

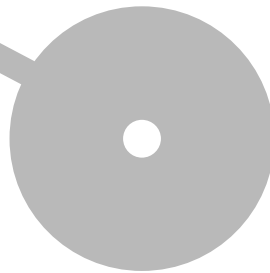
M

MESTRADO
CINEMA E FOTOGRAFIA

A Dinâmica de Equipa e o seu Impacto na Rodagem: Assistência de Realização na Curta-Metragem “O Egotista”

Hélio Bruno Ribeiro Bento

[10/2025]



Politécnico do Porto
Escola Superior de Media Artes e Design

Hélio Bruno Ribeiro Bento

A Dinâmica de Equipa e o seu Impacto na Rodagem: Assistência de Realização na Curta-
Metragem “O Egotista”

Trabalho de Projeto

Mestrado em Cinema e Fotografia

Orientação: Prof. Pedro Manuel Gonçalves de Azevedo Ribeiro

Vila do Conde, outubro de 2025

Hélio Bruno Ribeiro Bento

A Dinâmica de Equipa e o seu Impacto na Rodagem: Assistência de Realização na Curta-
Metragem “O Egotista”

Trabalho de Projeto
Mestrado em Cinema e Fotografia

Membros do Júri

Presidente

Prof. Dr. Tiago Dionísio Severino Rodrigues
Escola Superior de Media Artes e Design – Instituto Politécnico do Porto

Vogal - Orientador

Prof. Pedro Manuel Gonçalves De Azevedo Ribeiro
Escola Superior de Media Artes e Design – Instituto Politécnico do Porto

Vogal - Arguente

José António Marques de Oliveira e Vieira Da Cunha

Vila do Conde, outubro de 2025

RESUMO ANALÍTICO

Neste trabalho procura-se aprofundar as diferentes dinâmicas e métodos a adotar, como Assistente de Realização, durante uma determinada produção de Cinema. A nível de metodologias, propõe-se a recolha de testemunhos de profissionais da área bem como a investigação bibliográfica adequada, com referências a obras de autores como Eve Light Honthaner e Steven Ascher, que se debruçam no trabalho do departamento de realização no geral. A esta componente será depois acrescentado o contexto do projeto “O Egotista” e o trabalho exercido pela assistência de realização na curta-metragem.

Palavras-chave: Assistência de Realização; Dinâmica; Equipa; Abordagem; Conexão.

ABSTRACT

The discussion around this essay will be about the development of different dynamics and methods to adopt as an Assistant Director in the context of cinematic production. As far as methodologies go, it is proposed the gathering of testimonies from professionals in the field, as well as proper bibliographic investigation, with reference to works of authors like Eve Light Honthaner and Steven Ascher, who talk about the assistant directing's department's work in general. To further develop this topic, the context of the "O Egotista" project will be added, as well as the work made by the assistant director in the short film.

Keywords: Assistant Directing; Dynamic; Team; Approach; Connection

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO.....	7
1 RESPONSABILIDADES DA ASSISTÊNCIA DE REALIZAÇÃO	10
1.1 CONTEXTUALIZAÇÃO DO CARGO DA ASSISTÊNCIA DE REALIZAÇÃO	10
1.2 DISTINÇÃO ENTRE O 1º, 2º E 3º ASSISTENTE DE REALIZAÇÃO	12
1.3 RELAÇÃO COM O REALIZADOR E DINÂMICA COM OS RESTANTES DEPARTAMENTOS.....	14
2 METODOLOGIAS E PESQUISA	16
2.1 TESTEMUNHOS E REGISTOS DE PROFISSIONAIS DA ÁREA.....	18
2.2 REFLEXÕES E POSSÍVEIS ABORDAGENS ALTERNATIVAS PERANTE CASOS REAIS.....	26
3 RELATÓRIO: PROJETO FÍLMICO “O EGOTISTA”	30
3.1 PRÉ-PRODUÇÃO	31
3.2 PRODUÇÃO.....	33
3.3 ANÁLISE DE PRODUÇÃO	37
CONCLUSÃO.....	39
REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS	40
WEBGRAFIA	40
FILMOGRAFIA.....	41
ANEXOS.....	42
Anexo A – Mapa de Rodagem “O Egotista”	43
Anexo B – Guião de “O Egotista” com Levantamento	44
Anexo C – Folhas de Serviço de “O Egotista”	60
Anexo D – <i>Stills</i> de “O Egotista”	69

INTRODUÇÃO

Este ensaio escrito baseia-se na conjugação das responsabilidades como Assistente de Realização no projeto fílmico “O Egotista” com uma temática teórica, cujo conteúdo se interligue à vertente prática.

A história de “O Egotista” é inspirada em excertos do livro *Este Lado do Paraíso* do escritor americano F. Scott Fitzgerald, seguindo certos eventos na vida da personagem de Amaro. Sendo que este drama pode ser definido como um filme de época, é de notar que surgirão aspetos únicos de produção, que deverão ser considerados para a construção da história com a maior precisão possível. Tendo também em conta que a criação cinematográfica pode emergir por vários meios e escalas, é importante reconhecer as nuances que distinguem, não só os membros da equipa, mas também as necessidades de produção. Mostra-se, assim, necessário procurar as conclusões mais adequadas relativamente aos métodos e adaptações a adotar.

Com estas e outras responsabilidades a serem tomadas pela equipa, o Assistente de Realização terá de criar um ritmo e ambiente de trabalho que proporcione as condições necessárias para que, simultaneamente, a visão do realizador seja alcançada e os horários e metas definidos se cumpram.

Assim, após ser anunciada a vertente teórica presente no programa da UC, optou-se por aprofundar o tema do dinamismo de equipa e a sua relação com a produtividade criativa, analisando de que modo a postura e métodos do assistente/assistentes de realização pode afetar, positiva ou negativamente, o fluxo de trabalho em filmagem.

Com este ensaio, procura-se reunir informação bibliográfica, métodos de trabalho e abordagens pessoais e profissionais em *set*, refletindo e comparando as filosofias de diferentes cineastas e teóricos para em consequente se retirarem conclusões que possam servir de apoio em futuros projetos fílmicos. Estas conclusões serão também construídas tendo em conta a experiência pessoal do aluno no projeto “O Egotista”, oferecendo assim uma perspetiva mais factual ao texto.

O ensaio terá uma estrutura de capítulos e subcapítulos, e toda a sua informação e conteúdo seguirá uma ordem pré-planeada, cujas transições de tópicos se

mostrem o mais apropriadas possível. Começar-se-á pela descrição das responsabilidades gerais de um assistente de realização (e da hierarquia presente neste mesmo cargo, com os segundos e terceiros assistentes), apontando o seu propósito a nível da produção como suporte ao realizador e à equipa durante o contexto de rodagem.

Com este tópico a iniciar o texto do trabalho, dar-se-á espaço à exposição teórica e descritiva, mantendo sempre a ideia de que esta virá da perspectiva de um assistente de realização e criando assim uma certa lógica temática. O ensaio seguirá, então, para um tópico mais histórico/expositivo, sobre as diferentes dinâmicas e abordagens de produção que se pode encontrar perante uma rodagem, analisando a criação do Cinema a nível industrial, realçando o facto de que esta pode ser feita, tanto em produções *blockbuster*, como em *sets* improvisados e com um orçamento quase nulo.

Depois de se exporem estes aspetos, surgirá então a oportunidade de analisar os métodos que um cineasta pode, e deve, adotar consoante a dimensão da produção em que está a trabalhar, mais especificamente falando de alguém na área da realização/assistência de realização. Para solidificar este objetivo serão relatados testemunhos de profissionais na área, *behind the scenes* de obras conhecidas, bem como a experiência pessoal do aluno em rodagem, com mais ênfase em “O Egotista”, sendo esta curta o alvo do próximo capítulo do ensaio.

O relatório do processo como assistente de realização em “O Egotista” será relatado e dividido em duas partes (pré-produção e produção), e o seu conteúdo estará baseado nas expectativas do Assistente de Realização aquando da idealização do filme, e na realidade do processo e factualidade da criação cinematográfica, refletindo nos possíveis pontos a melhorar e nos objetivos alcançados, utilizando o tópico anterior relativo às abordagens e perspectivas a adotar como base, utilizando os testemunhos como exemplos seguidos ou evitados de modo a melhorar o ambiente em rodagem de “O Egotista”. Tendo já estado presente em vários ambientes de rodagem, será possível buscar aspetos positivos e negativos que se possam comparar entre sets, solidificando a opinião.

Seguidamente, será incluído o capítulo da conclusão, no qual o balanço de todo o processo será analisado, desde a vertente teórica do ensaio até à componente prática

da curta-metragem “O Egotista”, anotando que questões, ou conclusões, foram surgindo com o desenvolvimento do trabalho.

Em suma, este trabalho procura criar um balanço da factualidade e a praticidade durante a produção de “O Egotista”, e dos relatos e testemunhos expostos no ensaio, com a subjetividade das melhores abordagens e perspectivas que irão surgindo consoante o desenvolvimento da vertente teórica.

1 RESPONSABILIDADES DA ASSISTÊNCIA DE REALIZAÇÃO

O Cinema é uma forma de arte altamente cooperativa, com diferentes áreas criativas e hierarquias que se vão reunindo para conquistar o objetivo comum. Portanto, num ambiente que se pode tornar tão frenético e dinâmico, é essencial associar-se, a alguém que reúna tais capacidades, um cargo que se responsabilize em manter esse espírito de equipa de forma rentável e positiva. É nesta necessidade que surgem os assistentes de realização, que se mostram vitais para o cumprimento da visão artística inicial e dos limites impostos pelos chefes de produção, uma vez que o realizador se deve focar no trabalho criativo, direção de atores, entre outras responsabilidades que não devem ser ofuscadas por trabalho mais logístico.

A assistência de realização pode definir-se como um cargo responsável pela coordenação e comunicação entre departamentos, agindo também como interlocutor entre o realizador e a restante equipa. Mais especificamente, com este cargo, procura-se uma certa moderação da estrutura hierárquica de uma rodagem. Para alcançar este propósito, o Assistente de Realização deve ter o máximo conhecimento das condições de produção, do guião do filme e da planificação técnica, aglomerando estes elementos numa gestão de tempo saudável que respeite os horários de trabalho, enquanto se cumprem os objetivos criativos e a visão artística do realizador. Caso necessário e estejam impostos os recursos adequados, podem-se incluir à equipa segundos e até terceiros assistentes de realização que se mostrem capazes de oferecer uma maior eficácia ao processo.

1.1 CONTEXTUALIZAÇÃO DO CARGO DA ASSISTÊNCIA DE REALIZAÇÃO

O assistente de realização tem o papel de apoiante principal do realizador durante os dias de rodagem, devendo estar disponível para assumir funções de comunicação entre toda a equipa, delineação de horários, ou mesmo para assumir a função de realizador na situação em que este se mostre fisicamente indisponível, por qualquer motivo.

Durante a pré-produção, e caso não tenha o seu próprio assistente para tal, o assistente de realização deverá auxiliar na construção dos documentos de apoio à equipa, como o mapa de rodagens e as folhas de serviço, estabelecendo metas diárias a nível do número de planos, horas de refeição, de descanso e da enumeração dos membros da equipa. “Without a First AD, however, you won’t have a schedule or a communication system, and without these two things there’s no show.” *Running The Show: The Essential Guide To Being A First Assistant Director*, (Gill, 2012, p. 1)

Aprofundando a questão da documentação, o mapa de rodagem é um elemento importante que distribui os planos pelos dias de rodagem à disposição, enumerando a hora de início e fim de trabalho, bem como o local onde a equipa deverá estar presente. Por conseguinte, cada dia enumerado no mapa de rodagem terá uma folha de serviço dedicada ao mesmo, com o propósito de aprofundar os objetivos e prazos diários, bem como informações relacionadas às localizações, pontos de encontro, entre outros aspetos que o assistente de realização a cargo destes documentos veja como algo importante a anotar. Em suma, o mapa de rodagem oferece um corpo geral do período de trabalho, enquanto as folhas de serviço servem um desígnio mais detalhado em relação a cada dia de filmagens.

É de notar que, eventualmente, podem ser feitas alterações aos documentos. Fatores como condições meteorológicas, indisponibilidade de atores, atrasos técnicos, e outros aspetos logísticos, por vezes mostram-se significativos a um grau que exige uma revisão do mapa e/ou folhas previamente construídas. Deste modo, tanto o assistente de realização, como a restante equipa, se devem mostrar mentalizados de tais possibilidades.

Este tópico relativo à documentação engloba efetivamente o propósito do assistente de realização e a flexibilidade e adaptabilidade que se deve encarnar neste cargo, embora possam ser associadas tarefas distintas a diferentes assistentes, aos quais serão exigidas outras abordagens e processos.

1.2 DISTINÇÃO ENTRE O 1º, 2º E 3º ASSISTENTE DE REALIZAÇÃO

Discutindo agora a hierarquia entre os diferentes graus de assistência de realização, o primeiro assistente de realização deve ter o máximo conhecimento do guião e da forma como os planos serão gravados, de modo a ter uma clareza quanto a agir com a equipa no que toca ao esclarecimento de questões, do próximo passo a seguir, do equipamento que possa ser preciso para cada dia, entre outros aspetos que servirão para evitar inconveniências e perdas de tempo. Estas perdas de tempo são um dos agentes que mais podem comprometer o estado de espírito da equipa e a eficiência do trabalho, uma vez que se as metas diárias não se mostram cumpridas na situação pré-planeada a desorganização e desmotivação podem tomar conta da rodagem.

