:00														
20:30:00														
21:00:00														
21:30:00														
22:00:00														
22:30:00	Levar	Levar	Levar	Levar	Levar	Levar	Levar							
23:00:00	Ana Sousa Ana Abelha PARA RIO TINTO	Levar	Miguel Andrade Diogo Ferreira	Lurdes Oswald Marta Mota PARA SENHORA DA HORA*	Ricardo M. Leite Catarina Ribeiro Nuno Costa PARA RAW. Matosinhos	Miguel Tedim André Maia Ana Carneiro PARA Trofa	Sara Machado, Daniel Silva e Joana Valente PARA CASA DA MÚSICA Alexandra Santos PARA CASA Antas							

LEGENDA	
NEGRITO	Ponte de encontro para a recolha do pessoal
NEGRITO AZUL	Ponto de entrega do pessoal

ESTACIONAMENTO	
Estúdios ESMAD	Estacionar no parque da escola Superior de Media Artes e Design
Palacete Pinto Leite	Estacionar dentro do palacete.



Contactos dos condutores		
Condutor	Viatura	Contacto
Ana Sousa	Própria	913135011
Sara Matos	Própria	913739283
Miguel Andrade	Própria	916021773
Lurdes Oswald	Própria	913432731
Ricardo M. Leite	Própria	933580808
Miguel Tedim	Carrinha	917974110
Gabriela Morais	Próprio	911815800

OBSERVAÇÕES
Poderá haver congestionamento de estacionamento perto do hospital Júlio Dinis. Aconselha-se a ir para cedo para encontrar lugar.
A previsão é de céu limpo, pelo que não haverá chuva. Usem uma condução cuidada.

ANEXO C – Cedência de Espaço



DECLARAÇÃO DE CEDÊNCIA DE ESPAÇO

Eu, , portador(a) do documento de identificação nº  por este meio concedo a cedência de espaço, Palacete Pinto Leite, com morada em, Rua da Maternidade 13, 4050-369 Porto, para a realização da curta-metragem (UMBRAL)...., realizada no âmbito do projeto final de Mestrado em Cinema e fotografia, na especialização de Cinema de Ficção, departamento de Artes da Imagem, da Escola Superior de Media Artes e Design (ESMAD), do Instituto Politécnico do Porto (P. Porto). Concedo a cedência a Diogo Filipe Pinto Ferreira, portador(a) do documento de identificação nº 15063479, de usufruo do espaço, comprometendo-se a deixar limpo e arrumado e responsabilizar-se por qualquer dano causado durante o tempo de rodagens.

Assinatura,

Data,

(Fevereiro) 3 , de 2024.



(assinatura conforme o BI/CC)

ANEXO D – Direitos de Imagem



DECLARAÇÃO DE CEDÊNCIA DE DIREITOS DE IMAGEM

Eu, [REDACTED], portador(a) do documento de identificação nº [REDACTED], por este meio concedo a cedência de direitos de imagem, para realização da curta-metragem (UMBRAL)...., realizada no âmbito do projeto final de Mestrado em Cinema e fotografia, na especialização de Cinema de Ficção, departamento de Artes da Imagem, da Escola Superior de Media Artes e Design (ESMAD), do Instituto Politécnico do Porto (P. Porto). Concedo os meus direitos a **Diogo Filipe Pinto Ferreira**, portador(a) do documento de identificação nº **15063479**, de edição, comercialização e todos os direitos conexos com a obra em causa, autorizando, designadamente, quer a exibição do trabalho em exposições, festivais, sites institucionais da ESMAD, em todo e qualquer meio de comunicação existente, agora ou no futuro concebidos.

Assinatura,

Data,
(fevereiro) 2, de 2024.

[REDACTED]

(assinatura conforme o BI/CC)



DECLARAÇÃO DE CEDÊNCIA DE DIREITOS DE IMAGEM DE MENORES

Eu, [REDACTED], portador(a) do documento de identificação nº [REDACTED], na qualidade de encarregada de educação do(a) menor [REDACTED] portador (a) do documento de identificação nº [REDACTED], declaro autorizar e aprovar a participação do(a) menor na qualidade de figurante do ensaio fotográfico do filme UMBRAL realizado por Miguel Andrade e produzido por Diogo Ferreira, realizada no âmbito do projeto final de Mestrado em Cinema e fotografia, na especialização de Cinema de Ficção, departamento de Artes da Imagem, da Escola Superior de Media Artes e Design (ESMAD), do Instituto Politécnico do Porto (P. Porto). Autorizo a participação do(a) menor neste projeto com o período de sessão de duas horas no dia 24 de janeiro de 2024, bem como cedo ao produtor acima designado, os direitos de edição, comercialização e todos os direitos conexos com a obra em causa, autorizando, designadamente, quer a exibição do trabalho em exposições, festivais, sites institucionais da ESMAD, em todo e qualquer meio de comunicação existente, agora ou no futuro concebidos.

Data,
(Janeiro) 24, de 2024.

Assinatura do menor

[REDACTED]

Assinatura do Enc. Educação

[REDACTED]

Produtor

[REDACTED]

