

UNIVERSIDADE
AUTÓNOMA
DE LISBOA



UNIVERSIDADE AUTÓNOMA DE LISBOA
DEPARTAMENTO DE CIÊNCIAS DA COMUNICAÇÃO

MESTRADO EM COMUNICAÇÃO APLICADA

**Relações entre o Percurso Profissional e o Percurso Artístico:
Estudo de caso sobre a curta-metragem "Ao Fundo do Túnel"**

Relatório Profissional de João Francisco Pupo Correia

Área de Especialização: Cinema

Orientador:

Professor Doutor Bruno Reis

Lisboa

Novembro de 2016

Resumo

Hoje em dia são muitos os desafios que se colocam a um cineasta com formação académica em Cinema.

Tendo desenvolvido todo o seu percurso profissional em diversas escolas e universidades, bem como ao serviço de produtoras ligadas às várias áreas do audiovisual, o candidato tem ainda conseguido materializar a sua opção vocacional pelo Cinema em obras da sua autoria, quer como realizador, quer como argumentista.

Com efeito, num percurso de mais de quinze anos, o candidato cedo se apercebeu de que, ao ter de transmitir os seus conhecimentos a alunos numa perspectiva teórico-prática, tal lhe aproveitava enquanto autor, por ter de tornar concretizáveis as suas próprias ideias. Por outro lado, ao desempenhar paralelamente actividades enquanto técnico de cinema, tem podido absorver o que de mais actual existe na profissão, ao tomar contacto com as tecnologias de imagem e som sempre em actualização e com os profissionais que constituem as equipas de trabalho necessárias por sua vez à criação cinematográfica.

O presente Relatório de Actividade Profissional reflecte o percurso profissional em causa, determinado naturalmente pelas variáveis inerentes ao exercício da profissão de docente nas instituições que serviu, bem como às condições voláteis com que o mercado do audiovisual sempre condicionou a prestação de serviços neste domínio. Numa segunda parte, apresentamos como exemplo autoral o processo de concepção e realização de uma curta-metragem, desenvolvida em simultâneo com as actividades profissionais descritas na primeira parte, e por isso sujeita a uma coexistência saudável, quer por motivos económicos quer por questões de ordem metodológica, quer, finalmente, pelo convite ao pragmatismo sem o qual um filme não seria possível.

Neste contexto, por ser sido possível e até recomendável, no caso que aqui se trata, desenvolver uma actividade autoral paralelamente ao exercício da docência e da técnica audiovisual, o candidato recorreu ao Departamento de Ciências de Comunicação da Universidade Autónoma de Lisboa, onde frequentou a componente lectiva do Mestrado em Ciências da Comunicação.

A elaboração do Relatório de Actividade Profissional permitiu não só rever o percurso profissional nele vertido, mas também reflectir sobre o mesmo, extraindo conclusões úteis e importantes para o futuro do candidato. Tal é para nós, em última análise, a importância de retomar e manter o contacto com a universidade: apontar caminhos. As conclusões referidas indicam claramente que essa direcção, aparentemente tripartida, é afinal una: ensinar, filmar e imaginar são os vértices de um triângulo que aponta o melhor caminho para o candidato materializar a sua escolha vocacional original, o melhor caminho para fazer Cinema.

Abstract

Nowadays there are many challenges that a filmmaker with academic training in Cinema has to face.

Having developed his whole career teaching at various schools and universities , as well working as a crewmember for several production houses related to various areas of audiovisual, the candidate has also been able to materialize their vocational option for Cinema in his own works, either as director or as scriptwriter .

Indeed, in more than fifteen years, the candidate soon realized that the need to translate his knowledge to students in a theoretical and practical perspective would benefit him as an author, as a training to make his own ideas achievable . On the other hand, performing parallel activities as a film technician he has been able to absorb the most recent trends regarding filmmaking, to make contact with the non-stop updates of imaging technologies and sound, and to connect with professionals that build the teams necessary for this creative field.

This Professional Activity Report reflects the career in question, determined naturally by the variables inherent in the teaching profession in the institutions that the candidate served as well as the volatile conditions that the audiovisual market always conditioned the profession. In the second part , we present the authorial process of conceiving, designing and producing a short film , developed simultaneously with the professional activities described in the first part, and therefore subject to a healthy coexistence, either for economic or methodological reasons or for the invitation to pragmatism without which a film would not be possible .

In this context , because it was possible and even recommended, in the present matter, to develop an authorial activity parallel to teaching and being a film technician, the applicant appealed to the Departamento de Ciências da Comunicação of the Universidade Autónoma de Lisboa, where he attended the teaching component of the Ciências da Comunicação Master.

The preparation of the Professional Activity Report allows not only to review the career described in it, but also to reflect on it, extracting useful and important conclusions for the candidate's future. This is for us, ultimately, the importance to restart and maintain contact

with the university: to point pathways. These conclusions clearly point out that this seemingly tripartite direction is ultimately unite: teaching, filming and imagining are the vertices of a triangle that points the best way for the candidate to practice his original career choice, the best way to Filmmaking.