Falando na rodagem, passa-se então à etapa da produção em si. Quando o período das próprias filmagens se inicia, o assistente de realização deve ser dos primeiros elementos a chegar ao local, guiando os departamentos, certificando com os chefes de produção que as condições estão reunidas para a montagem do material, e a afirmação de segurança e organização para o trabalho começar. Com o desenrolar do dia, o assistente deve manter a mentalidade de manter a ordem e a eficácia máxima, fomentar a equipa num ritmo saudável e manter o *set* organizado e sem obstáculos a nível do equipamento e do número de pessoas presentes. “The good AD is, among other things, a sheepdog constantly looking for bottlenecks and barking everyone into action the moment that shooting can continue.” (Rabiger, 1989, p. 426)

É de notar que as funções de um assistente de realização podem variar de acordo com o tipo de produção em que este se insere. Por exemplo, um assistente de realização que esteja a exercer num projeto de ficção tradicional deve adotar determinadas posturas e competências específicas, que por outro lado terá de modificar em contexto de documentário.

Num documentário, o assistente de realização deve ser bastante proativo a nível logístico, estando atento ao processo de pré-produção, de *location scouting* e planeamento de entrevistas. Embora não tenha um guião como base a respeitar ao máximo, é essencial o foco na comunicação e coordenação (tendo em conta que, embora o realizador não tenha atores para conduzir, pode ter de colaborar com outras pessoas e tem, tal como em todas as produções, uma equipa técnica à sua disposição).

Porém, tal como já foi mencionado, pode ser o próprio AR a conduzir estas entrevistas e tomar o lugar do realizador, desde que tenha a completa noção do caminho que o conteúdo deve seguir.

Em várias produções, principalmente de maiores orçamentos, nas quais sejam necessários e estejam reunidas as condições para tal, são contratados um segundo e, em certos casos, um terceiro assistente de realização. Estes membros da equipa têm o papel de auxiliar o primeiro assistente de realização, agilizando-lhe cargas de trabalho e permitindo que este se foque completamente nas suas prioridades.

O segundo assistente de realização toma uma posição mais técnica e rotineira, tomando conta de, por exemplo, da construção das folhas de serviço. Estas são um instrumento importante para toda a equipa, sendo essencial que estejam prontas antecipadamente para oferecerem as informações essenciais ao dia correspondente em detalhe. Devem estar mencionadas as horas indicadas no mapa de rodagem (adicionando o começo e final da PAF), a hora da refeição e os planos previamente organizados. Dito isto, uma folha de serviço deve ir mais a fundo no que toca ao conteúdo dos planos, mencionando os atores requeridos, as horas a que devem chegar e a ação que irá recorrer no contexto da narrativa. Num outro aspeto que vai mais a fundo da natureza generalizada do mapa de rodagem, a folha de serviço pode mencionar as coordenadas do local de filmagem, agilizando o deslocamento para os elementos que não estão familiarizados com os *sets*.

Passando para o terceiro assistente de realização, este tem como propósito o auxílio no manuseamento do elenco, figurantes e outros elementos extra em *set* que o primeiro assistente de realização precise de auxílio em gerir. Ou seja, enquanto o segundo assistente trabalha num contexto mais organizacional, o terceiro assistente tem de estar presente no local e exercer funções que se podem inclinar na vertente mais criativa do processo.

Em suma, os segundos e terceiros assistentes de realização oferecem um alívio de carga de trabalho ao primeiro assistente, que por sua vez estará ocupado com questões de *set* e contacto direto com o realizador e restantes departamentos.

Numa produção de grandes proporções, em que a quantidade de elementos é numerosa e a sua coordenação vai para além das capacidades de uma só pessoa, é imprescindível a contratação de auxílio extra, uma vez que o equilíbrio mental e

organizacional de quem é, no final de contas, o “homem do leme” no *set* se revela importante a manter.

1.3 RELAÇÃO COM O REALIZADOR E DINÂMICA COM OS RESTANTES DEPARTAMENTOS

O sucesso do dever do assistente de realização depende, acima de tudo, da sua relação com a equipa no momento da rodagem. A conexão interpessoal, com o óbvio cariz profissional, deve ser baseada na comunicação, na adaptabilidade e no entendimento relativamente à necessidade de cada elemento. Como braço direito do realizador, o assistente de realização tem o papel de o colocar a par da disponibilidade de cada departamento, de quanto tempo está disponível para cada plano (número de *takes*, de ensaios com os atores, de montagem do equipamento...) e que eventuais adaptações devem ser feitas aos documentos (folhas de serviços, mapa de rodagens...).

Ao delinear as necessidades do realizador e as possíveis rotas a tomar perante estas, o assistente de realização poderá tomar a opinião do departamento de produção, responsável somente pelas questões mais logísticas no *set*. Este departamento estará principalmente preocupado com questões de horários, de refeições, do número de horas acordado para a disponibilidade do espaço de filmagem, e outros assuntos relevantes ao assistente de realização aquando do planeamento dos documentos e informações a fornecer a toda a equipa.

É de notar que estes deveres se podem também transportar para os restantes departamentos. Se, por exemplo, o diretor de som precisa de uma determinada quantidade de minutos para fazer captação e/ou *room tone*, o assistente de realização deve verificar se este pedido pode, de facto, ser aprovado, se as outras metas estão a ser cumpridas a tempo, se esta pausa no fluxo de filmagem não poderá interferir no ritmo da equipa ou reduzir o tempo de trabalho disponível.

O mesmo se aplica ao departamento de imagem, que é de longe o que consome mais tempo e que exige uma preparação mais complexa, devido ao posicionamento da luz, à montagem de tripés, de cabos, de lentes e câmaras, elementos estes que devem

ser supervisionados e geridos pelo assistente de realização para evitar atrasos e confusão no local.

Soma-se a estas preocupações o consumo de tempo por parte dos departamentos de maquilhagem e direção de arte, estes que têm influência não só na disponibilidade do espaço, mas também dos atores.

Deste modo, um assistente de realização deve criar estratégias de gestão temporal, tentando manter todos os departamentos a trabalhar fluidamente, respondendo às suas necessidades adequadamente, investir na comunicação e diálogo, e procurar, do modo mais autenticamente possível, corresponder às metas diárias e objetivos criativos. É importante também manter a mentalidade de que a discussão durante o horário de filmagem pode ocorrer, algo que requer uma capacidade de adaptação e, de certa forma, de lidar com várias interferências ao mesmo tempo.

Portanto, para além da função de alicerce para o realizador, a assistência de realização serve como mediação para a equipa toda, sendo um pilar de comunicação e ritmo que pode ter várias formas de se envolver e trabalhar, mas que necessita de alcançar sempre o mesmo resultado, independentemente da produção: ajudar a terminar o filme da maneira mais benéfica e eficiente.

2 METODOLOGIAS E PESQUISA

A indústria do Cinema estende-se e diversifica-se em várias vertentes, tanto nas relacionadas com assuntos mais logísticos e burocráticos como questões de orçamento, recursos e capacidade de produção, como nas mais artísticas e humanas, como visões criativas e contextos político-culturais.

Consequentemente, estas vertentes tão distintas acabam por se interligar e influenciarem-se umas às outras, sendo que a criação cinematográfica é uma das formas de arte mais dependentes de dinheiro e planeamento prévio. Para se conceber um filme, é preciso uma equipa, equipamento, locais para rodagem e, portanto, a capacidade de manutenção de todos os elementos humanos e materiais presentes em todo o processo.

Portanto, se um realizador tem em mente, por exemplo, um filme com um tom específico ou de uma escala em particular, deve primeiro pensar na sua capacidade de alcançar essas metas criativas. É aqui que surge o cargo do departamento de produção, que pode proporcionar os meios e/ou impor limites à visão do realizador, moldando-a consoante os seus próprios objetivos. Surge assim, logo na fase de conceção do projeto, uma discussão envolvendo a logística e a criatividade.

“A lot of novice filmmakers don’t realize how much selling they have to do to make movies. It starts at the beginning of the project—getting people interested in your idea—and doesn’t stop until long after the film is made and distributed. Some people are drawn to moviemaking precisely for the commercial aspects, but for many, the constant need to sell feels like a painful distraction from what they really want to do—make movies. Nevertheless, being forced to pitch can lead you to distill your vision and arrive at a deeper understanding of the project.” (Ascher, Pingus, 1984, p. 680)

O assistente de realização encaixa-se no meio destas problemáticas. Não só deve respeitar e ajudar a alcançar as ideias do realizador, como terá também de mediar e oferecer pontos de vista em relação à produção e prazos realistas a cumprir, de modo a manter um equilíbrio e estado de espírito positivo nos restantes elementos.

Um profissional da área vai com certeza formar a opinião de que as equipas são tão diferentes quanto as produções, e que as personalidades dos elementos em

rodagem podem aprimorar ou afetar o processo e o ambiente de trabalho. O grau de comunicação de determinada pessoa, a sua postura perante momentos de pressão, a que nível é que o seu ego e parcialidades podem tomar conta do ambiente são alguns dos comportamentos e padrões que se podem analisar num *set* de filmagem.

Precisamente, é neste aspeto que muitas das subtilezas e complicações associadas ao cargo da assistência de realização surgem: o gerir a psicologia humana em relação à organização técnica e pragmática, que por seu lado também se deve integrar no tipo de filme que está a ser feito.

“...efforts made to collaborate on shared common objectives, enhanced by a mutual respect for one another, will inspire the cooperation and loyalty of the cast and crew, will be helpful in promoting a pleasant working environment and will favorably influence your schedule and budget. Once you have a viable script and either a studio deal or outside financing in place, this is the group of people who will take these elements and make them into a movie. The mood and temperament of the production team is going to permeate the entire project and affect everything and everyone involved.” (Honthaner, 1993, p. 19)

Estão à disponibilidade do público geral diversas fontes que provam a complexidade de se operar na indústria cinematográfica, especialmente em fase de rodagem. Entre *behind-the-scenes*, entrevistas, vídeos de promoção, entre outros recursos, é possível dar a aspirantes cineastas uma perspetiva concreta quanto aos inúmeros desafios técnicos, diversidade de personalidades com que se terá de conviver e desenvolver relações profissionais, e às responsabilidades de cada departamento constituinte de uma equipa.

Mantendo em discussão o tópico da assistência de realização, estes registos/testemunhos mostram-se especialmente significativos para quem pretende exercer no cargo, possibilitando a reflexão e exercício mental em relação ao que se pode melhorar num *set* de rodagem, e que erros a nível de abordagem se poderiam ter evitado com uma intervenção diferente por parte do assistente de realização. Por exemplo, ponderar de que forma um AR poderia ter corrigido o comportamento de um membro da equipa, de forma a aliviar o detrimento que este estava a causar ao ambiente de trabalho, ou qual seria o método alternativo mais eficaz para encorajar e

organizar uma equipa desmotivada aquando de uma produção que subitamente se viu perante um obstáculo crítico.

Os procedimentos para um AR confrontar estas diversidades são variados e dependem da personalidade do mesmo. Porém, em certas situações, há também a necessidade de o próprio assistente de realização modificar as suas abordagens e possivelmente adotar uma perspetiva diferente, uma vez que, pela história do Cinema, foram seguidos caminhos infinitos para se concluírem filmes e produções.

2.1 TESTEMUNHOS E REGISTOS DE PROFISSIONAIS DA ÁREA

É possível explorar a multiplicidade e versatilidade da indústria cinematográfica através de testemunhos e casos extensivamente documentados relativos a obras conhecidas de cineastas renomeados, independentemente dos motivos, quer pela eficácia e fluxo de trabalho mais leve como pelas suas exigências mais extremas, frias e calculadas. Com o estudo destes casos, é possível delinear padrões de comportamento interpessoal, como é trabalhar sob diferentes graus de pressão e expectativas e, finalmente, tentar chegar a conclusões sobre o que se pode usar como exemplo e o que poderia ter sido prevenido a nível de inconveniências, confrontos e desconforto de um ou mais membros da equipa de filmagem.

Portanto, antes de se procurar a forma mais eficaz de trabalhar na área do cinema, mais especificamente no departamento de realização e, seguidamente, como assistente de realização, é importante começar pelo registo histórico e factual, pela descrição de material que atue como fonte de inspiração e prova para as deduções ultimamente alcançadas. Distinguindo depois as nuances entre os diversos casos, é concebível comprovar que a capacidade de adaptação é crucial. “No system or procedure is sacrosanct, and you must make yours adjust to the needs and scale of your production.” (Rabiger, 1989, p. 155)

Começando pelas referências a produções de maior orçamento, que incluem os *blockbusters* e filmes direcionados e mais desejados por premiações de reconhecimento mundial (*Oscars*, *Golden Globes*, entre outros), é evidente que as exigências têm um peso bastante pronunciado, e que todo o processo é feito com um

ponto de vista mais profissional/industrial, sendo esperado um retorno que compense o investimento de grande escala. Nas filmagens desta natureza, o financiamento, o dinheiro e a gestão do mesmo são tópicos tomados em conta desde os primórdios da produção, delimitados minuciosamente e com efeito no elevado fluxo de empregados e despesas relativas a localizações, *catering*, adereços e pós-produção típicas de projetos de maior dimensão.