ANEXO E – Mapa de Rodagens

MAPA DE RODAGEM
 UMBRAL

	2/2 SEXTA	3/2 SABADO	4/2 DOMINGO	5/2 SEGUNDA	6/2 TERÇA	7/2 QUARTA
	DIA 0	DIA 1	DIA 2	DIA 3	DIA 4	DIA 5
08:00		EQUIPA			EQUIPA	
08:30						
09:00		<u>ESTÚDIO ESMAD</u>			<u>ESTÚDIO ESMAD</u>	
09:30				EQUIPA	Diana sá	
10:00	EQUIPA	<u>ESTÚDIO ESMAD</u>		<u>TEATRO ESMAE</u>	João Melo	EQUIPA
10:30	<u>ESTÚDIO ESMAD</u>	Sara Machado		Diana sá	Sara Machado	
11:00	MONTAGEM	Daniel Silva		João Melo	Daniel Silva	
11:30				Sara Machado		<u>ESTÚDIO ESMAD</u>
12:00				Daniel Silva	Diana sá	Sara Machado
12:30					João Melo	Daniel Silva
13:00				ALMOÇO	Sara Machado	
13:30		ALMOÇO		ALMOÇO	ALMOÇO	ALMOÇO
14:00		ALMOÇO			ALMOÇO	ALMOÇO
14:30		<u>PALACETE PINTO LEITE</u>		<u>TEATRO ESMAE</u>	<u>ESTÚDIO ESMAD</u>	
15:00				Diana sá	João Melo	
15:30		Diana sá		João Melo	Sara Machado	
16:00		João Melo	EQUIPA	Sara Machado		
16:30	<u>PALACETE PINTO LEITE</u>	Sara Machado		Daniel Silva		<u>ESTÚDIO ESMAD</u>
17:00	MONTAGEM	Daniel Silva			Daniel Silva	Sara Machado
17:30			<u>FEP</u>			Daniel Silva
18:00			Daniel Silva	<u>ESMAE</u>		
18:30				Diana sá		
19:00		Sara Machado		João Melo		
19:30		Daniel Silva	Diana sá			
20:00			João Melo			
20:30			Daniel Silva			
21:00						
21:30						
22:00						
22:30						
23:00						
23:30						

ANEXO F – Folha de serviço

Estratégias criativas na Produção de curtas-metragens de terror: curta-metragem *Umbral*
Diogo Filipe Pinto Ferreira

Curta-Metragem
Umbral
realizado por Miguel Andrade

ESCOLA SUPERIOR DE MEDIA ARTES E DESIGN & RAW.

FRASE DO DIA:
"O pior de uma pré produção é não haver pré produção"

SAÍDA PARA A LOCATION

07h30

Estúdio TV ESMAD
sábado, 3 fevereiro 2024
Shooting day: 1 de 5

SAÍDA DOS CARROS: 07h30
CHEGADA AO DÉCOR: 08h00
PAF MANHÃ: 09h00
PAUSA ALMOÇO: 13h30
PAF TARDE: 15h45
FIM DE DIA: 19h30

Nascer do sol: 07:44 Pôr-do-sol: 17:53
Meteorologia: C&U Parcelamento Soalheiro
MAX: 17° MIN: 8°

Contatos Relevantes:
1º ASST. REALIZ. Ricardo M Leite 933 580 808
DIRETOR DE PRODUÇÃO Diogo Ferreira 914 848 097

Notas de Produção:
Carros partem no horário referido! Verifiquem o mapa de transportes.
Catering disponível na location e num carro de produção. Falem com o Diogo.

Hospital mais próximo: [Centro Hospitalar Fovos do Varzim](#)

#	NOME	MORADA	INSTRUÇÕES	BASECAMP	CONTACTO LOCALIZAÇÃO
2	Estúdio TV ESMAD	https://maps.app.goo.gl/LqKmTh645CauVtT8	Estacionem na rua o mais próximo possível.	On Location	252 291 700
2	Palacete Pinto Leite	Rua da Maternidade, 13, 4050-369 Porto	Estacionem dentro do palacete.	On Location	910 199 102

PLANO DO DIA					
CENA	PAF	LOCALIZAÇÃO E DESCRIÇÃO DE CENA	CAST	# PLANOS	DURAÇÃO
UNIT MOVE » Estúdio TV					
08h45					00h30
3	09h00	INT. ESCRITÓRIO - NOITE Edgar arranca a folha + lê a folha + amarela a folha + alisa a folha + coloca nova folha + escreve	# 1	1	00h20
7	09h50	INT. ESCRITÓRIO - NOITE Edgar escreve ... Edgar levanta-se e desaparece pelo negreum	# 1	3, 2	00h40
5	11h05	INT. ESCRITÓRIO - NOITE Edgar olha para a frente pensativo + Edgar volta a escrever	# 1	1	00h15
3	11h25	INT. ESCRITÓRIO - NOITE Edgar arranca a folha + Edgar coloca nova folha na máquina + Edgar escreve	# 1	2	00h15
7	12h10	INT. ESCRITÓRIO - NOITE	# 1	5	00h15
5	12h25	INT. ESCRITÓRIO - NOITE	# 1	2	00h05
7	12h45	INT. ESCRITÓRIO - NOITE	# 1	4	00h15
3	13h15	INT. ESCRITÓRIO - NOITE	# 1	4	00h15
Wrap location					
ALMOÇO - 13h30 @ CANTINA ESMAD					
UNIT MOVE » Palacete Pinto					
9	15h45	INT. SALA DE JANTAR REAL - NOITE	# 1	3, 2, 1	01h00
Setup set					
8	19h00	INT. CORREDOR - NOITE	# 1	2, 1	0h15
19h00					00h30
EST. WRAP					
FIM DE DIA - 19h30					

NOTAS PARA A EQUIPA	Garantam sempre a segurança de todos. Cuidado com qualquer risco de tropeço e manuseio de equipamento pesado.
---------------------	--

NUMERO DO DIA	ATOR	PERSONAGEM	ORIGEM	MAKEUP + GUARDA-ROUPA	PRONTO A FILMAR	RESPONSÁVEL
# 1	Daniela Silva	Edgar	08h00 @ Estúdio TV ESMAD	08h10	08h00	Ricardo M Leite
# 1	Sara Machado	Irma	08h00 @ Estúdio TV ESMAD	08h35	08h00	Ricardo M Leite
# 1	Diana Sá	Mãe	14h45 @ Palacete Pinto Leite	15h00	15h45	Ricardo M Leite
# 1	Jão Melo	Pai	14h45 @ Palacete Pinto Leite	15h20	15h45	Ricardo M Leite