Índice

Resumo	2
Abstract	4
Índice	6
1. Introdução.....	8
1.1. A opção por um Relatório de Actividade Profissional	9
2. Descrição e comentário do <i>curriculum vitae</i>	11
2.1. Enquadramento e objectivos do Relatório da Actividade Profissional	11
2.2. Metodologia.....	11
2.3. Relatório da Actividade Profissional.....	12
3. Análise crítica da formação académica e da actividade profissional e aprofundamento científico sobre o tema da área científica do curso.....	29
3.1. O Curso de Cinema e a génese da curta-metragem “Ao Fundo do Túnel”	29
3.1.1. Surgimento e preparação da Obra	30
3.1.2. Experiências marcantes para o futuro.....	32
3.2. Concurso de Apoio Financeiro Selectivo à Produção Cinematográfica de Curtas Metragens de Ficção 2002	36
3.3. A primeira versão da história	38
3.4. A segunda versão da história: "Ver"	39
3.5. A terceira versão da história: "Ao Fundo do Túnel"	40
3.6. Um interregno no processo de reescrita da história.....	40
3.7. A quarta versão da história (versão final): "Ao Fundo do Túnel"	41
3.8. A preparação do realizador.....	44
3.9. A importância do <i>casting</i>	50
3.10. Os locais de filmagem	51
3.11. Os adereços, objectos da vida dos personagens	53
3.12. O guarda-roupa.....	54
3.13. A leitura colectiva do argumento	55
3.14. A equipa de realização.....	56

3.15.	A equipa de imagem.....	58
3.16.	A equipa de produção.....	59
3.17.	A equipa de som	60
3.18.	A montagem	60
3.19.	A exibição.....	62
4.	Conclusões: a importância do relatório para reflectir acerca da prática cinematográfica	63
	Bibliografia.....	65
	Filmografia	67

1. Introdução

Este relatório visa a obtenção do grau de Mestre e tem enquadramento legal no Despacho nº 10/2011, sobre a adopção pela Faculdade de Ciências Sociais e Humanas da Universidade Autónoma de Lisboa da recomendação do CRUP (Conselho de Reitores das Universidades Portuguesas) relativa á aquisição do grau de Mestre pelos licenciados pré-Bolonha. O nº 2 do referido Despacho prevê que os licenciados pré-Bolonha que pretendam obter o grau de Mestre num curso de 2º ciclo que se situe na mesma área científica da sua licenciatura e que possuam mais de cinco anos de experiência profissional, possam requerer a creditação automática na componente lectiva. Na componente não lectiva poderão apresentar o relatório detalhado sobre a sua actividade profissional e disporão de 6 meses para o fazer, após o que será avaliado em provas públicas.

Uma vez que a creditação automática foi aprovada pelos serviços de creditação da Universidade Autónoma de Lisboa, mediante a apresentação do certificado de licenciatura e do *curriculum* profissional, pretende-se apresentar e discutir em formato de relatório a formação do candidato.

1.1. A opção por um Relatório de Actividade Profissional

Tendo concluído a licenciatura em Cinema na Escola Superior de Teatro e Cinema (ESTC) na área de Realização, o candidato, animado pelo objectivo de se manter ligado à academia, procurou a melhor forma de prosseguir estudos relacionados com o universo mais abrangente da Comunicação, e encontrou na Universidade Autónoma de Lisboa (UAL) o acolhimento mais adequado, sob a forma de um curso de Doutoramento em Comunicação Institucional, destinado a licenciados, e ministrado por esta Universidade em parceria com a Universidade Complutense de Madrid.

Por diversas razões, entre as quais avulta ter verificado que a comunicação institucional era, na verdade, um domínio muito afastado dos seus interesses académicos e profissionais - estes mais circunscritos ao âmbito específico da linguagem audiovisual, em que o Cinema se inscreve - optou por adiar o prosseguimento dos referidos estudos e por dedicar-se à escrita e realização de um filme cujo apoio lhe foi concedido pelo Estado Português sob a forma de um subsídio de apoio ao Cinema. O candidato aproveita para assinalar todo o apoio que a UAL lhe prestou, na pessoa do Professor Sanchez-Bravo, enquanto coordenador do mesmo curso.

Interrompido esse percurso, viria a ser no entanto graças à iniciativa da UAL que o candidato viria a retomar o interesse em prosseguir aqueles estudos. Contactado pela Universidade, foi-lhe proposto frequentar o Mestrado em Ciências da Comunicação e, feita com bom aproveitamento a parte curricular, propôs um tema para dissertação com vista à conclusão do Mestrado. O referido projecto de dissertação foi aceite, mas aspectos burocráticos relacionados com as habilitações do orientador proposto impediram que o candidato continuasse esse caminho, pelo que, de acordo com as possibilidades que Bolonha trazia, optou-se em alternativa pela realização de um projecto, a escrita de uma longa-metragem.

Também o respectivo projecto foi aceite mas, como se depreenderá da descrição e comentário do *curriculum vitae*, não só a vida profissional do candidato não permitiu levá-lo por diante, mas também compreendeu, em diálogo com seu interlocutor na UAL, o Professor João Maria Mendes, que tal objectivo era demasiado vasto para o âmbito de um curso de Mestrado, pelo que lhe foi aconselhada a reformulação desse objectivo.