Foram adaptados inúmeros argumentos que requereram centenas (por vezes milhares) de pessoas presentes. Diretores de departamentos, assistentes, atores, figurantes, segurança, todos estes grupos podem-se estender em números impressionantes, possivelmente intimidando o assistente de realização menos experiente. Por seu lado, a necessidade deste fluxo de membros provém, entre outros fatores, da localização e quantidade de *sets*. Trabalhar, por exemplo, na estrada de uma grande cidade pede um cuidado exorbitante por parte do departamento de produção, que parte para os passos necessários para se abrirem portas a filmagens seguras e dentro dos limites legais. Fechar estradas, contactar as entidades associadas ao local, reunir figurantes e esvaziar espaços para dar lugar aos adereços, atores e equipamento, tudo isto tem influência na abordagem do assistente de realização, que precisa de ter em conta que estas condições, e precauções que as prosseguem, devem ser prezadas.

Quanto mais se conseguir ficar dentro dos prazos e limites de orçamento, evitando o aumento de dias de rodagem, mantendo o número de *takes* consistente e prevenindo deslocações desnecessárias, melhor será o estado de espírito da equipa, estabelecida num projeto estável e com maior probabilidade de alcançar a qualidade máxima e mais próxima da substância do guião.

Apesar de todos estes requisitos e planeamento, é plausível que certos cineastas já estabelecidos na indústria, com reconhecimento e respeito a nível mundial, desfrutem de privilégios, ou imunidades, quanto às suas metodologias. Mesmo com os regulamentos mencionados anteriormente, que impõem um seguimento de regras e estabelecimento de horários extremamente controlados, o estatuto destes profissionais influencia o resto da equipa, que respeita os seus diretores e, portanto, é mais propícia a operar a um nível mais fatigante.

Reconhecidamente, tanto pela admirável busca pela perfeição como pelos impiedosos métodos para a encontrar, o procedimento do realizador norte-americano

Stanley Kubrick é um dos exemplos mais notáveis desta faceta da produção cinematográfica. A abordagem de Kubrick era meticulosa, cerebral e profunda, com uma fiscalização constante em todos os departamentos presentes, passando pelas vertentes mais criativas (diálogo com atores, enquadramentos, bandas sonoras) e pelas mais técnicas (estética do som, profundidade de lentes, organização da luz). Evidentemente, o seu método refletia-se no produto final das suas obras, tão minuciosas, hipnóticas e rigorosas que mostram sem qualquer incerteza que o ofício se estendia até ao mais pequeno detalhe, e que qualquer margem de erro não fora tolerada.

“You cannot act without knowing dialogue. If actors have to think about the words, they can’t work on the emotion. So you end up doing thirty takes of something. And still you can see the concentration in their eyes; they don’t know their lines. So you just shoot it and shoot it and hope you can get something out of it in pieces.” (Cahill, 1987)

Este realizador partilhava a filosofia de que o *take* e a performance ideal do ator eram alcançados com a repetição, com uma representação de tal modo constante e cíclica que acabaria por se tornar parte do consciente do intérprete. Foram várias as opiniões quanto a estas ideias, maioritariamente debruçando-se sobre a carga exaustiva a nível físico e psicológico que Kubrick impunha aos seus atores.

“Duvall says, ‘[Kubrick] doesn’t print anything until at least the 35th take. Thirty-five takes, running and crying and carrying a little boy, it gets hard. And full performance from the first rehearsal. That’s difficult. (...) after a while, your body rebels. It says: ‘Stop doing this to me. I don’t want to cry every day.’ And sometimes just that thought alone would make me cry. To wake up on a Monday morning, so early, and realize that you had to cry all day because it was scheduled – I would just start crying.” (Abramovitch, 2021)

Os sentimentos descritos por Shelley Duvall refletem-se assombrosamente no seu trabalho filmado em *The Shining*. A exaustão, a paranoia, a tensão, tudo se ilustrou, não só no trabalho da atriz, como também na sua vida pessoal.

Enquanto Kubrick se ocupava com estas componentes, o seu denominado “assistente pessoal do realizador” em *The Shining*, Leon Vitali, tinha como responsabilidade, especificamente apontada para si, desenvolver o ator mais novo do

filme, habituando-o a interagir com câmaras, enquanto também oferecia a sua perspetiva quanto aos enquadramentos e outros pontos a nível criativo. É possível, aqui, perceber o papel do assistente de realização neste filme, e começar a questionar se a segunda opinião do mesmo poderia também ter aliviado o fardo emocional dos atores e da restante equipa.

Da mesma forma, embora o filme seja hoje considerado um clássico e um dos mais falados a nível de atuação, os requisitos para satisfazer a visão de Stanley Kubrick cobraram um preço significativo à saúde mental de Duvall, o que ultimamente levanta a questão moral se tal sofrimento é válido quando o assunto é a procura da melhor idealização artística possível.

A exploração deste dilema pode-se estender para o trabalho de Michael Haneke, que possui um rigor cirúrgico, quase obsessivo, que rejeita o espetáculo e procura a análise e a reflexão. Tal como Kubrick, o realizador austríaco é conhecido pela atenção ao detalhe, pelo rigor e controlo. Em *set*, a *mise-en-scène* e coreografia são construídos ao mais ínfimo pormenor, com uma frieza calculada ao extremo. Portanto, embora não possua uma reputação de maus-tratos ou excessos debilitantes para com os seus colegas de trabalho, a presença e disciplina de Haneke já se mostraram intimidantes para quem operou sob a sua visão. “He demands a lot (...) It’s known that with him one does not play the fool (...) Everybody else, the technicians, the actors, we don’t have fun. We’re afraid, we’re tense.” (Montmayeur, 2013)

Haneke compõe os seus filmes seguindo a filosofia de que a preparação pré-rodagem irá ditar a qualidade do produto final. O planeamento a nível técnico, o elevado número de ensaios, a examinação dos locais, tudo é meticulosamente concebido de modo a evitar atrasos e inconveniências superficiais na hora de filmagem, obstáculos que o realizador não tem problemas em lidar com o mesmo tom que impõe em todo o processo.

“I began to understand the discomfort of his actors, who are obliged to play by his rules. Huppert had a tantrum when he refused to allow her to decide on the motives of her character in his apocalyptic fable *The Time of the Wolf*. Naomi Watts, whom he directed in the American remake of *Funny Games*, broke down in tears and protested that she was not a marionette as he bossily choreographed a scene in which she bustled about the kitchen.” (Conrad, 2012)

Através da comparação dos métodos de Michael Haneke com os de Stanley Kubrick, pode-se sublinhar como, mesmo na procura da perfeição, se podem adotar abordagens opostas. Enquanto, a nível de direção de atores e interação com os restantes departamentos, Kubrick insistia na repetição, e na busca pelo momento ideal através da exaustão e do limite, Haneke é obcecado pela conceção, pelo conceito de que a atuação ou a estética primorosa se obtém em algo concebido antes do próprio período de rodagem.

Mais uma vez, observando estas duas abordagens pela lente de um assistente de realização, a faceta adaptativa, por vezes instável, deste cargo comprova-se. Apesar de os dois cineastas partilharem propósitos comuns, as diversidades das suas estratégias comprometem uma perspetiva sólida a nível da conceção do cânone da assistência de realização, criando assim um interessante debate sobre o tema.

Se por este lado do espectro domina a rigidez, a pressão orçamental e as expectativas desgastantes, no extremo oposto da produção cinematográfica observa-se o trabalho mais independente, por vezes com facetas de cinema de guerrilha, *low-budget* e *DIY*, provenientes de objetivos diferentes, mais direcionados à gratificação criativa, provocação ou simplesmente a tentativa de começar a dar os primeiros passos na indústria. Nestes casos, a liberdade inventiva é tal que todas as decisões podem ser totalmente consideradas pelo realizador, sempre, evidentemente, dentro dos limites orçamentais que ilustram o cinema *low-budget*.

“One lesson we learned very early on is that if you want the luxury of directing, you must also learn to be a great producer. You need to be part of that fabric, that decision making process, to control your own destiny. We have interviewed film makers who have managed to make films entirely on their own, literally ‘one man cast and crew’. But most are a couple of dedicated people, who work for a long time, often many months, with a dedicated cast and crew of five or ten people.” (Jones, Jolliffe, Zinnes, 2010, p. 13)

Porém, esta autodeterminação e independência, quando não são sustentadas por uma estrutura orçamental segura, ou quando os elementos da equipa ainda não têm o reconhecimento e a reputação que lhes possa ajudar no que toca aos meios e produção, trazem desafios únicos e, muitas vezes, arriscados.

Começando pela questão do *location scouting* e decisão de lugares onde filmar, as possibilidades são muito mais limitadas. Muitas vezes, os proprietários ou as entidades responsáveis por determinadas áreas de terreno sentem-se menos propícios a fornecer o espaço para uma equipa de filmagem quando vêm que esta é muito pequena, tem um estilo mais amador ou aparenta não ter possibilidade de oferecer compensação monetária.

A qualidade do equipamento, por seu lado, também está sujeita às capacidades financeiras do realizador ou de quanto o departamento de produção conseguir angariar. Câmaras, lentes, material de luz, todos estes componentes acarretam sacrifícios dispendiosos quando a intenção é arranjar a melhor qualidade técnica, e o mesmo problema acaba por também se aplicar ao elenco. Atores profissionais e sem laços familiares ou pessoais com a equipa esperam, evidentemente, pagamento pelo seu trabalho. Tendo isto em conta, cineastas independentes/*low-budget* tendem a recorrer a não-atores, principiantes ou amigos e conhecidos para atuarem nos seus filmes. “I did three movies side by side, and it was basically just home movies of my friends like Mink Stole shoplifting and wearing outfits they had stolen from the paraphernalia boutique in New York” (Garlin, 2006)

Um dos realizadores mais influentes e admirados do cinema *low-budget* e DIY, John Waters, tinha uma das estratégias mais destemidas e implacáveis na sua forma de filmar. No começo da sua carreira, trabalhava apenas com amigos, tanto no elenco como na equipa técnica extremamente reduzida e, embora tivesse a cultura necessária para construir narrativas provocadoras, tinha poucos conhecimentos do Cinema a nível industrial e burocrático. O espírito de improviso aumentava com o descartar completo pelas normas da legalidade, sendo que Waters chegou a filmar várias cenas em locais sem o parecer dos proprietários.

“We didn’t know what we were doing. When I made Mondo Trasho I didn’t know there was such thing as ‘location manager’. (...) So right in the middle of the shoot there was a raid on the set, cops coming from every direction (...) We all got arrested.” (Garlin, 2006)

John Waters é um dos casos de realizadores que angariava o orçamento como podia, pedindo a membros da família com a promessa de que devolvia o valor assim que o filme fosse lançado (e se tivesse o sucesso para tal). A sua inserção pessoal na

cena *underground* de Baltimore justificava profundamente as suas escolhas artísticas, uma vez que a conexão da cidade às artes menos convencionais proporcionava um espaço estimulante para o cinema *trash* de Waters.

A um nível profissional, estas condições são um tormento para qualquer membro dos departamentos de produção e realização que pudessem estar presentes nestas rodagens. Na perspectiva de um AR, se com Haneke e Kubrick a função dependia de consistência, disciplina, consideração à hierarquia e planificação, com Waters este cargo teria de ser completamente repensado. Sem exigências quanto à criação de mapas de rodagem, folhas de serviço e planos de contingência, uma vez que os conhecimentos, ou o interesse, para com estes eram nulos, reinaria o improvisado, a urgência e confiança na disponibilidade e dedicação implacável do resto da equipa. Portanto, o assistente de realização, para além de ter em conta o tempo de filmagem ou a coordenação de departamentos, precisava mais de se moldar para um método praticamente anárquico, na qual a prioridade não era cumprir um prazo, ou um determinado número de planos, mas o simples objetivo de garantir que o filme conseguia, de facto, ser feito, mesmo com todos os obstáculos e limitações que teriam, inevitavelmente, de ser enfrentados.

Explorando outro cineasta, menos extremo, mas que mantém algumas das abordagens de Waters, o realizador francês Gaspar Noé partilha as mesmas filosofias de que o Cinema deve desconfortar e recusar o acessível, o comercial e o conceito de “perfeição”. Embora tenha obtido o acesso a uma disponibilidade técnica e orçamentos maiores com o desenrolar da sua carreira, este realizador manteve consistentemente a preferência pela exploração de limites, o inesperado e a rejeição de fórmulas. Grande parte do seu processo criativo passa pelo fluir dos acontecimentos, e esperar que os melhores planos e atuações aconteçam no momento, focando mais a atenção no panorama geral do tema do filme, e na sua estética e intensidade, do que propriamente nos pequenos detalhes, na estética e na *mise-en scène* cuidada. “I dropped one idea, I wrote three pages. We prepared the movie. Five weeks later we were shooting. We were shooting five weeks and a half. And then it made a real movie.” (Alakbarova, 2019)

Estas escolhas de Noé nascem da sua prioridade em criar uma experiência estimulante aos sentidos. Explorando o seu trabalho, pode-se notar que essa meta está presente em todos os aspetos da filmografia, desde os longos planos, com uma

movimentação de câmara nauseante e rebelde, até ao design sonoro e paleta de cores. Por outro lado, diferenciando-se a fundo dos realizadores mais dedicados ao controlo, Noé confia plenamente no improviso e no risco, exemplificando este ponto, por exemplo, no seu historial com não-atores, oferecendo-lhes a oportunidade de interpretarem, não só a narrativa, mas também a sua própria *performance*, livremente, sem grandes pressões a nível de complexidades do guião.