CREW CALLS INDIVIDUAIS							
GARGO	NOME	TELEFONE	HORA	GARGO	NOME	TELEFONE	HORA
REALIZADOR	Miguel Andrade	916 021 773	08h00 @ Estúdio ESMAD	DIRETOR DE FOTOGRAFIA	Miguel Tedim	964 973 975	08h00 @ Estúdio ESMAD
1º ASST. REALIZAÇÃO	Ricardo M Leite	933 580 808	08h00 @ Estúdio ESMAD	ASST. IMAGEM	André Maia	915 686 075	08h00 @ Estúdio ESMAD
ANOTADOR	Ána de Sousa	913 135 011	08h00 @ Estúdio ESMAD	GAFFER	Joana Valente	910 233 388	08h00 @ Estúdio ESMAD
DIRETOR DE PRODUÇÃO	Diogo Ferreira	914 848 097	08h00 @ Estúdio ESMAD	CONSULTORA DE FOTOGRAFIA	Coltanna Ribeiro	917 974 110	08h00 @ Estúdio ESMAD
CHEFE DE PRODUÇÃO	Gabriel Morais	911 815 800	08h00 @ Estúdio ESMAD	DIRETOR ARTE	Ana Abelhia	912693851	08h00 @ Estúdio ESMAD
ASST. PRODUÇÃO	Sara Matos Cruz	913 739 283	08h00 @ Estúdio ESMAD	ASST. ARTE	Cláudio Costa	910245704	08h00 @ Estúdio ESMAD
MARKING OF	Rúben Pinho	932 753 818	08h00 @ Estúdio ESMAD	GUARDA-ROUPA	Rita Morais	93900 @ Estúdio ESMAD	
BTS	Ana Camero	918 769 671	08h00 @ Estúdio ESMAD	CARACTERIZAÇÃO	Alexandra Santos	917 238 588	08h00 @ Estúdio ESMAD
				SOM			
				DIRETORA DE SOM	Lurdes Oswald	913 432 731	08h00 @ Estúdio ESMAD
				ASST. DE SOM	Marta Mota		08h00 @ Estúdio ESMAD

Ricardo M Leite
1º Assistente de Realização
933580808

Design por
Pedro Pimentel

ANEXO G – Relatório de Anotações

ANOTAÇÃO Relatório Diário

UMBRAL, Miguel Andrade

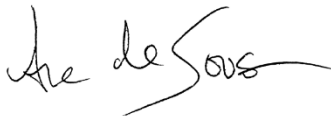
Data: 03/04/2024

Dia de Rodagem: 1/5

Cenas agendadas p/ hoje	3, 5, 7, 8, 9
Cenas filmadas hoje	3, 5, 7, 8, 9
Cenas reagendadas:	-

	Hora		Hora
Chegada equipa	8h	2ª refeição	-
PaF	9h	1º plano após 2ª refeição	-
1º plano filmado	9h25	Último plano filmado	19h59
Almoço	14h20	Wrap	20h03
1º plano pós almoço	17h15	Saída do Décor	21h

Relatório por:



Anotadora

Ana de Sousa
Supervisor anadesousa.film@gmail.com
+351 913 135 011

Script

ANEXO H – Protocolo de coprodução



MINUTA

PROTOCOLO DE COPRODUÇÃO ENTRE A ESCOLA SUPERIOR DE MEDIA ARTES E DESIGN (ESMAD) E RAW.FILMES

Outorgantes

Primeiro: Olívia Marques da Silva, a qual outorga na qualidade de presidente da Escola Superior de Media Artes e Design, adiante simplesmente designada por ESMAD, do Politécnico do Porto (P. Porto), e em representação da respetiva Escola, pessoa coletiva territorial com o número de contribuinte 503 606 251, com sede na Rua D. Sancho I nº 981, 4480-876 Vila do Conde, adiante designado por ESMAD.

Segundo: A marca RAW.filmes, uma produtora de cinema e audiovisual com sede na Rua Dr. Afonso Cordeiro, nº 103, 4450-005 Matosinhos, representada pelo coletivo de fundadores, nomeadamente Ricardo Emanuel Mendes Leite, com o número de contribuinte 228975433, Dulce Catarina Gomes Ribeiro, com o número de contribuinte 243681330, e Nuno José da Costa Pinto, com o número de contribuinte 265975603, doravante designados como RAW.filmes.

Considerando que:

A Escola Superior de Media Artes e Design (ESMAD) é considerada uma instituição de referência na formação de profissionais competitivos, criativos e inovadores nas áreas do cinema, design, fotografia, multimédia e web, a nível nacional e internacional;

A ESMAD desenvolve, projetos cinematográficos no curso de Mestrado em Cinema e Fotografia, que implicam a utilização de recursos humanos e técnicos de qualidade;

O Mestrado em Cinema e Fotografia tem vindo a afirmar-se como uma referência de qualidade no ensino superior, reconhecimento este validado pela seleção e distinção de vários filmes já produzidos no âmbito das residências artísticas;

A entidade coprodutora RAW.filmes é reconhecida como um hub criativo, reunindo jovens criadores, técnicos e profissionais competentes, proporcionando um ambiente propício à colaboração e inovação na criação cinematográfica e audiovisual.

A RAW.filmes opera como casa de aluguer de equipamento técnico audiovisual e estúdio de



vídeo e fotografia, garantindo recursos de alta qualidade. Funcionando à base de regras e protocolos estabelecidos, e uma equipa especializada que garante um ambiente profissional e seguro para todos os utilizadores.

Um dos objetivos primordiais da RAW.filmes é incentivar e apoiar jovens criadores na realização das suas obras cinematográficas, proporcionando-lhes os recursos e o suporte necessário para desenvolverem o seu potencial artístico e técnico, atuando como um catalisador para o crescimento e desenvolvimento da comunidade cinematográfica do Porto, promovendo a criação de obras de qualidade e contribuindo para a expansão do panorama cinematográfico nacional e internacional.

Entre a ESMAD e RAW.filmes é celebrado o presente protocolo, o qual se regerá pelas cláusulas seguintes:

Cláusula Primeira

Objeto

O presente protocolo tem por objeto estabelecer as condições associação entre as partes outorgantes, com vista à coprodução do projeto de curta-metragem de ficção, provisoriamente intitulada, *Umbral*, adiante designada simplesmente por OBRA, realizado por Miguel Andrade do Vale no âmbito do projeto final do Curso de Mestrado em Cinema e Fotografia da ESMAD.

Cláusula Segunda

Regime de coprodução

Para a execução do presente protocolo, a entidade coprodutora RAW.filmes, compromete-se a apoiar a OBRA, projeto final do Curso de Mestrado em Cinema e Fotografia da ESMAD, com a cedência de equipamento necessário à realização do projeto, bem como oferecer formação na operação desse equipamento, tutoria e acompanhamento durante todo o processo de produção.