E assim se fez. De facto, quase por coincidência, um dos obstáculos à conclusão do Mestrado - uma vida profissional intensa no ensino e na prática da linguagem audiovisual – convertia-se, à luz de Bolonha, na possibilidade mais adequada à realização do mesmo, mas desta feita sob a forma de Relatório de Actividade Profissional, um formato novo no Departamento de Ciências da Comunicação da UAL.

O candidato lançou-se com entusiasmo a essa tarefa. Mais do que um resumo comentado do seu percurso, este formato exigiu-lhe e permitiu-lhe o aprofundamento crítico de um tema relacionado, abordado por si com a curiosidade e a validação académica que sempre pretendeu ver plasmada nesse prosseguimento de estudos a que se referiu no início.

Está por esse motivo grato à UAL, que o acompanhou neste percurso, ajustando as suas propostas a este novo formato, o de Relatório da Actividade Profissional, e alertando-o, na pessoa do seu Orientador, o Professor Bruno Reis, para a necessidade de legitimação académica de um trabalho, que graças à sua verdadeira *orientação*, pode ser visto por si como muito mais do que a mera espuma dos dias de um profissional do Cinema e do Audiovisual.

2. Descrição e comentário do *Curriculum Vitae*

2.1. Enquadramento e objectivos do Relatório da Actividade Profissional

O Relatório da Actividade Profissional pretende sintetizar a prestação profissional de um professor de audiovisuais, que desempenhou funções em diversos estabelecimentos correspondentes a diversos graus de ensino e que, paralelamente, desenvolveu uma actividade como profissional de cinema, quer como técnico, quer como autor. Neste sentido, face à necessidade de conciliar actividades diversas, mas pertencentes ao mesmo domínio do conhecimento, o Cinema ou, numa acepção mais abrangente, o Audiovisual, pretende-se com a apresentação deste relatório apresentar e discutir de forma detalhada as competências profissionais adquiridas e desenvolvidas pelo candidato a Mestre em Ciências da Comunicação, que exerceu funções, durante mais de 10 anos, em diversas instituições de ensino. Essas instituições abrangem o ensino profissional, o ensino secundário artístico e os ensinos superior politécnico e universitário; em simultâneo, o candidato tem trabalhado na execução e na criação de produtos audiovisuais diversos, quer no âmbito de relações de prestação de serviços, quer no âmbito da autoria de projectos seus.

2.2. Metodologia

Neste âmbito o candidato, partindo do seu *Curriculum Vitae*, pretende enunciar as tarefas desenvolvidas em três componentes diferentes da sua carreira:

- enquanto técnico de cinema, com competências ao nível da assistência e operação de câmara e da direcção de fotografia;
- enquanto professor no ensino Profissional, no ensino Secundário Artístico e no ensino Superior Universitário e Politécnico, onde lidou de perto com a necessidade de formar alunos com vista às finalidades específicas daqueles graus de ensino e dos cursos específicos em que leccionou;
- finalmente, enquanto autor, desempenhando tarefas criativas ao nível do argumento e da realização que culminaram na produção da curta metragem "Ao Fundo Do Túnel" (Prod: AS Produções Cinematográficas / Real: João Pupo, 35mm. Cor. 2006. Filme subsidiado pelo então Instituto do Cinema, Audiovisual e Multimédia - ICAM). Este aspecto merecerá

tratamento específico na segunda parte do relatório, o que se justifica por representar a materialização da escolha vocacional do candidato e para a qual os dois aspectos anteriores contribuem, proporcionando um suporte económico que lhe permitiu dedicar-se a essa materialização e, simultaneamente, fornecendo experiências diversas que indirectamente se reflectem na prática artística, enriquecendo-a.

Com os critérios metodológicos definidos, pretende-se apresentar e discutir publicamente um relatório que abrange as competências profissionais adquiridas nos domínios mencionados, obedecendo a uma estruturação por tipo de actividade com referência ao momento em que foi desempenhada. A formação profissional em contexto de trabalho, considerada relevante, será referida como elemento complementar, de reforço de competências, que acompanhará as actividades técnicas, as actividades de docência e as actividades autorais referidas.

Não podemos deixar de referir que a dialéctica entre o suporte teórico da Universidade e a *praxis* profissional como técnico de cinema, professor e autor, tem sido uma constante ao longo de mais de 10 anos de vida profissional, manifestada no recurso frequente ao apoio generoso prestado por docentes que se tornaram mentores e no recurso às bibliotecas universitárias onde sempre pudemos encontrar as obras de referência num domínio que, no nosso país, é ainda escasso em publicações.

2.3. Relatório da Actividade Profissional

Tendo ingressado na Escola Superior de Teatro e Cinema (ESTC) em 1997, o curso de Cinema oferecia um ano de formação comum, a que se seguiam mais dois anos correspondentes a uma especialização numa das quatro áreas técnicas disponíveis no *curriculum* de então, a saber: Imagem, Som, Montagem e Produção.