“I didn’t see anybody fighting or arguing with anybody. It’s the first time that it’s ever happened to me that there were no tensions in pre-production, during the production, or in post-production. (...) They were very happy to be in a feature film, and to be able to be proposed to act.” (Crump, 2019)

Em suma, a estratégia do realizador francês, juntamente com a estética descontrolada de John Waters, apoia a ideia de que o Cinema vai para além da precisão técnica, do controlo obsessivo e da organização formal, indo muitas vezes voluntariamente de encontro com a incerteza e a exploração dos limites do corpo e da mente, não só a nível dos temas do filme mas também no que toca aos próprios membros da equipa.

Contrariamente ao processo e prioridades de realizadores como Kubrick e Haneke, Noé e Waters impõem a espontaneidade e autenticidade, procurando capturar cenas únicas através da liberdade dos atores e da fluidez, mesmo que caótica, do *set*.

Assimilando todos estes dados históricos, testemunhos e opiniões, como assistente de realização é importante assumir que por vezes pode ser preciso reconsiderar o cumprimento estrito de planos e documentação, dando lugar à estimulação do progresso criativo de modo a alcançar a energia desejada para o filme.

Conclusivamente, mostra-se absolutamente significativa a análise de caso a caso, e o assumir cada *set* como uma experiência única, antes de se chegar a uma conclusão sobre qual será a abordagem ideal como AR para criar a dinâmica ideal de equipa, que mantenha não só a boa disposição e um ritmo adequado, como também o cumprimento criativo e moral da carga de trabalho. Abre-se, assim, uma discussão reflexiva cujas deduções poderão variar de pessoa para pessoa.

2.2 REFLEXÕES E POSSÍVEIS ABORDAGENS ALTERNATIVAS PERANTE CASOS REAIS

Dando agora espaço para uma secção de avaliação, plenamente subjetiva e hipotética, os testemunhos e declarações descritos no subcapítulo anterior oferecem uma quantidade diversificada de produções fílmicas e personalidades que é possível conhecer na área. Tendo primeiro em conta que cada um dos métodos históricos em análise, incluindo os complexos e rígidos de Stanley Kubrick e Michael Haneke, bem como os caóticos e espontâneos de John Waters e Gaspar Noé, trazem problemáticas distintas e contextos diferentes, algumas das nuances desta reflexão baseiam-se em saber que, mesmo que, por exemplo, dois realizadores tenham métodos diferentes, ou que dois filmes tenham condições de produção extremamente semelhantes, o fator humano pode mudar completamente o que se costuma esperar de um determinado tipo de produção. O tom de voz que se usa, a energia que se transmite, ou a forma de falar com os outros são alguns dos pontos que compõem a capacidade de um assistente de realização comunicar produtivamente com a equipa.

Começando com o caso de Stanley Kubrick, é relevante mencionar novamente, antes de apontar alternativas ao seu método, que a qualidade dos seus filmes e o legado que estes carregaram ao longo das décadas provêm, precisamente, do rigor que o realizador impôs na sua conceção. Mudar por completo a abordagem de Kubrick implicaria, não só comprometer o produto final, mas também possivelmente levar a produção a um final catastrófico, devido à personalidade controladora e intensa do realizador. O melhor processo seria, provavelmente, investir na comunicação racional e no balanço de perspetivas.

Um assistente de realização poderia ter, por exemplo, dado uma segunda opinião em relação ao número de *takes* a serem gravados consecutivamente. Tendo em conta que o assistente pessoal de Kubrick no *set* de *The Shining* esteve, principalmente, focado no trabalho com o ator mais novo do filme, talvez a sua atenção não tenha estado suficientemente nas exigências impostas em Shelley Duvall, que confessou que estava sobrecarregada física e psicologicamente. Portanto, uma abordagem alternativa poderia ser estar mais presente no processo do realizador com todos os atores, controlando as suas imposições para com o elenco e tentando impor um limite de *takes*

ou de tempo de repetição. A inserção de pausas previamente calculadas seria uma opção a considerar, aliviando a exaustão.

Com o processo cerebral de Michael Haneke, as principais estratégias alternativas baseiam-se na qualidade do diálogo e na mediação. A comunicação entre departamentos seria um ponto a desenvolver a fundo, uma vez que o ambiente em *set* pode ficar extremamente pesado quando os membros se sentem pressionados por ambições e expectativas. O *feedback* positivo e a humanização do trabalho, aliviando a frieza e tensão, conseguem dar espaço à vulnerabilidade orgânica e a uma expressão emocional e pessoal mais autêntica por parte do elenco e da equipa técnica.

Entre os blocos de trabalho pode-se também dar lugar a conversas em particular com os departamentos, dando-lhes a tranquilização de que podem comunicar quando se sentem sobrecarregados ou desentendidos.

A comunicação subtil, mas eficaz, sem ofender ou criar fricção entre o realizador e a restante equipa, pode-se revelar como um fator que funciona subconscientemente, sendo assim um método que não se estabelece como algo forçado ou que vai contra as preferências de alguém em particular. Constrói-se, por conseguinte, uma atmosfera mais aliviada sem desvirtuar o rigor técnico do(s) realizador(es).

Transitando para alternativas a impôr em rodagens *low-budget* ou de um Cinema mais insurgente, a prioridade de um assistente de realização não se foca tanto na melhoria da comunicação, mas no auxílio técnico e logístico, proporcionando um espaço confortável à exploração artística enquanto, simultaneamente, se procura estabelecer prazos e objetivos diários coerentes.

A trabalhar com realizadores como John Waters, o assistente de realização tem de aceitar o caos em *set*, mas também garantir que a desordem e a ilegalidade não podem, de todo, tomar conta do processo. Garantir autorizações para filmar nos locais escolhidos, a comunicação com as entidades competentes, todos os passos comuns para respeitar a burocracia, o consentimento e a segurança são responsabilidades que podem ser realizadas sem romper a intenção artística, oferecendo, pelo contrário, um espaço garantido de trabalho, sem grandes interferências inesperadas.

Com Gaspar Noé, que embora trabalhe numa organização mais formal e aproximada ao processo comum da indústria, a perspetiva de um AR também pode ser significativa. O realizador francês prefere oferecer a liberdade quase total de

interpretação ao elenco, algo único e admirável, mas que pode confundir os atores mais inexperientes. A criação de uma ponte entre o elenco e o departamento de realização através do AR abre portas um entendimento maior do tema geral do filme, permitindo assim que os atores se sintam confiantes com o seu trabalho enquanto o realizador pode focar-se no improviso e captação de momentos sem precisar de se preocupar com divagações e elementos externos à sua abordagem de cariz orgânico.

Sendo que toda a filmografia de Gaspar Noé contém vários momentos físicos, como violência, consumo de drogas e/ou dança, o assistente de realização deve assentar a segurança em rodagens que vão, inevitavelmente, ser intensas. A atuação como um regulador quase invisível, que garanta que a criatividade floresça em condições controladas direcionadas aos limites da equipa, é uma estratégia a registar, porque uma presença demasiado controladora num *set* composto por mentes mais focadas na arte do que, propriamente, em burocracias e prazos, simplesmente não conseguirá ter sucesso na conexão com a equipa e a frustração tomará conta do ambiente de trabalho. A estrutura mínima, a segurança, a fluidez e a comunicação são pontos que se devem moldar com essa tal sensatez, visto que o ser humano é altamente sensível ao desconforto e condições forçadas.

A partir de todos estes exemplos, é relevante mencionar que a moderação é uma constante proveitosa, independentemente da escala da produção ou dos egos que compõem uma equipa de filmagem. A essência da profissão de assistência de realização permanece, como já foi sublinhado, na adaptação, no entendimento de que um só elemento pode corromper o espírito coletivo, de modo que é necessário impor um limite aos desejos do próprio AR, que terá, muitas vezes, de sair da sua zona de conforto para corresponder ao bem comum.

Pela minha experiência pessoal em rodagem, os assistentes de realização mais eficazes foram aqueles que se mostraram com a capacidade de impor objetivos claros, equilibrando o rigor com uma perspetiva empática que respeitava as necessidades de cada elemento da equipa, desde os diretores de departamento aos assistentes. A confiança perante percalços, bem como a aceitação de riscos para se, possivelmente, ser alcançado um resultado mais artisticamente promissor, conjugada com o respeito pelo planeamento e proteção da ética e senso comum são também registos que sempre se mostraram louváveis em contexto de filmagem. Estas estratégias tomavam,

absolutamente, a produção geral como um órgão de criação artística e a equipa como indivíduos com aspirações e necessidades racionais.

O cargo da assistência de realização torna-se, em síntese, na garantia de que o Cinema se pode criar sem sacrificar desnecessariamente as pessoas que o tornam possível.

3 RELATÓRIO: PROJETO FÍLMICO “O EGOTISTA

- SINOPSE

O Egotista é uma curta-metragem de ficção inspirada em excertos do livro Este Lado do Paraíso do autor americano F. Scott Fitzgerald.

Pobre e cansado, Amaro vê-se na necessidade de se deslocar. No seu caminho entra em conversas que o fazem refletir sobre a sua posição mutável na sociedade e as ansiedades de um jovem adulto.

- INTRODUÇÃO

Tendo já exercido as minhas funções de preferência no decorrer do meu percurso académico, desde o primeiro projeto de licenciatura até ao atual Mestrado de Cinema e Fotografia na ESMAD, que se baseavam principalmente na realização, guionismo, direção de fotografia e assistência de imagem, na fase de seleção de equipas para o Projeto Final tive a oportunidade de escolher um cargo que nunca tinha executado, mas que vi como uma possível oportunidade de aprendizagem: assistência de realização.

Como em todas as produções, foram revelados vários desafios específicos para esta função em particular ao longo do processo, principalmente baseados na gestão de tempo e comunicação, bem como na própria natureza do guião, que exigia uma produção ambiciosa relativamente ao orçamento e ao número de dias disponíveis para filmagem. Acrescentando, pode ser mencionado o facto de a minha experiência prévia em rodagem ter sido completamente inclinada para tarefas com vertentes mais criativas, o que poderá ter ido em conflito com o cariz mais logístico da assistência de realização. Esta junção de fatores necessitou, portanto, de várias adaptações à minha abordagem pessoal e profissional perante os objetivos colocados para a idealização da curta-metragem.

Todos os obstáculos, metas e adaptações serão desenvolvidos a fundo nos próximos subcapítulos, separados pelas fases de pré-produção e produção (esta descrita por ordem cronológica), sendo também expostas possíveis posturas e abordagens

alternativas que, possivelmente, poderiam ter melhorado o trabalho e se mostrado mais eficazes comparativamente ao que realmente foi realizado.

3.1 PRÉ-PRODUÇÃO

A pré-produção d' "O Egotista" foi planeada com o objetivo de se aproveitar o máximo de tempo possível e de se salientar as necessidades ambiciosas do projeto.

Como assistente de realização, o trabalho na fase de pré-produção traduziu-se na construção do mapa de rodagens, folhas de serviço e levantamento do guião. Para esta documentação, tive em mente as condições climatéricas, que deviam estar favoráveis para as cenas do guião ocorridas no exterior, bem como associar determinados locais de filmagem ao dia mais lógico (as cenas da igreja, de preferência, não deveriam ser ao domingo, por exemplo) e conjugar disponibilidades de atores e de diferentes elementos da equipa técnica de acordo com a necessidade de estarem presentes para filmar.

A nível do número e ordem dos dias de trabalho, foi decidido criar um mapa de rodagem com sete dias de trabalho, e um dia extra de contingência para último recurso, sendo que este de facto foi necessário para terminar o filme e regravar alguns planos no cemitério. Este número de dias foi discutido com a realizadora, e achamos por bem que um filme desta dimensão e ambição necessitava de uma carga de trabalho mais prolongada, priorizando os dias em que teríamos o carro disponível para as cenas nas ruas.

Começávamos, portanto, pela cena do cemitério no primeiro dia, passando, sucessivamente, para as cenas com o veículo que ocuparam três dias do mapa de rodagens, passando depois para as filmagens na casa (que não precisavam da mesma atenção às condições climatéricas e podiam ser filmadas em qualquer dia da semana) que ficaram colocadas no fim-de-semana, e terminando as rodagens na igreja, esta parte colocada em último por ser um dos dias que prometiam melhor clima comparados aos associados à casa.

O meu trabalho, para além das obrigações mais logísticas e documentais, baseou-se na minha disponibilidade completa para dar o apoio necessário à realizadora em tarefas que tal pudesse ser necessário. Foi comunicado previamente que me

oferecia para qualquer tipo de auxílio, desde na comunicação com a equipa, procura de figurantes, ou adaptações ao guião nas quais fosse precisa uma segunda opinião. Esta minha postura foi reforçada pelo acompanhamento do orientador de projeto, que sublinhou a importância de o assistente de realização trabalhar como, para além de mediador e organizador, um apoio à equipa.

Assim, foi-me associada a tarefa relativa à procura de lugares para filmagem, como, por exemplo, cemitérios, igrejas e ruas, estas últimas precisando de uma atenção especial uma vez que foram pedidos trajetos planos, com pouco movimento e que respeitassem a autenticidade de filme de época descrito no argumento. Evidentemente, os cemitérios e igrejas deveriam também mostrar uma estética mais antiquada e um movimento de pessoas mais reduzido, mas as ruas foram, como o esperado, o objeto de maior reflexão, por motivos de produção, permissões para fechar os trajetos, entre outras necessidades que assim o exigiam.