Cláusula Terceira

Obrigações da ESMAD

No âmbito do presente protocolo, a ESMAD assume as seguintes obrigações:

- a) Produzir os projetos cinematográficos e audiovisuais dos estudantes do mestrado;
- b) Assumir, a produção, orientação e o apoio logístico à OBRA;
- c) Assegurar que a OBRA tem salvaguardados os necessários direitos de autor e direitos conexos, garantindo que não os infringe, nem tão pouco ser baseada em obra da qual não tenha a devida autorização;
- f) Inserir o logotipo da entidade coprodutora na ficha técnica da OBRA e em todos os meios de comunicação a utilizar, bem como divulgar e mencionar o apoio entidade coprodutora em toda a comunicação e divulgação da OBRA;
- g) Promover a divulgação pública da OBRA realizado no âmbito desta parceria.

Cláusula Quarta

Obrigações da entidade coprodutora

No âmbito do presente protocolo, a entidade coprodutora RAW.Filmes assume as seguintes obrigações:

- a) Assegurar o acompanhamento e tutoria em todas as fases de produção da obra, bem como fornecer formação para operar equipamento técnico, visando otimizar o desempenho e organização da produção;
- b) Assegurar, a título gratuito, a cedência de equipamento disponível para a realização da obra, conforme necessário;
- c) Colaborar nas ações de distribuição da obra, contribuindo para a construção da melhor estratégia de divulgação e desempenho em festivais;
- d) Referenciar a ESMAD como produtora em toda a comunicação divulgação da OBRA.



e) Apoiar a divulgação e a distribuição da OBRA em festivais e outras plataformas, com vista a promover o seu percurso e maximizar a sua visibilidade e impacto.

Cláusula Quinta

Posse dos Direitos

A ESMAD, produtora da OBRA, desenvolvida enquanto projeto final do Mestrado de Cinema e Fotografia, é a titular dos seus direitos patrimoniais.

Cláusula sexta

Fiscalização e acompanhamento da execução do protocolo

- 1 – Compete à ESMAD fiscalizar e acompanhar a execução do presente protocolo, podendo este solicitar, sempre que entender, as informações e documentação que considere necessárias para uma correta avaliação e fiscalização do protocolo estabelecido.
- 2 – Para o acompanhamento e controlo da execução do presente contrato fica designado um gestor técnico da ESMAD e um representante designado pela entidade coprodutora.
- 3 – De harmonia com o disposto no número anterior, as partes acordam, desde já, que fica designado como gestora técnica da ESMAD a Prof^a Doutora Maria João Cortesão e como representante designado pela entidade coprodutora o fundador Dr. ° Ricardo Emanuel Mendes Leite.

Cláusula Sétima

Comunicações institucionais

- 1 – Toda e qualquer comunicação entre as partes outorgantes, no âmbito da execução do presente protocolo, deverá ser efetuada, preferencialmente, por escrito, através de correio eletrónico ou de outro meio de transmissão escrita e eletrónica de dados, ou por via postal, por meio de carta registada ou de carta registada com aviso de receção, para os endereços a seguir mencionados, salvo quando qualquer uma das partes notifique previamente a outra para fazê-lo para um novo endereço:



a) ESMAD

Escola Superior de Media Artes e Design
Endereço – Rua D. Sancho I, nº 981, 4480-876, Vila do Conde
Email: secretariado@esmad.ipp.pt
Telefone – 252 291 700

b) RAW.filmes

Endereço – Rua Dr. Afonso Cordeiro, nº103, 4450-005, Matosinhos.
Email – hello@rawfilmes.com
Telefone – 910 446 091

2 – A validade das comunicações efetuadas por correio eletrónico fica dependente do envio de recibo de leitura, pela parte que receber a comunicação, devendo a parte que a enviar solicitar esse envio no texto da comunicação.

Cláusula Oitava
Responsabilidade civil

Os estudantes da ESMAD, envolvidos no projeto, são responsáveis por quaisquer prejuízos causados a terceiros, ao equipamento cedido pela RAW.filmes e às instalações desta, decorrentes de atos praticados no âmbito da execução do presente protocolo.

Cláusula Nona
Revisão

O presente protocolo pode ser revisto com fundamento em razões de interesse público, por acordo escrito entre as partes, que não pode revestir forma menos solene do que este.



Cláusula Décima
Revogação

O presente protocolo pode ser revogado por acordo entre as partes, nos termos do disposto no n.º 1 do artigo 165.º do Código do Procedimento Administrativo.

Cláusula Décima-primeira
Resolução

1 – Qualquer uma das partes pode resolver o presente protocolo com fundamento em incumprimento grave ou reiterado das obrigações assumidas pela outra parte, ou por razões de relevante interesse público, devidamente fundamentadas, mediante prévia comunicação, por carta registada com aviso de receção, com a antecedência mínima de 30 (trinta) dias em relação ao termo pretendido.

Cláusula Décima-segunda
Interpretação

As dúvidas e as omissões inerentes à aplicação do presente protocolo são resolvidas por comum acordo entre as partes outorgantes, dentro do princípio geral da interpretação mais favorável à prossecução das finalidades nele expressas.

Cláusula Décima-terceira
Litígios

1 – Os litígios decorrentes da execução do presente protocolo são resolvidos por acordo entre as partes.
2 – Na falta de acordo, decidem as partes fixar como competente o Tribunal Administrativo e Fiscal do Porto para a resolução de quaisquer litígios entre elas.



Cláusula Décima-quarta
Prazo de vigência

O presente protocolo inicia a sua vigência na data da respetiva assinatura e renova-se anualmente, se não for denunciado por nenhuma das partes outorgantes.

Póvoa de Varzim/Vila do Conde, 19 de agosto de 2024.