O candidato escolheu a área de Imagem e, apesar de ter tido experiências de trabalho profissionais fora do âmbito escolar durante esse período (de que destacamos dois trabalhos como Director de Fotografia: o videoclip "Voar" de Tim, vocalista dos Xutos e Pontapés, produzido pela Sub-filmes e realizado por Rui de Brito, e a curta metragem filmada em 35 mm "Porque é que eu não disse nada", de Miguel Seabra Lopes, produzida pela A. S. Produções Cinematográficas), foi sobretudo no âmbito do estágio profissional curricular que iniciou a sua actividade como técnico de cinema, gerando os primeiros contactos necessários

à continuação dessa actividade, uma vez apresentado o relatório de estágio correspondente e concluído definitivamente o curso em causa.

À data da conclusão do Bacharelato em Cinema, os alunos de Imagem tinham como início de percurso profissional habitual a prestação de serviços em rodagens de diversos tipos de filmes, na qualidade de assistente de vídeo ou Vídeo Assist. Essa função era comum sobretudo em filmes publicitários, cuja brevidade e elevado orçamento exigiam a utilização de película de 35 mm para garantia dos melhores resultados esperados pelo cliente que contratava a agência responsável pelo filme.

A par da qualidade do suporte de 35mm utilizado pela indústria, as câmaras estavam equipadas com um dispositivo que permitia o registo em vídeo ao mesmo tempo que faziam o registo da imagem em película. O registo em vídeo, ainda que de pior qualidade, permitia a reprodução do que estava a ser filmado em tempo real, durante a tomada de vistas num monitor operado pelo assistente de vídeo. Esta operação era da maior utilidade para o realizador e para as pessoas envolvidas na feitura do filme, já que permitia controlar o processo de filmagem durante a mesma e sem ter que aguardar pela revelação do filme (sendo a película de 35 mm um suporte fotográfico analógico, carecia de ser revelado para fazer surgir as imagens).

Apesar de ter a função menos relevante na hierarquia de uma equipa de Imagem, o assistente de vídeo estava numa posição privilegiada para compreender os condicionalismos reais da feitura de um filme, já que trabalhava na dependência directa do realizador, integrado em equipas portuguesas e estrangeiras, e assistia às considerações que os realizadores trocavam com os restantes chefes de departamento da equipa, dos quais o director de fotografia é o mais destacado. Naturalmente, sendo o candidato um futuro profissional da imagem, a possibilidade de acompanhar de perto o trabalho destes chefes de departamento afigurava-se como extremamente útil, sobretudo porque permitia adaptar toda a teoria inerente à Imagem ao dia a dia das rodagens e aos *workflows* próprios da actividade.

Num momento posterior, adquirida já alguma experiência como assistente de vídeo, o candidato passou a desempenhar a função de assistente de câmara, tendo como principais competências a responsabilidade pelo material de câmara, a parametrização da imagem da câmara, a gestão do suporte utilizado para o registo das imagens com vista à digitalização e à montagem subsequentes, designadamente através do registo de *timecode*, a integridade da

imagem registada, a focagem e a sincronização da imagem com o som, garantida pela *claquette*.

Esta função foi desempenhada quer em filmes filmados em película, de que destacaríamos o telefilme "Contas à Vida" (2000), realizado por Jorge Queiroga e produzido por Animatógrafo II no âmbito do projecto SIC Filmes. Este telefilme teve quatro semanas de rodagem e o suporte utilizado foi Super 16 mm, pelo que em tudo o sistema de produção se assemelhava ao Cinema (apesar de se destinar a exibição televisiva, o que sucedia após a transcrição da película para vídeo, com recurso a um processo designado por *telerecording*).

A longa duração do projecto e a exigência técnica requerida a um assistente de imagem num filme desta envergadura foram importantes para que o candidato adquirisse mais competências e experiência acrescida, o que lhe seria útil para as restantes produções em que trabalhou como assistente de imagem já que, sendo estas maioritariamente filmadas em vídeo e sendo este meio menos exigente tecnicamente, tornaram possível um grande à-vontade na aceitação de trabalhos semelhantes, como as curtas-metragens "Hora de Almoço" de Raquel Jacinto, produzida por David & Golias, "Crescei e Multiplicai-vos" de Manuel Mozos, produzida por Acetato e "1975", realizada por Manuel João Águas e produzida por A.S. Produções Cinematográficas. Ainda como assistente de imagem, destacaríamos o documentário "Grupo Puzzle", realizado por Hugo Vieira da Silva e produzido pela produtora Pele Filmes.

Adquirida uma experiência significativa na função de assistente de câmara, surgiu naturalmente o convite para uma progressão natural, a função de operador de câmara. O candidato teve o seu primeiro trabalho como operador de câmara no filme "LH-Saber Ver, Demora", realizado por João Trabulo e produzido pela produtora Shots. Seguiram-se ainda trabalhos para o realizador Pedro Sena Nunes ("Musicalix", um registo vídeo para uma iniciativa promovida pela Câmara Municipal de Lisboa), para a produtora David & Golias, D&D e Daibert Filmes. Ressalve-se aqui que esta progressão profissional aconteceu apenas relativamente a trabalhos produzidos em vídeo, já que nas produções que eram filmadas em película (maioritariamente filmes publicitários de elevado orçamento ou longas-metragens de ficção) habitualmente era o chefe da equipa de imagem, o director de fotografia, que operava a câmara, ou então era um operador de câmara com muitos anos de experiência como assistente de imagem, reconhecida pela generalidade dos profissionais em actividade.