A minha pesquisa e organização de locais foi a mais aproximada, dentro dos possíveis, às exigências, e a área de aglomeração dos selecionados delineava-se por zonas do Porto, Vila do Conde e Póvoa de Varzim, de modo a facilitar os custos de combustível, a duração das viagens de ida e volta e a proximidade ao local onde a maior parte da equipa ia ficar instalada para dormir, localizado na Póvoa de Varzim.

Depois de já escolhidos os locais de prioridade a visitar para o processo de *location scouting*, encontrei-me com a equipa nas visitas à casa escolhida para as cenas do interior. Pela análise do espaço, entendi que este se ia tornar num *set* pouco espaçoso, algo que teve de ser tomado em conta para planear antecipadamente como organizar e distribuir, não só as pessoas, mas também o equipamento e fontes elétricas pela casa de forma a evitar desordens.

Para além desta faceta mais inclinada para a escolha dos locais, foi-me também pedido, e/ou disponibilizei-me para o fazer, o contacto com elementos da equipa que a realizadora não conseguia ou precisava do meu auxílio para alcançar, para tratar de assuntos como a disponibilidade de horários, trocas de turnos, transportes, confirmação de presenças e atualização de trabalhos de pré-produção com os chefes de outros departamentos. Por exemplo, contactando a Diana Gomes, diretora de arte de modo a anotar se certos adereços estavam prontos atempadamente ou se precisariam de ajustes ou orçamento extra, comunicar com a Catarina Ferreira, diretora de

fotografia, sobre dúvidas em relação ao guião e *shotlist*, e manter o departamento de produção a par dos documentos associados à minha função. Falando nestes documentos em específico, tive a iniciativa de manter os chefes de departamento a par do desenvolvimento das folhas de serviço e do mapa de rodagens, e dei-lhes a liberdade de dar a sua opinião em relação aos mesmos. Sabendo que estamos em contexto académico, achei relevante criar prazos e metas realistas, que fossem de encontro com a natureza de aprendizagem e avaliação de estudantes, não facilitando o trabalho, mas tendo a sensibilidade de procurar um ritmo saudável e alcançável, compatível com o nosso nível de experiência.

Os principais obstáculos que foram surgindo ao longo da fase de pré-produção foram de diferentes vertentes, desde a perda da anotadora pouco tempo antes do início das rodagens (cargo que depois a realizadora se ofereceu para tomar), dificuldades na direção de arte (falta de adereços, orçamentos) e até mesmo faltas de comunicação com alguns membros da equipa, sendo por isto que muitos dos meus contactos da pré-produção se focaram, em tentar trazer esclarecimentos e confiança nesse aspeto.

3.2 PRODUÇÃO

Quando finalmente chegou a semana de rodagem, sentiu-se também um aumento de responsabilidade para a minha função como assistente de realização. Como previsto, a equipa passou por dificuldades e momentos de dúvida e pressão, característico de uma produção complexa para níveis académicos e com apenas sete dias para concretização.

O dia zero, indicado no mapa de rodagem, foi dedicado ao transporte da equipa, à organização do material e planeamentos iniciais. Uma vez que grande parte da equipa ia ficar alojada no mesmo local, a equipa de produção precisou de fazer várias viagens, deslocando pessoas, malas e equipamento para a Póvoa de Varzim. O resto da equipa, por sua parte, necessitava de tempo para se estabelecer no alojamento e escolher de antemão o equipamento que seria requerido para o primeiro dia de trabalho.

As rodagens começaram com um primeiro dia bastante pressionado e inquieto. A equipa estava já no local de madrugada, com o objetivo de aproveitar a luz do amanhecer para os planos do protagonista a caminhar em direção ao cemitério.

Seguidamente, estava planeada a captação no interior do próprio cemitério, com a personagem do Coveiro a ser adicionada e a direção de arte a adaptar o cenário. Infelizmente, a meteorologia não foi favorável, com chuva intensa e de intervalos inconstantes, que quebrava por completo o ritmo, a moral e o tempo da equipa, e complicava bastante o trabalho do departamento de arte, ocupado com adereços e maquilhagem. Como assistente de realização, aconselhei a redução de takes, e alternativas de filmagem, sugestões que por vezes tiveram de ser refletidas por algum tempo.

Pelo final do dia, teve de se seguir ligeiramente para além do tempo estipulado na folha de serviço, e durante a revisão dos planos no final do dia foi decidido que seria preciso fazer regravações, muito possivelmente durante o dia de contingência.

No segundo dia iniciavam-se as filmagens no exterior, com o carro adquirido pela produção, na Rua da Aldeia e na Rua do Fontenário. O trabalho de produção durante este período foi grande, e a minha comunicação com o departamento teve de ser constante, por motivos de tempo, transportes, e principalmente para indicar à polícia quando podiam abrir ou fechar as estradas para controlar o trânsito e dar à equipa a luz verde para gravar. Felizmente, as condições climatéricas durante a manhã foram favoráveis, e os principais obstáculos a ultrapassar foram a preparação da equipa de imagem, que foi demorada e precisou de se adaptar à luz forte do dia, e a quantidade de *takes* a delimitar de forma a poupar combustível e tempo para a hora de refeição, esta a ser passada num local que exigia deslocamento.

A parte da tarde foi muito mais complicada, com atrasos na preparação do material, ensaios com os atores e adaptações a fazer a nível de planos. Como assistente de realização, procurei comunicar da forma mais favorável possível com a equipa, dirigindo-me aos atores quando a realizadora não se mostrava disponível, falando com os departamentos de imagem e som e ter em conta as necessidades dos mesmos, e decidir com o departamento de produção a melhor forma de lidar com estes imprevistos e bloqueios. Infelizmente, a equipa no geral estava ligeiramente desconcertada, por vezes pouco recetiva a adaptações ou com demasiados problemas nas suas funções que apenas pioravam a colaboração. Tendo em conta o estado emocional da equipa, tive de adotar uma postura que não piorasse esta situação, e que não adicionasse um peso descomunal à moral, dando mais espaço para trabalhar e recompor.

Sendo que filmar com um carro já exige uma certa experiência, as PAFs foram para além do inicialmente planeado, com atrasos a surgirem por vários motivos, desde reparações no equipamento, a demora da viagem de volta do carro ao *set*, ou apenas o estado de espírito da equipa e falta de comunicação.

O terceiro dia da semana de rodagem, que correspondia também ao segundo com o carro, foi bastante intenso. A equipa deparou-se com uma meteorologia opressiva, que fragilizou a luz e atrasou o processo com a ocasional chuva. Estava também em questão o controlo do trânsito por parte da polícia, sendo que a assistência de realização e o departamento de produção tiveram de ser forçados, em várias ocasiões, a ceder passagem a autocarros, fator que contribuiu para os atrasos e quebra de ritmo de trabalho. Com estes impedimentos, e a aperceber-me que nestas condições era obrigatório adaptar o guião, os planos do dia ou até ambos, aconselhei à realizadora algumas alterações aos diálogos das personagens, que estavam demasiado longos perante o comprimento da estrada e o tempo passado em deslocações entre *takes*. Com estes ajustes, foi possível filmar o conteúdo mais substancial num só dia sem precisar de passar planos para o dia seguinte ou para o de contingência.

O quarto dia de filmagens (e terceiro e último dia com o carro), foi o mais atribulado nos quais o carro estava presente. Com dificuldades na construção da luz dentro do carro, alterações ao guião e o grande número de idas e voltas por parte da equipa de produção para transportar a equipa e o equipamento para o local, ficamos com o tempo para gravar extremamente reduzido. A equipa precisou de se apressar, tendo a máxima de eficácia possível tendo em conta as limitações. Especificando o meu trabalho neste dia, o contacto com a equipa de produção para controlo dos transportes foi constante, foram aproveitados momentos mais parados (quer por preparações extra, quer por outros motivos) para o departamento de som aproveitar para captação de som. Sugeri também à realizadora que me podia ceder o lugar dentro do carro para gravar alguns *takes* e direccionar os atores em momentos em que a sua atenção tivesse de estar noutros aspetos, algo que não foi aprovado, mas que deixei claro que estaria disponível a assumir de qualquer maneira.

O dia prolongou-se bastante, sendo que a equipa só saiu do local de rodagens à noite, por motivos semelhantes aos dias anteriores. Acrescenta-se também a insatisfação perante os *takes* gravados, que tiveram de ser repetidos, tendo eu de interferir

posteriormente e decidir quando se devia passar ao próximo passo e poupar esgotamentos desnecessários à equipa. Os últimos planos gravados não tiveram a luz indicada, tendo ficado demasiado escuros e para além do idealizado, embora as atuações e outros elementos tenham sido eficientes.

Acabando assim o trabalho com o carro, a equipa passou à fase de gravações na casa. No começo, a equipa de imagem precisou do seu tempo para montar a luz, e o departamento de arte tinha indicações bastante específicas, precisando de ajustar vários adereços depois de cada *take* gravado. A coordenação de atores mais complexa, acrescentada ao movimento de câmara e luz ambicioso, também requereu uma atenção extra.

Outros fatores de demora foram surgindo, como assuntos de direção de arte que estavam a tomar grande parte da atenção da realização, que tinha uma visão própria em relação ao posicionamento das peças de xadrez e o jogo que se ia desenrolar na cena, algo que foi mostrado como indispensável para a mesma.

O espaço da casa em si, como já foi mencionado, não era o mais favorável ao movimento de pessoas e equipamento, e esta distribuição precisava de estar a ser constantemente supervisionada para evitar confusões, interferências no trabalho dos departamentos de arte, imagem e som e direção de atores. Felizmente, o facto de a equipa não estar sob a mercê do clima e de outros fatores externos, e de também não precisar de deslocações para a refeição, contribuiu para um cumprimento das metas mais orgânico do que nos dias anteriores.

Estando concluídas as cenas da casa, passou-se novamente para o exterior, na parte do argumento que ocorre na entrada da igreja, que também veio com os seus próprios desafios.

Quando nos dias anteriores os maiores obstáculos mostravam-se a nível de logística ou de tempo, o trabalho deste dia foi mais pronunciado na direção de atores e figurantes. O número de pessoas a preparar com indumentária, posicionamentos e movimentos pedia repetições de takes e diálogo constante com os figurantes, sendo que tivemos uma ajuda extra de dois membros da equipa que já tinham experiência profissional neste campo.

Dito isto, este sétimo dia de rodagens foi mais tranquilo relativamente aos anteriores. A meteorologia e o ruído do exterior estiveram a nosso favor, terminamos o trabalho a horas aceitáveis e gravamos o que estava previamente planeado.

Como foi mencionado anteriormente, a equipa refletiu na possibilidade de se utilizar o dia de contingência para regravar planos no cemitério, e foi decidido que se devia ir em frente com este plano. Felizmente, os atores para as personagens do Amaro e do Coveiro estavam disponíveis (embora com limitações a nível de horários), bem como os elementos da equipa necessários para as gravações no local.

A nível de apontamentos sobre este oitavo dia de rodagens, o processo foi fluido e rápido, o número de planos a filmar era reduzido, o que requeria menos tempo de preparação.

Terminou-se assim o período de produção num assento mais positivo, mesmo tendo sido necessário um dia extra de trabalho.

3.3 ANÁLISE DE PRODUÇÃO

Refletindo sobre a minha experiência como Assistente de Realização na curta-metragem académica “O Egotista”, posso reforçar a minha perspetiva de que, no ramo da criação cinematográfica, a cooperação e a troca de ideias têm tanto peso no produto final como a criatividade e ambição.

Mesmo com as melhores ideias ou guiões, se a prática e o trabalho em *set* não correspondem às necessidades da produção, o mesmo estará refletido no produto final, que talvez pudesse ter ficado mais satisfatório se tivessem sido tomadas posturas e direções criativas diferentes.

Não obstante, a ambição do argumento de “O Egotista” era, a vários níveis, elevada, e exigia um grau de experiência e preparação menos adequado ao contexto de um curso de mestrado, onde os recursos são limitados e se espera um guião cujas necessidades adaptativas correspondam aos mesmos.

Senti, durante a grande maioria do período de produção da curta-metragem, desde a pré-produção até ao último dia de rodagem, que se via na equipa um certo grau de indisponibilidade para o cumprimento de algumas tarefas e prazos. Não por falta de vontade, mas pelo fator de estarem vários filmes académicos em estado de produção ao

mesmo tempo. Sendo que apenas três elementos de “O Egotista” (incluindo eu) estavam sob avaliação com este projeto em particular, é compreensível que os restantes membros da equipa tenham outras prioridades, e que por vezes tenham de ceder tempo para se focarem nos seus respetivos projetos de avaliação, ou em assuntos fora do contexto académico, como trabalho.

A um nível mais pessoal, trabalhar pela primeira vez como assistente de realização foi um desafio que me colocou numa posição onde nunca me tinha visto. Em todos os projetos fílmicos nos quais participei, tanto em contexto universitário como a nível independente, vi-me sempre a cargo de funções mais criativas, ou técnicas, no departamento de fotografia, como guionista ou como realizador. A componente de AR, que me pareceu tão mais organizativa e imprevisível, foi algo a que não tinha as ferramentas adequadas para corresponder ao máximo às exigências do cargo.