O Primeiro Outorgante

O Segundo Outorgante

ANEXO I - Press Kit

umbral

Curta-metragem

P.PORTO

ESCOLA
SUPERIOR
DE MEDIA
ARTES
E DESIGN



Tag Line

“Emoções não expressadas nunca morrem.
São enterradas vivas e retornam mais tarde de formas mais terríveis”

Sigmund Freud



Film ID

TÍTULO DO FILME: Umbral

GÊNERO: Mistério | Terror

DURAÇÃO: 15 minutos

PERSONAGENS: 1 protagonista + 3 secundárias

LOCALIZAÇÕES: 4



Sinopse

Em 1911, o psiquiatra Filipe Dias Pinheiro, discípulo de Sigmund Freud, desenvolve uma tecnologia que permite aceder, induzir e manipular as memórias de um criminoso, forçando-o a reviver o maior trauma da sua vida num processo denominado 'regressão emocional conduzida'. Através do processo de regressão, é computado o nível traumático que permite aferir ausência ou presença de causa-efeito entre o seu passado e o crime. Como forma de aceder à memória, o 'Umbral' é uma máquina ligada à psique do criminoso através de neuro-eléttodos.

A narrativa de 'Umbral' exhibe a regressão emocional conduzida de Edgar, um homem de 39 anos que sofre de Transtorno de Personalidade Esquizotípica e que, num episódio psicótico após a morte da Mãe, assassina o Pai. O 'Umbral' pretende assim confrontar Edgar com os dois episódios mais traumáticos da sua infância: (I) episódio de violência doméstica entre o Pai e a Mãe durante um jantar de família e a (II) violação que sofre uma noite às mãos do Pai no seu quarto de infância.

O conflito surge pela resistência que a psique de Edgar impõe ao 'Umbral', evitando a todo o custo ser confrontado com os traumas. Para tal, e sendo um escritor, tal como o Pai era, a mente de Edgar começa por tentar reescrever o jantar de família, transformando-o numa encenação artificial e estranha. Para contrariar a sua resistência, o 'Umbral' introduz então um artifício na forma de uma menina – uma irmã inventada – que vai conduzindo Edgar ao confronto com o seu trauma, transformando os cenários, ações e diálogos de uma representação rudimentar e minimalista – versão irreal da psique de Edgar – numa realidade crua e fria. A figura da Mãe e do Pai na regressão, revelam-se no tribunal, respetivamente, como um trabalhador do Departamento de Análise de Dados morais do Ministério da Justiça e a Médica Psiquiatra responsável pelo processo médico de regressão emocional conduzida.

'Umbral' explora assim de uma forma direta o visceral, o dilema moral sobre a existência ou ausência de causa-efeito entre o trauma e a prática do crime, questionando: “poderá o trauma justificar o crime?”

Realizador



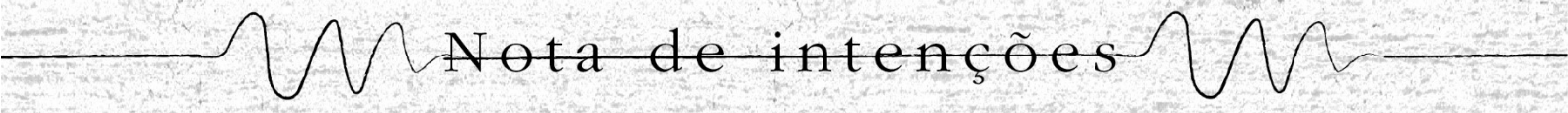
Miguel Andrade, natural do Porto, é apaixonado por contar histórias através do cinema, música e som. Assim, nos seus trabalhos criativos tem vindo a atribuir especial enfoque à realização, escrita de argumento, banda sonora e sound design. A pluralidade de áreas a que se dedica advém da crença de que é na interseção das artes que a criatividade é mais potenciada.

Assim, destacam-se os seguintes projetos e conquistas:

Cinema: É estudante de Mestrado em Cinema e Fotografia na ESMAD, onde assume atualmente a função de argumentista e realizador na curta-metragem "Umbral" em pré-produção. Foi também Diretor de Som nas curta-metragens "Palavra Cruzadas" e "Clave de Lua", tendo procedido à composição e produção de banda sonora original e sound design em "Clave de Lua". Destaca-se a importância do som na narrativa deste filme, com momentos em que esta componente assume protagonismo.

Música: É compositor e produtor, tendo desempenhado as posições de guitarrista, vocalista e teclista em diversas bandas. O cruzamento entre a música e o cinema foi estabelecido com a realização de inúmeros videoclipes para vários desses projetos. Destaca-se o videoclipe da canção "Unique", uma desconstrução do quadro The Lovers de René Magritte, que arrecadou 8 prémios em festivais internacionais de cinema e 13 nomeações. O seu projeto a solo "Aras" tem sido uma plataforma para a criação de trabalhos criativos híbridos, com inúmeros videoclipes realizados, fundindo a música com dança contemporânea, programação de luz e projeção de vídeo.

É ainda licenciado em Economia pela FEP e detém um mestrado em Data Analytics, trabalhando atualmente na Porto Business School. Tem assim vindo a percorrer uma jornada multifacetada, coexistindo entre mundos distintos que procura fundir, acreditando que essa simbiose resulta na criação de trabalhos mais maduros e relevantes, com maior impacto e significância e, acima de tudo, mais criativos.



Nota de intenções

De acordo com Sigmund Freud, “Emoções não expressadas nunca morrem. São enterradas vivas e retornam mais tarde de formas mais terríveis”.

Baseando os seus alicerces na fragilidade humana que advém do trauma, ‘Umbral’ ilustra esta premissa de uma forma direta e visceral, materializando o dilema moral sobre a existência de causa-efeito entre o trauma e a prática do crime.

A existência de uma máquina capaz de atribuir valor a um trauma, munindo-se, por conseguinte, de um carácter divino, convida a audiência a entrar numa enorme zona cinzenta, e a refletir sobre um dilema de grande incerteza moral.

A narrativa decorre durante o julgamento de Edgar, um homem de 39 anos que sofre de Transtorno de Personalidade Esquizotípica, e que, num episódio psicótico após a morte da Mãe, assassina o Pai, de quem sofreu abusos na infância.