Apesar de ter participado como operador de câmara em diversas produções filmadas com recurso ao vídeo, o candidato apercebeu-se de que na maior parte dos casos estes trabalhos não recorriam a estruturas de produção sólidas: desde logo, muitas vezes o operador era contratado sem assistente de câmara, tendo que acumular funções. Na maior parte dos casos não havia director de fotografia nem electricistas, pelo que também lhe cabia a função de iluminar os planos. Por último, a própria natureza dos trabalhos - trabalhos de baixo orçamento, cuja qualidade ficava muitas vezes comprometida por questões financeiras, alheias aos técnicos envolvidos - fez com que essa progressão acabasse por ser algo ilusória: apesar do acréscimo de responsabilidade do candidato nas funções desempenhadas, as condições de prestação desse serviço eram piores devido a estruturas de produção mais precárias¹.

Se por um lado a profissão de técnico de cinema tinha estas e outras dificuldades associadas, por outro lado correspondeu a um período importante para a aquisição do profissionalismo que se exige em actividades que, como estas, envolvem custos elevados e que se desenvolvem num tempo relativamente breve. No cinema, ao contrário da imagem romântica que existe em relação ao modo de vida dos profissionais deste sector, questões como a pontualidade, a preparação, o cuidado com os equipamentos, a actualização permanente, a capacidade de trabalhar em equipa e a procura de excelência, fazem parte do modo como a generalidade dos profissionais do sector encara a sua profissão. Nesse sentido, o candidato entende ter absorvido e praticado estes princípios e considera mesmo terem sido essenciais para a fase que se seguiria no seu percurso profissional.

Em 2001 inicia-se uma fase importante desse percurso, o ensino. Na tentativa de abrir o leque de possibilidades em relação ao nosso percurso profissional, enviámos *curricula* para diversas Escolas Profissionais com cursos de formação na área dos audiovisuais. A Escola Profissional Val do Rio (EPVR), em Oeiras, foi o primeiro estabelecimento de ensino onde o candidato leccionou. Sem possuir experiência pedagógica prévia, o candidato foi contratado com base na experiência técnica adquirida até esse momento e descrita nos parágrafos anteriores. A EPVR tinha um Curso Técnico de Áudio e Vídeo, com 3 anos de duração, e habilitava os alunos, após a realização de uma Prova de Aptidão Profissional (PAP), para o mercado de trabalho no sector audiovisual, como futuros técnicos de som ou operadores de câmara, já que o som ou a imagem constituíam especializações que os alunos escolhiam no 2º ano.

¹ Que se traduziam em atrasos em pagamentos, tentativas de negociação de honorários sem recibo por parte de algumas produtoras e um decréscimo da actividade profissional como operador de câmara.

Com esta nova actividade, o ensino, o candidato participou na elaboração dos programas dos diversos anos do curso (no ensino profissional estes podiam ser definidos por cada escola) e ocupou-se da preparação e leccionação das aulas, sobretudo do 1º e 2º anos daquele curso. Foi uma experiência decisiva em diversos aspectos. Se por um lado tínhamos já adquirido experiência profissional para executar as principais tarefas relativas à produção audiovisual, por outro foi necessário seleccionar os conteúdos teóricos e práticos mais úteis com vista a transmitir aos alunos da EPVR as bases para uma boa entrada na profissão. Tratava-se então de reflectir sobre todas as matérias aprendidas durante a nossa formação universitária e perceber quais se relacionavam mais com a prática profissional e técnica que se lhe seguiu.

Foi dessa reflexão, bem como da identificação das expectativas dos alunos em relação ao curso, que resultou a preparação das aulas e a concepção dos trabalhos práticos a desempenhar por aqueles, sobretudo no domínio do conhecimento técnico e expressivo da câmara e da iluminação, mas também da significação e da análise da imagem, em articulação com os guiões e os conteúdos dos diferentes formatos no audiovisual.

Enquanto professor na EPVR fomos ainda convidados para leccionar a disciplina de Fotografia nos cursos técnicos de Artes Gráficas e Indústrias Gráficas, e alargámos o nosso âmbito de actividade ao segundo pólo da EPVR, a funcionar no Estoril. A Escola promoveu um Curso de Formação de Formadores para os seus docentes no ano de 2004 e este teve um grande impacto na forma como o candidato passou a preparar as aulas, incorporando e diversificando os métodos pedagógicos aprendidos numa reformulação das sessões lectivas, recorrendo a planos de sessão, implementando trabalhos de grupo, e reforçando a componente de projecto (afinal tão adequada ao meio audiovisual). Segundo cremos, conseguimos cativar muitos alunos, entre os 16 e os 18 anos, de maneira a apresentar-lhes, na formação profissionalizante da Escola Val do Rio, uma alternativa válida para o seu futuro.