Logo, como trabalhar com outras pessoas em *set* é sempre um fator que traz desafios únicos para cada filme, pelo simples fator humano de que por vezes a combinação de personalidades e sensibilidades diferentes podem dificultar o processo, mantive, durante toda a semana de rodagens, essa perspetiva em mente como principal base para conectar e interagir com o resto da equipa. Procurei evitar ao máximo discussões e confrontos desnecessários, de modo a manter as emoções gerais controladas numa rodagem que já estava a impor tanto ao grupo, a níveis físicos e emocionais. Mantendo grande foco numa organização eficiente para agilizar o horário, através da gestão do número de planos, da escolha de locais tendo em conta a meteorologia e custos de deslocação, entre outras tarefas, procurei que a cooperação e a ultrapassagem de contratempos se atingissem de um modo saudável, prático e livre de colisões superficiais e distrativas.

Por seu lado, o desenvolvimento deste ensaio, principalmente a nível da pesquisa bibliográfica e de testemunhos, auxiliou-me no fortalecimento de perspetivas, de manter o objetivo de se conseguir completar um filme por meios humanos e éticos, algo que me empreendi a traduzir na vertente prática da curta-metragem.

CONCLUSÃO

Este trabalho teve, nomeadamente, uma faceta de exploração. Sendo que nunca tinha exercido o cargo de assistente de realização, deduzi que a melhor abordagem em relação ao ensaio seria procurar um tema que me ajudasse a praticar as minhas responsabilidades em “O Egotista” da melhor forma. Através dos testemunhos e dos exemplos históricos, tinha a intenção de comparar métodos e, por conseguinte, anotar o que devia evitar e em que pontos seria mais proveitoso investir em *set* nas minhas interações com a equipa.

Embora, evidentemente, uma curta-metragem universitária represente somente um microcosmo do que é uma produção de grande escala e longas-metragens, vi-me confrontado com o mesmo tipo de dilemas, principalmente na semana de rodagens. Questões de planeamento, que por vezes se mostrava demasiado restrito quando comparado à ambição do argumento, a necessidade de mudar diálogos e dar tempo extra aos atores de ensaiar, aumentando, assim, o risco de a fadiga e a frustração tomarem conta do pessoal em *set*, foram alguns dos percalços que surgiram com o passar dos dias. Em diversas situações, a relação entre o tempo disponível e a quantidade de planos pretendida não encaixava, e tive de balancear esses problemas com sugestões a nível de adaptações da *shot list*, impondo que se teria de seguir um caminho mais lógico e prático, que respeitasse a disponibilidade e energia da equipa enquanto alcançava, igualmente, a visão artística planeada.

Entre outras opções que segui como assistente de realização, mantive sempre em mente o senso comum e o equilíbrio, fatores estes que fui vendo como essenciais à medida que ia trabalhando na vertente teórica, pela pesquisa e reflexão.

Dito isto, realço o facto de que ainda há muito espaço para explorar o cargo da assistência de realização no que toca a variedade e conteúdo bibliográfico disponível ao público. Esta função, embora tenha um propósito prático e, discutivelmente, menos criativo do que outras componentes de uma equipa de filmagem, pode ser discutida em várias vertentes, como o lado humano, que vai para além da organização e temporização tão características dos assistentes de realização, e que penso que é merecedor de uma reflexão muito mais aprofundada e registada.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- Gil, L. (2012). *Running The Show: The Essential Guide To Being A First Assistant Director*. Routledge
- Rabiger, M. (1989). *Directing: Film Techniques and Aesthetics*. Routledge
- Ascher S., Pingus E. (1984). *The Filmmaker's Handbook: A Comprehensive Guide for the Digital Age*. Penguin
- Honthaner, E. L. (1993). *The Complete Film Production Handbook*. Routledge
- Jones C., Jolliffe G., Zinnes A. (2010). *The Guerrilla Film Makers Pocketbook: The Ultimate Guide to Digital Film Making*. Continuum International Publishing Group

WEBGRAFIA

Cahill, T. (1987). *Stanley Kubrick: The Rolling Stone Interview*.

<https://www.rollingstone.com/tv-movies/tv-movie-features/the-rolling-stone-interview-stanley-kubrick-in-1987-90904/>

Abramovitch, S. (2021). *Searching for Shelley Duvall: The Reclusive Icon on Fleeing Hollywood and the Scars of Making 'The Shining'*.

<https://www.hollywoodreporter.com/feature/searching-for-shelley-duvall-the-reclusive-icon-on-fleeing-hollywood-and-the-scars-of-making-the-shining-4130256/>

Conrad, P. (2012). *Michael Haneke: There's no easy way to say this...*

<https://www.theguardian.com/film/2012/nov/04/michael-haneke-amour-director-interview>

Crump, A. (2019). *Gaspar Noe on Climax, Accidental Allegories, Catastrophe Movies and More*. <https://www.rogerebert.com/interviews/gaspar-noe-on-climax-accidental-allegories-catastrophe-movies-and-more>

Alakbarova, U. (2019). *Interview: Gaspar Noé Talks "Climax"*.

<https://moviemovesme.com/2019/03/01/interview-gaspar-noe-talks-climax/>

FILMOGRAFIA

Garlin, J. (2006). *This Filthy World*. Red Envelope Entertainment

Montmayeur, Y. (2013). *Michael H. – Profession: Director*. Films Boutique

ANEXOS

Anexo A – Mapa de Rodagem “O Egotista”

P. PORTO		ESCOLA SUPERIOR DE MÍDIA ARTÍSTICA E DESIGN															
		dias da semana															
filme	data	Seg	Ter	Ter	Qua	Qua	Qui	Qui	Sex	Sex	Sáb	Sáb	Dom	Dom	Seg	Seg	Ter
prod	dia rodagem	10/fev	11/fev	11/fev	12/fev	12/fev	13/fev	13/fev	14/fev	14/fev	15/fev	15/fev	16/fev	16/fev	17/fev	17/fev	18/fev
real	EXT / INT			EXT	EXT	EXT	INT	EXT	INT	INT	INT	INT	INT	INT	EXT	EXT	
dir prod	DIA / NOITE/ MISTO			DIA	DIA	DIA	DIA	DIA	DIA	DIA	DIA	NOITE	DIA	NOITE	DIA	DIA	
		obs															
DÉCORS		DIA 0	CEMITÉRIO	CEMITÉRIO	BERMA DA ESTRADA	CARRO	CARRO	CARRO	CARRO	CARRO/BERMA DA ESTRADA	QUARTO	QUARTO	QUARTO	SALA/COZINHA	IGREJA	IGREJA	CONTINGÊNCIA
MAPA DE RODAGEM			7.1	8.1	4.1	5.14	SEGUNDO SEGMENTO	TERCEIRO SEGMENTO	PRIMEIRO SEGMENTO	5.18	1.1	3.1	10.1	2.2	9.2	9.1	
1			8.4	8.2	4.2	5.15				5.19	1.2	3.2	2.1	2.3	9.3	9.4	
			8.5	8.3	4.3	5.16				6.1	1.3	3.3				9.5	
			8.6		5.8	5.17				6.2	1.4						
Horas			06:00	13:00	06:00	12:00	08:00	13:00	07:00	14:00	08:00	16h-19h	13:00	20:00	08:00	14:00	
			12:00	17:00	11:00	17:00	12:00	19:00	13:00	18:00	13:00	20h-22h	19:00	22:00	13:00	18:00	

Anexo B – Guião de “O Egotista” com Levantamento

“O EGOTISTA”

por

ALICE M. HORTA

Inspirado em “Este Lado do Paraíso” de F. Scott Fitzgerald

Copyright © 2024

ESMAD / P.PORTO

9180097@esmad.ipp.pt
oegotista.shortfilm@gmail.com

ELENCO
EFEITOS SONOROS
ADEREÇOS
GUARDA-ROUPA
DÉCORS

INT. APARTAMENTO, QUARTO - DIA

É um quarto pequeno e ligeiramente desarrumado. A luz da tarde ilumina o espaço a partir de uma janela aberta. Do exterior vem o som de uma cidade viva: carros, passos, conversas e gritos, sinos e sirenes.

AMARO (23) está deitado na cama a ler o jornal, vira a página e lê-se:

A Sra e o Sr. Lamoree vêm anunciar o noivado da sua filha, Rosalinda, com o Sr. Arnault.

Uma fotografia do casal acompanha o texto, Rosalinda exhibe o anel de noivado na mão.

Amaro pousa o jornal. Na mesinha de cabeceira estão duas molduras: uma com um retrato de Rosalinda e outra com uma fotografia de ambos.

Amaro fica muito quieto durante um momento sendo apenas audíveis a sua respiração e os seus batimentos cardíacos.

Amaro sustém a respiração. Silêncio.

Expira.

Amaro levanta-se com um movimento rápido e fluido. Pega nas molduras e retira de lá as fotografias, de seguida anda pelo quarto a recolher diversos objetos associados a Rosalinda e a outras mulheres: mais fotografias, lenços bordados com iniciais, anéis.

INT. APARTAMENTO, SALA/COZINHA - NOITE

É um espaço pequeno, atulhado e claramente masculino. Em cima da mesa está o jornal ainda aberto na página do anúncio.

TOMÁS (23) entra, traz na mão algumas cartas.

Amaro transporta os objetos recolhidos.

TOMÁS

Amaro? Chegou uma carta para ti, diz correio urgente.

Tomás pousa as **cartas** em cima da **mesa** e tira o **casaco**.

TOMÁS

(continua)

Já agora, o senhorio avisou que vai aumentar a renda.

AMARO

(em simultâneo)

Podes ler-ma?

Amaro deita as coisas no **lixo** enquanto **Tomás** lê.

TOMÁS

"Caro Amaro, o teu padrinho faleceu subitamente ontem à noite. O funeral será domingo de manhã. Os meus pêsames, Catarina."

Amaro fecha o **caixote do lixo**, aproxima-se de **Tomás**, tira-lhe a **carta** da mão e relê em silêncio. Pousa a **carta** em cima da **mesa** e dirige-se ao quarto.

Tomás pega novamente na **carta** e repara no **jornal**. Vai atrás de **Amaro**.

TOMÁS

Amaro?

INT. APARTAMENTO, QUARTO - NOITE

A janela continua aberta, o **barulho** da cidade inunda o quarto.

Amaro retira um **malão** de debaixo da cama.

TOMÁS

Amaro?

Amaro move-se irrequieto pelo quarto, recolhe **roupa** e **livros** e coloca-os no **malão** de forma desorganizada.

AMARO

Amanhã saio da cidade.

TOMÁS

Regressas quando?

AMARO

Saio da cidade de vez. É uma má cidade, a não ser que tenhas dinheiro.

TOMÁS

Não consegues continuar a viver aqui?

AMARO

Tenho cerca de 23 paus em meu nome.

TOMÁS

Vais ficar aonde?

AMARO

Mantive a velha casa, há de servir.

Tomás atravessa o quarto e fecha a janela.

TOMÁS

Pensava que estava podre.

O barulho exterior está agora abafado, Amaro abranda.

AMARO

As pessoas safam-se nos livros, eu consigo fazer tudo o que as pessoas fazem nos livros.

(dobra uma peça de roupa com cuidado)

É a única coisa que faço bem.

Tomás senta-se na cama e olha para o amigo. Amaro continua a dobrar as peças de roupa.

TOMÁS

Precisas de muito dinheiro?

AMARO

Não, mas tenho medo de ser pobre.

TOMÁS

Muito medo?

AMARO

Medo passivo.

TOMÁS

Não te resta nenhum interesse?

AMARO

Não. É como se tivesse começado a aquecer-me da virtude dos outros para sobreviver aqui.

TOMÁS

Isso é mau sinal?

AMARO

Não necessariamente. É só... apenas me arrependo da minha adolescência perdida quando invejo o prazer de perder a inocência.

EXT. BERMA DA ESTRADA - DIA

Várias plantas crescem na berma da estrada, entre elas uma papoila.

Amaro caminha cansado, mas determinado.

Um carro passa, Amaro não mostra qualquer sinal de reparar nele.

Amaro troca o malão de mão.

Um carro luxuoso aproxima-se e abranda suavemente de modo a ficar ao lado de Amaro.

Amaro demora a notar a presença do veículo e a parar.

A janela do lado do passageiro abre. A cara do CONDUTOR (35) espreita e no banco de trás vê-se o relance de um SENHOR (55).

CONDUTOR

Quer uma boleia?

AMARO

Claro que quero. Obrigado.

O **Condutor** sai do **carro**, **abre a mala** para colocar lá dentro o **malão** e **Amaro** senta-se no banco de trás.

INT. CARRO - DIA

O **carro** está em andamento na estrada. Pelas janelas é possível ver a paisagem.

Amaro tem a cabeça encostada para trás.

CONDUTOR

Vai para longe?

AMARO

Um bom bocado.

CONDUTOR

Vai a pé para fazer exercício?

AMARO

Não. Não tenho dinheiro para pagar a viagem.

CONDUTOR

Oh... Está à procura de emprego? Há imenso emprego. Toda esta conversa de falta de emprego... Há imensa necessidade de mão de obra.

Amaro observa o **Condutor** a partir do espelho retrovisor.

CONDUTOR

Tem algum negócio?

Amaro acena que não com a cabeça.

CONDUTOR

Trabalha num escritório?

Amaro volta a acenar que não.

CONDUTOR

(olha para o Senhor)
Qualquer que seja a sua área, esta é uma época de oportunidades e empreendimentos.