A audiência assiste intimamente ao processo de regressão emocional conduzida de Edgar e ao confronto entre a sua psique – que procura reprimir o trauma – e ao ‘Umbral’ que o confronta com os dois momentos mais traumáticos da sua infância: (i) episódio de violência doméstica entre o Pai e a Mãe durante um jantar de família, e (ii) a violação que sofre uma noite às mãos do Pai no seu quarto de infância.

Situando o ponto de vista no interior do protagonista, a perceção do prato mais pesado na balança da justiça – trauma ou crime - será deixada ao juízo de valor de cada membro da audiência, instigando assim o pensamento crítico. O facto de o dilema recair sobre um drama situado no âmbito do seio familiar, amplifica ainda mais a componente humana que reveste ‘Umbral’, estimulando sentimentos de empatia que se opõem à bússola moral da justiça.

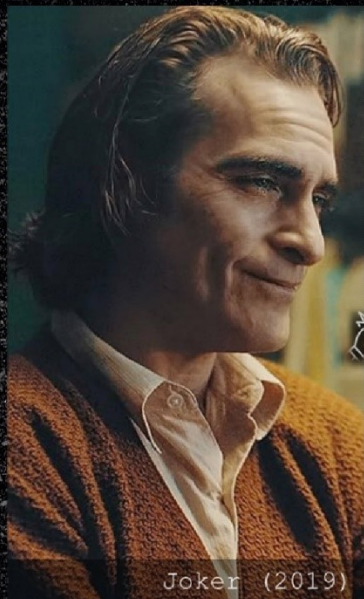
Dada a estética surrealista – e por vezes minimalista – da estória, especial destaque é dado à atuação do Elenco, que, juntamente com a Direção de Arte (que situará a narrativa no início do século XX) e a Direção de Som (que trará uma hiperbolização da ação sempre que a imagem for minimalista), procurarão conferir ao filme, em igual proporção, desconforto e ânsia pela resolução da narrativa.

Num mundo cada vez mais extremista e polarizado, o progressivo desaparecimento de espaço para diálogo e livre debate de ideias contraditórias, está a conduzir-nos a todos a um destino perigosamente familiar.

O cinema, tal como toda a arte, assume uma importância fundamental na luta pela liberdade, particularmente em tempos como os de hoje, missão para a qual ‘Umbral’ pretende contribuir.

Personagens

Referências



Joker (2019)

Edgar

> EDGAR (39): protagonista, é um criminoso em julgamento por parricídio. Sofre de TEP - Transtorno de Personalidade Esquizotípica, estando numa linha tênue entre a sua realidade e o mundo real, que procura distorcer constantemente. Para tal, e sendo criativo, serve-se da escrita - talento que herdou do Pai - como instrumento preferencial para distorcer a realidade. Os abusos que sofreu do Pai e a negligência e indiferença da Mãe, são a maior raiz do seu transtorno de personalidade.



The Bad Seed (1956)

Irmã

Umbral

> IRMÃ/UMBRAL (12): artifício criado pela máquina 'Umbral' na forma de uma menina frágil e bonita que se faz passar por irmã de Edgar. A sua postura adulta é dissonante com a imagem jovial que transmite. Há um misto de infantilidade e indiferença no seu comportamento, parecendo por vezes fazer birra e por vezes ser impávida e serena, quase robótica. Quando agressiva, o seu discurso torna-se duro e insolente, como que canalizando uma personagem imponente, quase soberana (invocando assim a figura do Juiz).



Outlander (2014 -)

Pai

Departamento de análise de dados morais do ministério da justiça

> PAI/ Membro do departamento de análise de dados morais do ministério da justiça (43): durante a regressão de Edgar, assume o papel de Pai. Tal como Edgar, sofre também de TEP - Transtorno de Personalidade Esquizotípica (fatores biológicos e genéticos exercem grande influência no desenvolvimento deste transtorno de personalidade) e apresenta um comportamento extremado com oscilações de humor polarizadas: ora absolutamente indiferente à ação, desprezando as demais personagens e dialogando apenas com recurso a observações triviais, ora exageradamente agressivo ostentando uma fúria desmesurada. No julgamento, assume o papel de um homem altivo e calculista, que se adivinha maldoso e impermeável a emoções.



Insidious 2 (2013)

Mãe

Médica psiquiatra responsável pelo processo médico de regressão emocional conduzida.

> MÃE/ Médica psiquiatra responsável pelo processo médico de regressão emocional conduzida (41): durante a regressão de Edgar, assume o papel de Mãe. Aparenta ser uma personagem meramente simbólica, representando o abandono do filho dada a total convivência com a situação de abuso que a própria e o filho sofrem e incapacidade de conferir proteção. No entanto, e ao contrário do Pai, interage raramente com o filho, que vê na Mãe - através da ausência de maus-tratos diretos - um pequeno rasgo de amor. Este rasgo atua como âncora única que impede que o transtorno de personalidade do filho dê lugar a surtos psicóticos. Será a sua posterior morte que desestabiliza a psique de Edgar e que atua como catalisador para o assassinato do Pai. No julgamento, assume o papel de uma mulher distante e austera.

Referências

Filmicas



Elenco



Daniel Silva
Edgar



Sara Machado
Irmã



Diana Sá
Mãe



João Melo
Pai

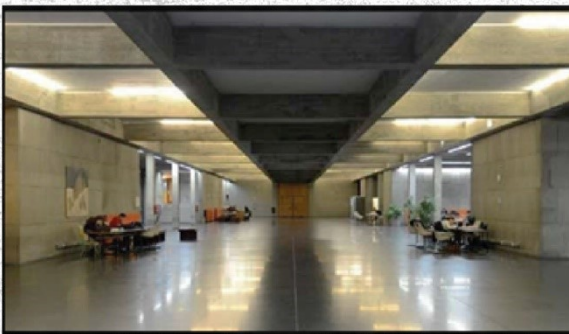
Locais



Teatro Helena Sá e Costa | Porto
Sala de jantar minimal



Palacete Pinto Leite | Porto
Sala de jantar real



Faculdade de Economia | Porto
Tribunal



Estúdio de TV | ESMAD
Sala de Jantar / Escritório

Apoios

P.PORTO

ESCOLA
SUPERIOR
DE MEDIA
ARTES
E DESIGN

RAW.