Nos dois anos seguintes, enquanto lecciona na EPVR, o candidato ingressa e conclui a Licenciatura em Cinema, na área de Realização. Recordamos aqui que em 1997, ano em que dá o seu ingresso na ESTC, o Curso de Cinema era apenas um Bacharelato, mas no ano 2000 converteu-se numa licenciatura bi-etápica, que dotava os alunos desse grau nas áreas de Argumento, Produção e Realização.

Em boa hora tal aconteceu. Ao ingressar no Bacharelato, o candidato respondia a uma vocação criativa que entretanto se esbateu, devido ao pendor técnico próprio das áreas de formação acima referidas. Consideramos que foi importante passar pelo estágio profissional e

sobretudo pela experiência lectiva para reacender essa vocação. Paradoxalmente, tal facto tem a ver com essa busca do essencial para transmitir aos alunos, que é afinal o essencial para contar uma história, ponto que desenvolveremos mais adiante.

Com a conclusão da licenciatura coincide ainda a atribuição ao candidato de um prémio de mérito académico ao melhor aluno da área de Imagem, o *Kodak Students Grant Award*.

Paralelamente à actividade lectiva na EPVR, realizámos ainda *workshops* de fotografia a preto e branco para a Associação para a Promoção Cultural da Criança (APCC), que tiveram várias reedições.

Volvidos três anos como professor da EPVR, surgiria o convite para leccionar na Universidade Católica Portuguesa (UCP) a disciplina de Imagem e Som Digitais, uma cadeira integrada na então criada variante Digital e Interactiva do curso de Comunicação Social e Cultural da Faculdade de Ciências Sociais e Humanas. Encorajados pela experiência acumulada no Ensino Profissional e dotados das ferramentas pedagógicas adquiridas no curso de formação de formadores já referido, aceitámos o desafio de criar o programa de uma disciplina que se pretendia com uma forte componente prática.

À data, os modelos de recolha e edição de informação mudavam significativamente em relação às décadas anteriores. O aparecimento dos canais por cabo, com uma racionalização de custos sem precedentes, a redução dos custos dos equipamentos audiovisuais – bem como a sua miniaturização e democratização – e acontecimentos com repercussões à escala global, como o 11 de Setembro, foram alguns dos factores que ditaram aquela mudança. Com o novo milénio surge aquilo a que podemos chamar o *backpack journalism*, um “jornalismo de mochila”, em que um profissional passa a ter competências técnicas para, sozinho, poder recolher, editar e publicar informação sob a forma de imagem e de som; e é dando resposta à necessidade de dotar os alunos do curso de Comunicação que a disciplina é criada, com uma carga horária inicial de 6 horas, optativa, e com a duração de um semestre.

A maior dificuldade traduzia-se no facto de o tempo lectivo ser, à partida, diminuto em relação aos objectivos do programa. A estrutura da cadeira contemplava 3 módulos, um primeiro relativo à Fotografia, ou imagem fixa, um segundo, relativo ao Som, e um terceiro relativo ao Cinema e Vídeo; não só pretendíamos dotar os alunos de um entendimento teórico acerca de cada um dos temas, mas também, necessariamente, de um à-vontade que lhes permitisse concretizar os trabalhos práticos que cada módulo comportava.

Durante a preparação das aulas, o candidato munuiu-se inclusivamente de conhecimentos que a sua formação de base apenas aflorara, sobretudo ao nível da fotografia digital e da recolha, edição e mistura de som, para poder proporcionar aulas equilibradas do ponto de vista teórico e prático e que, ao mesmo tempo, estimulassem o interesse dos alunos. No ano seguinte, paralelamente à sua actividade de professor no ensino profissional e no ensino universitário, o candidato realizou ainda *workshops* de fotografia digital para os funcionários da Sociedade Interbancária de Serviços (SIBS). Tal só foi possível graças ao investimento feito no âmbito da fotografia digital, exigida pelo programa gizado para a disciplina de Imagem e Som Digitais, como se explicou anteriormente.

Com o tempo, a disciplina de Imagem e Som Digitais granjeou a frequência de muitos alunos e foram criadas até três turmas por ano com cerca de 25 alunos cada. Sendo uma disciplina sem manual próprio, entendemos em 2011, como corolário de dez anos de ensino, publicar um livro que tem na sua génese muitas das aulas e exercícios que fizemos, com o título “Fotografia, Som e Cinema – Para dar vida às suas ideias” (Leya, 2011).

Dois anos após o ingresso na UCP como Professor Auxiliar abriu um concurso para professor na Escola Secundária Artística de António Arroio (ESAAA), em Lisboa, para a disciplina de Cinevídeo no curso de Audiovisuais. Tendo sido em tempos uma escola frequentada pelo candidato em regime pós-laboral nas disciplinas de Desenho, Cinevídeo e Fotografia, existiam naturalmente laços afectivos que tornavam aliciante a possibilidade de leccionar numa instituição onde já tinha sido aluno e onde dera os primeiros passos no mundo da imagem e do som que o levariam ao cinema. Assim, reunidas as condições académicas para o lugar, atestada a experiência profissional numa entrevista e disputado o lugar através de uma aula leccionada a uma turma de 12o ano perante um júri de professores da Escola, fomos finalmente admitidos integrando o corpo docente da referida escola.