Amaro começa a ganhar alguma energia.

AMARO

Claro que quero um monte de dinheiro..

CONDUTOR

(a rir)

Todos querem isso, mas ninguém quer trabalhar para tal.

AMARO

O que é muito natural e saudável! Quase todas as pessoas normais querem ser ricas sem esforço. Não quer dinheiro fácil?

CONDUTOR

Claro que /não.

AMARO

Mas/, como neste momento estou muito pobre, desconfio que o socialismo seja o meu forte.

O **Condutor** e o **Senhor** olham para **Amaro**.

SENHOR

Qu' é o senhor? Um desses idealistas? Os idealistas andam por aí a vagabundear e a escrever coisas que agitam os imigrantes pobres.

AMARO

(com humor)

Bem, se ser idealista é simultaneamente seguro e lucrativo, talvez tente.

SENHOR

Qual é o problema? Perdeu o emprego?

AMARO

Não exatamente, mas... pode chamar-lhe isso.

SENHOR

O que fazia?

AMARO

Trabalhava em publicidade.

SENHOR

A publicidade dá imenso dinheiro.

AMARO

Oh, admito que a publicidade dê dinheiro, eventualmente. O talento já não morre de fome hoje em dia. Através da grande comercialização da imprensa e dos media os senhores encontraram uma ocupação delicada para todos os génios que, de outra maneira, poderiam ter talhado os seus próprios destinos. Mas cuidado com aquele que além de artista também é intelectual.

O Conductor ri.

AMARO

(cruzando o olhar com o Conductor)

De que se está a rir?

O Conductor detém-se.

CONDUTOR

Esses intelectuais...

AMARO

Sabe o que significa ser intelectual?

CONDUTOR

(nervoso)

Bem, geralmente significa...

AMARO

Significa *sempre* inteligência e educação. Significa ter um conhecimento ativo da experiência humana.

O Senhor adota uma postura ligeiramente descontraída.

SENHOR

Qual o problema do capital ter controlo sobre a imprensa?

AMARO

Fazem todo o trabalho mental das pessoas. Pareceu-me que a raiz de todos os negócios que vi à minha volta consistia em sobrecarregar e pagar mal a um monte de gente que se submetesse a isso.

SENHOR

Um momento! Terá que admitir que o trabalhador é bem pago. Estas exigências... são ridículas.

AMARO

Os senhores é que criaram tal situação.

SENHOR

Os senhores... quem?

AMARO

(gesticula)

As pessoas da sua classe, a classe a que eu pertencia até há pouco. Aqueles que por herança, habilidade, inteligência ou desonestidade se converteram na classe rica.

O **Senhor** olha pelo ombro de **Amaro** para o exterior do carro.

SENHOR

Acha, por exemplo, que aquele homem a limpar a berma estaria mais disposto a abrir mão do dinheiro se o tivesse?

AMARO

Não, mas qu' é que isso tem a ver com o assunto?

O **Senhor** pensa durante um momento.

SENHOR

Não, admito que não tem. Mas qual é a questão exatamente então?

Amaro pensa no assunto uns segundos, olha pela janela.

AMARO

Quando a vida toma conta de um homem inteligente ele torna-se, quase sempre, um conservador no que diz respeito às condições sociais existentes. Pode não ser egoísta, ter um bom coração e até ser uma pessoa justa, mas o seu principal empenho é precaver-se e agarrar-se ao que possui.

Amaro pausa.

AMARO

A vida já não muda de século para século, mas de ano para ano e mesmo assim estamos a perder tempo. A minha ideia é de que precisamos de avançar mais depressa.

Com estas palavras, o **Condutor** **acelera** inconscientemente.

AMARO

(cada vez mais entusiasmado)
Cada criança devia ter um começo igual, sem serem favorecidas com dinheiro nem enviadas para aqueles colégios horríveis.

SENHOR

(ligeiro aceno da cabeça)
Muito bem.

AMARO

A seguir, nacionalizavam-se todas as indústrias.

SENHOR

Já ficou provado que seria um fracasso.

AMARO

Não... se forem nacionalizadas - todas elas! - teríamos as melhores cabeças do país a trabalhar para o bem público e não apenas para benefício próprio.

SENHOR

Não dariam o seu melhor esforço a troco de nada.

AMARO

O dinheiro não é o único estímulo para trazer à tona o que de melhor existe numa pessoa. Talvez no momento atual seja de facto o dinheiro, mas se fosse ilegal-, as pessoas cobiçariam o outro grande prémio que atrai a humanidade: a fama.

SENHOR

É a coisa mais tola que disse até agora.

AMARO

É inteiramente plausível. Se o senhor fosse a uma escola ficaria surpreendido que alguns estudantes trabalham duas vezes mais para obter mil e uma honras do que se esforçam por realmente abrir caminho no mundo.

SENHOR

Isso são... criancices!

AMARO

De modo algum... a menos que sejamos todos crianças. Já viu um homem adulto a tentar entrar numa sociedade secreta? Se construirmos um mundo em que as pessoas tivessem habitação e um seguro contra a fome ainda teriam o instinto competitivo por satisfazer.

SENHOR

Não concordo consigo.

AMARO

(despreocupado)

Eu sei, mas isso já não me interessa. Acho que os pobres vão conseguir o que querem mais cedo do que se pensa.

SENHOR

Está a pisar terreno perigoso.

AMARO

Mas como é que poderia ser de outra forma? O povo tem sido mantido à distância por meio de promessas.

SENHOR

Mas não acredita na moderação?

AMARO

Nunca se deu ouvidos à moderação. E há uma ideia muito mais importante em jogo: por mais diferente que seja a inteligência das pessoas, os seus estômagos são essencialmente os mesmos.

CONDUTOR

Se se reunisse todo o dinheiro do mundo e se o dividissem /igualm..

AMARO

Oh! Cale-se!

O **Condutor** olha **Amaro** enfurecido.

AMARO

(continua)

O estômago humano...

SENHOR

(impaciente)

Tenho-o deixado falar, mas por favor evite referir-se a estômagos. Tenho passado o dia inteiro a sentir o meu. De qualquer forma, não aprovo nada do que disse. Toda a sua argumentação assenta em corrupção e tolices.

CONDUTOR

(decidido)

Há coisas que fazem parte da natureza humana, coisas que não podem ser transformadas. Sempre foi assim e sempre assim será.

AMARO

Ouçá isto! Eu podia enumerar cem instintos que foram alterados ou dominados pela vontade humana, pela vida da civilização. O que acaba de dizer é negar os esforços de cientistas, filósofos, estadistas, médicos que dedicaram a sua vida ao serviço da humanidade.

SENHOR

Estou interessado e ao mesmo tempo divertido. Você é muito novo.

AMARO

Sou o produto de uma mente versátil numa geração inquieta. E estou cansado de um sistema em que o mais rico conquista sempre a rapariga mais bonita; em que o

artista que não dispõe de rendimento tem que vender o seu talento.

SENHOR

Mas se não se sente seguro...

AMARO

Não importa! Uma revolução social talvez me pudesse dar uma boa oportunidade. Claro que sou egoísta. Eu era, provavelmente, um dos melhores alunos da minha escola, no entanto deixavam qualquer idiota jogar futebol enquanto eu era considerado inelegível. Detestei o exército. Detestei o mundo dos negócios-

SENHOR

(interrompe)

Em que escola andou?

O **Senhor** gira no dedo um **anel com um brasão**.

Amaro relaxa.

AMARO

No colégio Tirso.

SENHOR

Mandei o meu filho para o Tirso.

AMARO

Sim?

SENHOR

Talvez o tenha conhecido. Chamava-se Sérgio Ferrenho. Foi morto no ano passado, na guerra.

Amaro olha realmente para o **Senhor** pela primeira vez. Reconhece o nome do colega, não sabia da sua morte.

AMARO

Conheci-o muito bem. Para dizer a verdade éramos muito amigos.

SENHOR

Era um- um- excelente rapaz. Éramos muito íntimos.

O **carro** **abranda**. Aproximam-se de um grande portão.

SENHOR

Não quer almoçar connosco?

AMARO

(esconde constrangimento)

Muito obrigado, mas devo continuar o meu caminho.

Amaro troca apertos de mão com o **Senhor** e com o **Condutor**.

Amaro sai do **carro**.

EXT. BERMA DA ESTRADA - DIA

SENHOR

(de dentro do carro)

Adeus! Felicidades para si e má sorte para as suas ideias!

AMARO

(sorri e acena)

Desejo-lhe o mesmo.

Amaro continua a caminhada de **malão** na mão.

EXT. RUA DO CEMITÉRIO - DIA

A rua está vazia, de um dos lados o muro baixo do cemitério permite ver as campas. Ao fundo vê-se uma igreja de pedra. Os **sinos tocam**, assinalando a hora.

Amaro espreita pelo muro e repara num **COVEIRO** a trabalhar.

Avança até ao portão e entra.

EXT. CEMITÉRIO - DIA

Amaro caminha entre as campas em direção ao **Coveiro**, algo capta a sua atenção: uma **campa** com um grande **ramo de flores**

frescas. Na placa, estão a foto e o nome de Sérgio Ferrenho. Amaro detém-se, faz um comentário inaudível.

O som do escavar chama novamente a atenção de Amaro para o Coveiro. Amaro aproxima-se, o Coveiro repara na sua presença, mas não interrompe o trabalho.

COVEIRO

Bom dia!

AMARO

Bom dia.

Amaro observa-o.

AMARO

É para o Monsenhor?

COVEIRO

Sim. Veio para o funeral?

AMARO

É o meu padrinho.

COVEIRO

(olha diretamente para Amaro)
Os meus pêsames.

Amaro não responde, mas aproxima-se um pouco.

AMARO

Sou um egoísta.

O Coveiro para por um momento.

COVEIRO

É daqueles que se vai transformar quando vir sofrimento ou perder os pais?

AMARO

Não, já teria acontecido se assim fosse. O egoísmo é a parte mais viva de mim mesmo.

COVEIRO

O Monsenhor diria para não ignorar o egoísmo. Só encontrará segurança e equilíbrio na vida se o superar.

AMARO

Não possuo sequer uma única gota de bondade humana.

COVEIRO

Já se expôs por algum amigo?

Amaro assente.

COVEIRO

Já se sacrificou?

Amaro assente novamente.

COVEIRO

Já se dedicou por alguém que acarinho?

Amaro assente.

COVEIRO

São tudo virtudes do altruísmo.

Amaro e o **Coveiro** trocam um olhar.

AMARO

Costumava dizer que "poucas coisas importam e nada importa muito".

COVEIRO

Estava errado.

EXT. ÁTRIO DA IGREJA - DIA

O Átrio enche-se de pessoas que chegam para o funeral. Amaro observa à distância.

Pessoas abraçam-se, trocam sorrisos enternecedores, conversam. Crianças correm e brincam. Uma senhora distribui flores.

Amaro repara numa senhora a subir as escadas com dificuldade. Avança em direção a ela e oferece-lhe o braço. A senhora aceita e sorri.

FIM.

Anexo C – Folhas de Serviço de “O Egotista”

FS3Bfrente

P. PORTO

ESCOLA SUPERIOR DE MEDIA ARTES E DESIGN

ESCOLA SUPERIOR DE MEDIA ARTES E DESIGN
Rua D. SANCHO I, 981 4480-876 VILA DO CONDE
tel: 00351 252 291 700
mail: secretariado@esmad.ipp.pt

TÍTULO: O EGOTISTA
real: Alice M. Horta
dir prod: Lilo Serrasqueiro

dir fot: Catarina Ferreira
dir som: Tiago Gonçalves
ass real: Hélio Bento

FOLHA DE SERVIÇO (DIA 0)

Data 10/fev/25

Ponto de encontro: ESMAD (manhã); Casa de set (tarde)

Morada: R. Dom Sancho I 981, 4480-876 Vila do Conde; R. do Cidral 16, 4490-472 Póvoa de Varzim

Acessos/localização: 41°21'58.1"N 8°44'22.4"W; 41°22'47.4"N 8°45'25.4"W
<https://maps.app.goo.gl/FS9xXBHLfZSc6fse9>

convocatória no local >>> 09h (para quem vai levantar material)/ 9h30 (para a ajuda na casa)

departamentos	local	no local
Direção de Imagem	ESMAD (levantamento material)	09h
Direção de Som	ESMAD (levantamento material)	09h
Assistência de Realização	ESMAD (levantamento material)	09h
Produção (de transporte)	ESMAD (levantamento material)	09h
Realização	Casa de Set	09h
Ass. técnicas/Dir. Arte	Casa de set	09h30

convocatória no local (tarde) >>> 14h

departamentos	obs	no local
toda a equipa	ponto de encontro (casa de set)	14h

final dia 0 >>> 17h

FS3Bfrente



ESCOLA
SUPERIOR
DE MÍDIA
ARTES
E DESIGN

ESCOLA SUPERIOR DE MÍDIA ARTES E DESIGN
Rua D. SANCHO I, 981 4480-876 VILA DO CONDE
tel: 00351 252 291 700
mail: secretariado@esmad.ipp.pt