PPL



CASA DO CAMPO PEQUENO
P&O



FACULDADE
DE ECONOMIA
UNIVERSIDADE
DO PORTO

ESMAE ESCOLA SUPERIOR
DE MÚSICA E ARTES
DO ESPETÁCULO



TEATRO HELENA SÁ E COSTA



**Porto
Business
School**

/ University of Porto

Equipa

Realização



Realizador
Miguel Andrade



As. de Realização
Ricardo M. Leite

Departamento de Imagem



Diretor de Fotografia
Miguel Tedim Silva



Gaffer
Joana Valente



Cons. de Fotografia
Catarina Ribeiro

Departamento de Som



Diretor de Som
Lurdes Osswald

Departamento de Arte



Diretora de Arte
Ana Abelha

Produção



Direção de Produção
Diogo Ferreira



Chefe de Produção
Sara Matos Cruz



As. de Produção
Gabriela Moraes

Anotação Montagem

Ana Sousa João Cunha e Maria Cândida

Assistente de Câmara

André Maia

Assistente de Iluminação

Ana Gandara

Op.Teia

Mário Cardoso

Assistente de Som Supervisor de Pós-produção sonora

Marta Mota Guilherme Marta

Pós-produção sonora

XIBATA productions

Gravação Voz of

Pedro Mota

Storyboard

Inês Alecrim

Banda sonora Original Vozes

Henrique Pinto Isa Rodrigues e Bruno Carvalho

Guitarra

Guilherme Costa

Saxofone

Alfredo Rafael

Mistura e Masterização

Henrique Pinto e Sara Machado

Captura de som (estúdio)

Tiago Leonor

Assistente de Arte

Rita Moreira

2ª Assistente de Arte

Clárisse Costa

Maquilhagem

Alexandra Santos

VFX

Nuno Costa

Color grading

Vasco Araújo

Making of

Rúben Pinho

Gestão de Redes Sociais

Ana Carneiro



Contactos

Produção

Diretor de produção
Diogo Ferreira

914 846 097
40190211@esmad.ipp.pt

Coordenadora de produção
Maria João Cortesão

939 210 907
mjc@esmad.ipp.pt

Realização

Realizador
Miguel Andrade do Vale

916 021 773
40220034@esmad.ipp.pt

Orientadores do Projeto

Filipe Lopes <filipelopes@esmad.ipp.pt>,
Filipe Martins <crdm@esmad.ipp.pt>,
José Alberto Pinheiro <josepinheiro@esmad.ipp.pt>,
José Quinta Ferreira <josequintaferreira@esmad.ipp.pt>,
Maria João Cortesão <mjc@esmad.ipp.pt>,
Pedro Azevedo <pedroazevedo@esmad.ipp.pt>,

P.PORTO

ESCOLA
SUPERIOR
DE MEDIA
ARTES
E DESIGN

APÊNDICES

APÊNDICE A – Cronograma

Umbral chronogram		October	November	December	January	February	March	April	May	June	
Process	sub-process	i	2 9 16 23	6 13 20 27	1 8 15 22 29	1 8 15 22 29	5 12 19 26	4 11 18 25	1 8 15 22 29	6 13 20 27	3 10 17 24
PRÉ-PRODUÇÃO	REALIZAÇÃO										
	Fechar argumento										
	Storyboard										
	Shot List										3
	Ideia PPL										3
	Line Script										
	Blocking										
	PRODUÇÃO										
	Scouting										
	Reperage										
	Previsão Orçamental		1 2								
	Crowdfunding - etapa 1 (1500€)										
	Crowdfunding - etapa 2 (1000€)										
	Crowdfunding - etapa 3 (500€)										
	Casting (Proposta à agência)										
	Ensaios										
	Apoios e patrocínios										
	Constituição de equipa										
	Leitura de mesa										
	Reperage de equipa										
	FOTOGRAFIA										
	Moodboard										
	Ensaios										
	Lista de Material										
	ARTE										
Moodboard											
Construção da máquina											
Composição de figurinos e adereços por cena e personagem											
Levantamento de necessidades											
Lista de adereços e figurinos etiquetadas por emprestimo											
Previsão orçamental para construção e adereços											
SOM											
Blaking de som											
Lista de material											
REDES SOCIAIS											
Criação das redes											
fotos de equipa											
Vídeo PPL											
Vídeo PP+A42:AP53	DE 3 A 7 DE FEVEREIRO										
	Constituida por toda a equipa e necessidades presentes										
PÓS - PRODUÇÃO											
MONTAGEM											
Rough Cut											
Fine Cut											
Final Cut											
SOUND DESIGN											
Pós- produção de áudio											
VFX											
Efeitos											
Color Grading											

APÊNDICE B – Tabela de Refeições

REFEIÇÕES - UMBRAL

P.PORTO ESCOLA SUPERIOR DE MEDIA ARTES E DESIGN	Valor da refeição - €			Valor da refeição - €			Valor da refeição - €			Valor da refeição - €			Valor da refeição - €		
	Dia 3			Dia 4			Dia 5			Dia 6			Dia 7		
	Carne	Peixe	Vegan	Carne	Peixe	Vegan	Carne	Peixe	Vegan	Carne	Peixe	Vegan	Carne	Peixe	Vegan
PRODUÇÃO															
Diogo Ferreira							X			X			X		
Sara Matos Cruz									X			X			X
Gabriela Morais									X		X				X
REALIZAÇÃO															
Miguel Andrade							X			X			X		
Ricardo M. Leite							X			X			X		
Ana Sousa								X				X		X	
IMAGEM															
Miguel Tedim							X			X			X		
André Maia															
Joana Valente								X		X			X		
Catarina Ribeiro									X	X				X	
Mario Carvalho															
SOM															
Lurdes Oswald							X			X			X		
Marta Mota								X				X		X	
ARTE															
Ana Abelha								X		X			X		
Clarice									X			X			X
Rita Moreira							X			X			X		
MAQUILHAGEM															
Alexandra Santos							X			X			X		
BTS e MAKING OF															
Ana Carneiro									X	X					X
Rúben Couto									X		X		X		
ATORES															
Diana Sá								X			X				
João Melo									X	X					
Daniel Silva								X				X	X		
Sara Machado							X					X		X	
	18 Pessoas			0 pessoas			20 pessoas			21 pessoas			20 Pessoas		
	TAKE WAY			Sem alimentação			ESMAE			CAMPUS 2			CAMPUS 2		