O candidato preparou e leccionou aulas de acordo com o programa preexistente, tarefa que encontrava ressonâncias nas matérias e nas aulas relativas quer à EPVR quer à UCP; todavia, dado o carácter artístico da ESAAA, as aulas tinham naturalmente um pendor mais experimental, que resultava forçosamente da interdisciplinaridade que a Escola encorajava, bem como da expressão das ideias e da individualidade dos alunos.

Através de exercícios e projectos em contexto de aula foi possível criar dinâmicas que se traduziram numa actividade de produção de imagens e de reflexão sobre as mesmas sem precedentes na experiência profissional lectiva do candidato.

No primeiro ano como professor na ESAAA ficámos pois responsáveis pela disciplina de Cinevídeo em algumas turmas de 12o e 11o ano. No segundo ano, porém, foi necessário substituir colegas em turmas do horário pós-laboral, alargando-se o leque das disciplinas a Teoria do Design e da Comunicação Audiovisual, Técnicas de Produção e Fotografia. A maior parte dos alunos destas turmas eram trabalhadores estudantes, por isso mais velhos e genericamente mais interessados nas aulas, pelo que foi uma experiência extremamente compensadora para o candidato, que nessas circunstâncias pôde tentar contagiar os alunos com o seu entusiasmo pela imagem e pelo discurso audiovisual.

Esse entusiasmo vocacional foi também sustentado por um outro novo alento a nível profissional. No ano anterior tínhamos concorrido ao concurso do Instituto do Cinema, Audiovisual e Multimédia (ICAM) no âmbito da candidatura a um subsídio para a produção de uma curta-metragem. O projecto, intitulado “Ao Fundo do Túnel”, era baseado no esboço de uma história que integrara o dossiê de ingresso da nossa candidatura ao Curso de Cinema da ESTC. No mesmo ano em que começámos a dar aulas na ESAAA foram publicados os resultados do referido concurso e a curta-metragem “Ao Fundo do Túnel” foi contemplada com o mencionado subsídio, correspondendo por isso a uma oportunidade importante no domínio da terceira esfera de que o presente relatório dá conta, a autoria no domínio vocacional escolhido, o Cinema. Até à realização deste filme surgiram diversos obstáculos, a maior parte deles relacionados com a necessidade de preparar o filme (e o seu autor) o melhor possível, mas foi ainda durante a sua actividade lectiva na ESAAA que “Ao Fundo do Túnel” foi terminado. Voltaremos a este ponto mais adiante.

O ensino secundário artístico procurava, à data, novos caminhos, e se bem que tal resultasse nalguma instabilidade do ponto de vista da relação dos professores com a tutela, que se traduzia no ambiente diurno da escola, e na necessidade de, a curto prazo, adoptar novos programas, foi possível obter resultados interessantes com as turmas que o candidato ensinou, sobretudo porque as novas matérias convidavam a uma maior ligação dos alunos com a cidade, à ideia de filmar na rua - ideia pouco exequível do ponto de vista prático dada a dificuldade de controlar alunos e garantir a segurança de equipamentos dispendiosos -, mas que, como disse, permitiu a realização de trabalhos interessantes do ponto de vista artístico, que por vezes afastavam os resultados obtidos do Cinema e os aproximavam da Videoarte e, naturalmente, das Artes Visuais, como fazia sentido numa escola como a ESAAA. As novas disciplinas de Som e Imagem e Projecto e Tecnologias foram as responsáveis por essas mudanças, concebidas por Sérgio Mah, João Mário Grilo e Rui Poças.

Sendo o candidato proveniente (em termos de formação) de um Curso de Cinema, encarado como uma forma "clássica" de conhecer o mundo das imagens e dos sons, não foi fácil aceitar estas novas propostas, estas novas formas de ensinar o que sabia. Mas na verdade contribuíram, também elas, para encarmos com mais liberdade as possibilidades expressivas da imagem e do som, que testemunhámos surgirem pelo olhar inexperiente dos alunos, tecnicamente imperfeito mas com a frescura própria da idade dos mesmos. Uma boa experiência para quem quer fazer filmes.

No decurso da experiência lectiva em causa tivemos ainda a oportunidade de acompanhar duas turmas de ensino especial, com alunos surdos-mudos, no âmbito da disciplina de Som e Imagem. Se junto das turmas regulares as dificuldades foram as que descrevi, junto destas turmas de ensino especial foi necessário reconverter muitos dos exercícios práticos, sobretudo obviamente no que diz respeito à componente sonora. Os alunos respondiam apenas às vibrações que determinados sons provocam ou, no caso do discurso verbal, à leitura dos movimentos dos lábios, e o candidato não tinha formação em linguagem gestual.