TÍTULO: *O EGOTISTA*
real: Alice M. Horta
dir prod: Lilo Serrasqueiro

dir fot: Catarina Ferreira
dir som: Tiago Gonçalves
ass real: Hélio Bento

FOLHA DE SERVIÇO Nº 1

Data 11-Feb-25

Décor: Cemitério de São Pedro de Rates

Morada: R. Dr. Manuel Monteiro 346, 4570-485 Rates

Acessos/localização: 41°25'13.1"N 8°40'22.5"W

convocatória no local >>> 06h(1º transporte)/06h40(2º transporte)

nº Ator	Personagem	ref	no local	GR / M	PAF
Tomé Nunes Pinto	Amaro		06h40	05h35 (antes de ir a set)	07h10
Filipe Correia	Coveiro		06h40	05h35 (antes de ir a set)	07h10

Plano	Descrição do Plano	PAF	obs
7.1	Amaro caminha e repara no Coveiro a trabalhar. Avança até ao portão e entra	07h10	
8.5	Amaro aproxima-se do Coveiro e iniciam conversa.		
8.6	Coveiro escava e fala com Amaro. Para o trabalho para se focar no diálogo.		
8.4	Amaro olha a campa. Faz um comentário inaudível. O som do escavar chama-o à realidade		

refeição>>> 12h-13h

Plano	Descrição do Plano	PAF	obs
8.2	Amaro caminha entre as campas e uma capta a sua atenção.	14h	
8.3	Campa		
8.1	Amaro caminha por entre as campas		

saída do local >>> 17h

FS3Bfente

P. PORTO

ESCOLA
SUPERIOR
DE MÍDIA
ARTES
E DESIGN

ESCOLA SUPERIOR DE MÍDIA ARTES E DESIGN
Rua D. SANCHO I, 981 4480-876 VILA DO CONDE
tel: 00351 252 291 700
mail: secretariado@esmad.ipp.pt

TÍTULO: O EGOTISTA
real: Alice M. Horta
dir prod: Lilo Serrasqueiro

dir fot: Catarina Ferreira
dir som: Tiago Gonçalves
ass real: Hélio Bento

FOLHA DE SERVIÇO Nº 2

Data 12-Feb-25

Décor: Berma da Estrada (manhã); Carro (tarde)

Morada: Rua da Aldeia; Rua do Fontenário

Acessos/localização: 41°26'16.7"N 8°43'36.7"W; 41°25'30.8"N 8°42'53.2"W

convocatória no local >>> 06h(1º transporte)/06h25(2º transporte)

nº Ator	Personagem	ref	no local	GR / M	PAF
Tomé Nunes Pinto	Amaro		06h25	05h45 (antes de ir a set)	07h10
João Melo	Senhor		06h25	05h45 (antes de ir a set)	08h55
Anthony Dylan	Condutor		06h25	05h45 (antes de ir a set)	08h55

Plano	Descrição do Plano	PAF	obs
4.1	Flores crescem na beira da estrada. Amaro caminha	07h10	
4.2	Amaro troca o maão de mão. Um carro luxuoso aproxima-se e abranda		
4.3	Amaro nota a presença do carro. O condutor oferece boleia e Amaro aceita		
5.8	Homem na berma da estrada. O carro passa.		

refeição >>> 11h-12h

Plano	Descrição do Plano	PAF	obs
5.15	O Senhor interrompe Amaro. Recorda o filho.	13h	
5.16	Amaro é interrompido pelo Senhor. Olha realmente para ele pela primeira vez		
5.17	Plano conjunto		
5.14	O Senhor gira num dedo um anel com um brasão		

saída do local >>> 17h

FS3Bfente

P. PORTO

ESCOLA
SUPERIOR DE
MÉDIAS
ARTES E
DESIGN

ESCOLA SUPERIOR DE MÍDIA ARTES E DESIGN
Rua D. SANCHO I, 981 4480-876 VILA DO CONDE
tel: 00351 252 291 700
mail: secretariado@esmad.ipp.pt

TÍTULO: O EGOTISTA
real: Alice M. Horta
dir prod: Lilo Serrasqueiro

dir fot: Catarina Ferreira
dir som: Tiago Gonçalves
ass real: Hélio Bento

FOLHA DE SERVIÇO Nº 3

Data 13/fev/25

Décor: Carro

Morada: Rua Manuel Gonçalves de Sá Eiras

Acessos/localização: 41°25'53.8"N 8°42'25.7"W

convocatória no local >>> 07h (1º transporte); 07h30 (2º transporte)

nº Ator	Personagem	ref	no local	GR / M	PAF
Tomé Nunes Pinto	Amaro		07h30	06h45 (antes de ir para o cas3)	08h
João Melo	Senhor		10h	20 min.	10h20
Anthony Dylan	Condutor		07h30	20 min.	09h

Plano	Descrição do Plano	PAF	obs
5.7	Desde "Fazem todo o trabalho mental" até "As pessoas cobiçariam"	08h00	
5.9	O Condutor acelera; reflexo de Amaro no retrovisor		
5.6	Desde "Qual o problema do capital" até "é a coisa mais tola que disse"		
5.8	Homem na berma da estrada		
5.14	Pormenor do Senhor a girar um anel no dedo		

refeição >>> 12h-13h

Plano	Descrição do Plano	PAF	obs
5.10	Desde "Isso são criancices" até "Em que escola andou?"	13h45	
5.11	"E inteiramente plausível" até "Detestei o exército.."		
5.12	Retrovisor; "Nunca se deu ouvidos à moderação" até "o estômago humano"		
5.13	"Há coisas que fazem parte da natureza humana..."		

saída do local >>> 18h

FS3Bfente

P. PORTO

ESCOLA
SUPERIOR
DE MÍDIA
ARTES
E DESIGN

ESCOLA SUPERIOR DE MÍDIA ARTES E DESIGN
Rua D. SANCHO I, 981 4480-876 VILA DO CONDE
tel: 00351 252 291 700
mail: secretariado@esmad.ipp.pt

TÍTULO: O EGOTISTA
real: Alice M. Horta
dir prod: Lilo Serrasqueiro

dir fot: Catarina Ferreira
dir som: Tiago Gonçalves
ass real: Hélio Bento

FOLHA DE SERVIÇO Nº 4

Data 14-Feb-25

Décor: Carro (manhã); Carro/Berma da Estrada (tarde)

Morada: CM1026; EM505

Acessos/localização: 41°25'46.8"N 8°41'29.1"W; 41°26'16.3"N 8°45'04.0"W

convocatória no local >>> 7h45

nº Ator	Personagem	ref	no local	GR / M	PAF
Tomé Nunes Pinto	Amaro		9h25	20 min	9h50
João Melo	Senhor		11h	20 min	11h25
Anthony Dylan	Condutor		8h20	20 min	8h45

Plano	Descrição do Plano	PAF	obs
5.2	Primeiro diálogo do condutor. Acaba em "Bem, geralmente significa..."	8h45	
5.1	O carro está em andamento. É possível ver a paisagem		
5.3	Espelho retrovisor durante o primeiro diálogo do condutor com Amaro.		
5.4	Desde "Quê é o Senhor?" até "A publicidade dá imenso dinheiro"		
5.5	Desde "Mas como neste..." até "Significa sempre inteligência..."		

refeição >>> 13h-14h

Plano	Descrição do Plano	PAF	obs
5.18	Condutor abandona o carro. Despede-se.	15h10	
5.19	De trás. Carro abandona e para em frente ao portão.		
6.1	O Senhor despede-se de Amaro pela janela aberta.		
6.2	Amaro despede-se e retoma o seu caminho.		

saída do local >>> 18h

FS3Bfente

P. PORTO

ESCOLA
SUPERIOR
DE MEDIA
ARTES
& DESIGN

ESCOLA SUPERIOR DE MEDIA ARTES E DESIGN
Rua D. SANCHO I, 981 4480-876 VILA DO CONDE
tel: 00351 252 291 700
mail: secretariado@esmad.ipp.pt

TÍTULO: O EGOTISTA
real: Alice M. Horta
dir prod: Lilo Serrasqueiro

dir fot: Catarina Ferreira
dir som: Tiago Gonçalves
ass real: Hélio Bento

FOLHA DE SERVIÇO Nº 5

Data 15-Feb-25

Décor: Quarto

Morada: Rua do Cidral 16

Acessos/localização: 41°22'47.5"N 8°45'25.5"W

convocatória no local >>> 8h

nº Ator	Personagem	ref	no local	GR / M	PAF
Tomé Nunes Pinto	Amaro		8h40	30 min	9h30
Rodrigo Festas	Tomás		15h30 (albergue)	30 min	

Plano	Descrição do Plano	PAF	obs
1.1	Amaro está deitado na cama a ler o jornal.	9h30	
1.3	Amaro pousa o jornal. Levanta-se e recolhe diversos objetos		
1.2	Pormenor do jornal		
1.4	Pormenor objetos recolhidos		

refeição>>> 13h-14h (Estar no set às 16h)

Plano	Descrição do Plano	PAF	obs
3.1	Amaro anda pelo quarto a recolher roupa e livros.	17h20	
3.2	Tomás segue Amaro conversa pela porta do quarto.		(preparação inicial)

refeição>>> 19h-20h

Plano	Descrição do Plano	PAF	obs
3.2	Tomás segue Amaro conversa pela porta do quarto.	20h15	(finalização)
3.3	Tomás senta-se na cama. Conversam		

saída do local >>> 22h

FS3Bfrente



ESCOLA
SUPERIOR
DE MÍDIA
ARTES
E DESIGN

ESCOLA SUPERIOR DE MÍDIA ARTES E DESIGN
Rua D. SANCHO I, 981 4480-876 VILA DO CONDE
tel: 00351 252 291 700
mail: secretariado@esmad.ipp.pt

TÍTULO: *O EGOTISTA*
real: Alice M. Horta
dir prod: Lilo Serrasqueiro

dir fot: Catarina Ferreira
dir som: Tiago Gonçalves
ass real: Hélio Bento

FOLHA DE SERVIÇO Nº 6

Data 16-Feb-25

Décor: Quarto (manhã); Sala/Cozinha (tarde)

Morada: Rua do Cidral 16

Acessos/localização: 41°22'47.5"N 8°45'25.5"W

convocatória no local >>> 13h (11h para Dep. de Arte)

nº Ator	Personagem	ref	no local	GR / M	PAF
Tomé Nunes Pinto	Amaro		14h	30 min	15h30
Rodrigo Festas	Tomás		14h	30 min	15h30

Plano	Descrição do Plano	PAF	obs
10.1	Amaro e Tomás jogam xadrez	15h	
2.1	Tomás entra. Traz consigo algumas cartas. Lê carta a Amaro		
2.2	Amaro pede a Tomás que lhe leia a carta enquanto deixa as coisas no lixo		(preparação)

refeição>>> 19h-20h

Plano	Descrição do Plano	PAF	obs
2.2	Amaro pede a Tomás que lhe leia a carta enquanto deixa as coisas no lixo	20h10	(continuação e finalização)
2.3	Pormenor de carta e jornal na mesa		

saída do local >>> 22h

FS3Bfente

P. PORTO

ESCOLA
SUPERIOR
DE MÍDIA
ARTES
& DESIGN

ESCOLA SUPERIOR DE MÍDIA ARTES E DESIGN
Rua D. SANCHO I, 981 4480-876 VILA DO CONDE
tel: 00351 252 291 700
mail: secretariado@esmad.ipp.pt

TÍTULO: O EGOTISTA
real: Alice M. Horta
dir prod: Lilo Serrasqueiro

dir fot: Catarina Ferreira
dir som: Tiago Gonçalves
ass real: Hélio Bento

FOLHA DE SERVIÇO Nº 7

Data 17-Feb-25

Décor: Igreja

Morada: Av. Eng. Ezequiel de Campos 141, 4495-400 Beiriz

Acessos/localização: 41°23'51.0"N 8°43'19.3"W

convocatória no local >>> 11h (1o Transporte) 11h20 (2o Transporte)

nº Ator	Personagem	ref	no local	GR / M	PAF
Tomé Nunes Pinto	Amaro		11h	20 min	12h

Plano	Descrição do Plano	PAF	obs
9.1	Amaro observa o átrio a encher-se de pessoas	12h	

refeição>>> 13h-14h

Plano	Descrição do Plano	PAF	obs
9.3	Uma senhora sobe as escadas com dificuldade.	14h30	
9.5	Amaro ajuda a senhora a descer as escadas		

saída do local >>> 18h

FS3Bfente

P. PORTO

ESCOLA
SUPERIOR
DE MEDIA
ARTES
& DESIGN

ESCOLA SUPERIOR DE MEDIA ARTES E DESIGN
Rua D. SANCHO I, 981 4480-876 VILA DO CONDE
tel: 00351 252 291 700
mail: secretariado@esmad.ipp.pt

TÍTULO: O EGOTISTA
real: Alice M. Horta
dir prod: Lilo Serrasqueiro

dir fot: Catarina Ferreira
dir som: Tiago Gonçalves
ass real: Hélio Bento

FOLHA DE SERVIÇO Nº 8

Data 18-Feb-25

Décor: Cemitério de São Pedro de Rates

Morada: R. Dr. Manuel Monteiro 346, 4570-485 Rates

Acessos/localização: 41°25'13.1"N 8°40'22.5"W

convocatória no local >>> 09h(1o transporte)/09h40(2o transporte)

nº Ator	Personagem	ref	no local	GR / M	PAF
Filipe Correia	Coveiro		09h40	^{20 min}	10h15

Plano	Descrição do Plano	PAF	obs
8.6	O Coveiro para de escavar para se focar na conversa.	10h15	

Plano	Descrição do Plano	PAF	obs

saída do local >>> 12h

Anexo D – *Stills* de “O Egotista”