APÊNDICE C – Despacho da ESMAD para atribuição de bolsa do ICA para o filme



Montantes das bolsas Programa ICA 23-24

Mestrado em Cinema e Fotografia (Especialização em Cinema de Ficção)

Considerando o financiamento do Instituto do Cinema e Audiovisual (ICA), no âmbito do Programa de Apoio à Formação de Públicos nas Escolas, para apoio a trabalhos de final de curso, designadamente obras cinematográficas e audiovisuais, e ao abrigo do Despacho ESMAD/PR-012/2024-Regulamento de atribuição de bolsas no âmbito do Programa do ICA 23-24, determina-se atribuir os seguintes montantes do apoio ICA, para efeitos de Bolsa às equipas envolvidas nos projetos finais do Mestrado em Cinema e Fotografia (Especialização em Cinema de Ficção), que se elenca a seguir:

Filme *Umbral* – 1500€

Aluno Responsável: Diogo Filipe Pinto Ferreira, nº 40190211;



Escola Superior de Media Artes e Design, 1 de fevereiro de 2024

A PRESIDENTE DA ESMAD
Olívia Marques da Silva
(Professora Coordenadora)

APÊNDICE D – Orçamento PREFORME da curta-metragem *Umbral*

P.PORTO

ESCOLA
SUPERIOR
DE MÍDIA
ARTES
E DESIGN

RAW.

umbral

Orçamento PREFORM da Curta-metragem UMBRAL			
EQUIPA ARTÍSTICA			
ATORES	Dias	Valor	Total
Danie Silva	5	80,00 €	400,00 €
Diana Sá	5	80,00 €	400,00 €
João Melo	5	80,00 €	400,00 €
Sara Machado	5	50,00 €	250,00 €
MAQUILHAGEM			
Carolina Canuto	5	60,00 €	300,00 €
NECESSIDADES DE PRODUÇÃO			
TRANSPORTE			
Atores	5	10,00 €	50,00 €
Equipa	5	10,00 €	50,00 €
Direção de Arte	5	10,00 €	50,00 €
ALIMENTAÇÃO			
Danie Silva	5	12,00 €	60,00 €
Diana Sá	5	12,00 €	60,00 €
João Melo	5	12,00 €	60,00 €
Sara Machado	5	12,00 €	60,00 €
Carolina Canuto	5	12,00 €	60,00 €
DIREÇÃO DE ARTE			
Adereços		300,00 €	300,00 €
Figurinos		200,00 €	200,00 €

Total		2 700 €
Arredonda		3 000 €

APÊNDICE E – Protocolo de Apoio da AE ESMAD



PROTOCOLO – APOIO PROJETO

Entre:

Primeiro Outorgante

Associação de Estudantes da Escola Superior Media Artes e Design do Politécnico do Porto, designada por AEESMADPP, com sede na Rua D. Sancho I, n.º 981, 4480-876, Vila do Conde, Portugal, sendo representada pelo Luís Teixeira Fonseca da Silva e Mariana Gomes Resende, respetivamente o Presidente e a Tesoureira da Direção e com poderes para o ato e com o Número de Identificação Fiscal 514126493.

E

Segundo Outorgante

Diogo Filipe Pinto Ferreira, com o Número de Identificação Fiscal 251850242, enquanto Diretor de Produção do projeto Umbral, do Mestrado em Cinema e Fotografia – Especializado em Cinema de Ficção na Escola Superior Media Artes e Design do Politécnico do Porto.

Considerando que:

- I. O Primeiro Outorgante sendo uma associação de estudantes estará sempre a apoiar os alunos da Escola Superior Media Artes e Design do Politécnico do Porto, sempre que necessitarem e dentro dos possíveis.
- II. O Segundo Outorgante é responsável pelo projeto final do Mestrado em Cinema e Fotografia – Especializado em Cinema de Ficção.

Entre as partes é celebrado o presente protocolo, que se regerá pelo disposto nas cláusulas seguintes:

Cláusula Primeira

O presente protocolo tem por objetivo o Primeiro Outorgante auxiliar o Segundo Outorgante de forma a ter melhores condições possíveis para a realização do projeto de mestrado.



Cláusula Segunda

Assim sendo, o Primeiro Outorgante contribuirá no valor de cento e quarenta e quatro euros ao aluno do projeto de mestrado, sendo que o Segundo Outorgante fica responsável entregar as respetivas faturas, com o Número de Identificação Fiscal da Associação de Estudantes da Escola Superior de Media Artes e Design do Politécnico do Porto, até ao dia 30 de junho de 2023, de acordo com as seguintes condições:

- Deslocações;
- Alimentação;
- Impressões.

Cláusula Terceira

Qualquer constrangimento no desenvolvimento do projeto, deve ser comunicado ao Primeiro Outorgante, com a maior brevidade possível, a fim de esta poder auxiliar com as soluções disponíveis.

Cláusula Quarta

Deste modo, o Primeiro Outorgante compromete-se a contribuir com a quantia de cento e quarenta e quatro euros ao Segundo Outorgante aquando da entrega das respetivas faturas, por transferência bancária, para o IBAN a fornecer pelo Segundo Outorgante, ficando este obrigado a proceder a todos os pagamentos através dessa conta juntando para o efeito os documentos respetivos.

Cláusula Quinta

Os valores utilizados, sem que sejam respeitados os formalismos ora definidos, não serão enviados ao Segundo Outorgante, no prazo máximo de quinze dias, após a conclusão do projeto apoiado.



Vila do Conde, 15 de abril de 2024

Pelo Primeiro Outorgante:

Luís Silva

(Presidente da AEESMADPP)

Mariana Resende

(Tesoureira da AEESMADPP)

Pelo Segundo Outorgante:

Diogo Ferreira

(Diretor de Produção)