Foi, porém, um esforço interessante e estimulante. Os alunos correspondiam aos exercícios que eram formulados e as aulas, na sua dimensão prática, eram bem recebidas por eles. Fizemos exercícios que os faziam recorrer à sua memória, ou exercícios em que a dimensão sonora fosse expressa visualmente, com o auxílio de *software* de edição de imagem como *Adobe Photoshop* e *Adobe Premiere*. São inúmeros os obstáculos que este tipo de alunos encontra numa escola de ensino secundário artístico, uma escola "de artes", como é designada a ESAAA. Porém, o ambiente aberto e tolerante, algo especial, da Escola António Arroio, minimiza esses obstáculos e encoraja estes alunos a exprimirem-se como podem, e a possibilidade de se exprimirem é o principal motor da sua motivação e da participação em aulas que apelam a um sentido que não possuem.

No final do terceiro ano em que o candidato leccionou na ESAAA houve cortes ao nível do corpo docente. Em cada um dos cursos foram dispensados os professores mais recentes, independentemente das suas habilitações. O candidato, naturalmente, foi um dos visados nessa decisão e, como consequência desse facto, deixou de ser professor naquele estabelecimento de ensino.

Uma vez que no ano anterior tinha também cessado a sua prestação de serviços docentes na EPVR, ficou por isso a leccionar exclusivamente na UCP durante algum tempo. Seguir-se-iam mais duas experiências lectivas, uma no ensino superior politécnico, na Escola Superior

de Artes e Design, a ESAD, pertencente ao Instituto Politécnico de Leiria, a funcionar nas Caldas da Rainha, e a outra no ensino profissional, na Escola Profissional de Comunicação e Imagem (EPCI), em Lisboa.

Na ESAD leccionámos as disciplinas de Guionismo e de Estúdio e Cinematografia. O programa desta última disciplina assemelhava-se em muito à disciplina de Câmara e Iluminação que o candidato teve enquanto aluno do Curso de Cinema. Tinha também muitos pontos de contacto com a disciplina com o mesmo nome leccionada por ele na EPVR. Foi a disciplina de Guionismo que nos ofereceu um novo desafio e dificuldades acrescidas, uma vez que, apesar de ter habilitações para a leccionar, nunca o tinha feito. Na ESTC frequentámos as disciplinas de Técnicas Narrativas e Argumento I e II e, já concluída a Licenciatura, ingressámos no Curso de Escrita de Longas-metragens, do Programa Criatividade, no âmbito de uma parceria entre a Fundação Calouste Gulbenkian e a *London Film School*. Acrescentando a isso a experiência já referida da escrita da curta-metragem “Ao Fundo do Túnel”, foi com grande empenho que nos dedicámos à preparação e realização das aulas.

Os alunos da disciplina foram muito importantes para os resultados que se obtiveram. A ESAD das Caldas da Rainha convidava à geração de ideias originais e arrojadas. Aqui, como na ESAAA, a predominância das Artes Visuais como núcleo do saber da escola proporcionava um ambiente em que não havia efeito de estranheza perante o que acontecia. Uma escultura de 3 metros montada no corredor ou uma instalação vídeo exposta no átrio da escola eram factos quotidianos, pelo que só a banalidade poderia ser considerada estranha. Nas aulas práticas, os alunos liam as suas sinopses em voz alta e, uma a uma, eram discutidas por todos em função da sua exequibilidade e dos conteúdos das aulas teóricas, em sessões participadas e descontraídas.

Já na EPCI, em Lisboa, o candidato lidava com alunos mais novos e com uma diversidade de cursos profissionais (Curso de Multimédia, de Audiovisuais e de Marketing e Relações Públicas) e de disciplinas (Análise de Imagem, Fotografia, Teoria do Design, Guionismo e Storyboard). À semelhança do que acontecera na outra escola profissional onde leccionara, a EPVR, a EPCI permitia uma maior flexibilidade na adequação do programa por cada professor, como era habitual nesse tipo de ensino. Adaptámos algumas das aulas previamente preparadas a esses programas e aos novos alunos e cremos ter feito um trabalho que só poderia ter maior margem de melhoria se não fossem os problemas disciplinares que grassavam em toda a escola, o que gerava um desgaste fora do normal e, naturalmente, se

ressentia na falta de entusiasmo dos docentes. No caso do candidato, foram a Análise de Imagem e Guionismo e Storyboard as disciplinas mais compensadoras.

A Análise de Imagem era ensinada aos alunos do curso de Marketing e Relações Públicas e consistia numa reflexão sobre os códigos e significação da imagem fixa e da imagem em movimento, na forma como eram utilizadas pela Publicidade e pelo Cinema. O candidato aproveitou para aprofundar alguns conhecimentos para efeito da preparação das aulas e tal traduziu-se numa novidade importante para a sua própria maneira de ver e analisar as imagens.

Em relação à disciplina de Guionismo e Storyboard, ensinada aos alunos de Multimédia, durante as duas primeiras semanas o maior desafio foi de ordem disciplinar. A turma era muito difícil e socialmente os alunos nada tinham a ver com as restantes turmas da escola, por isso orgulhavam-se da suposta diferença e ostentavam uma rebeldia fora do vulgar. Mas uma disciplina como esta é necessariamente uma disciplina sobre contar histórias e, mais uma vez, dada a oportunidade aos alunos de contarem as suas histórias, de desenharem as suas personagens e de fazer ouvir a sua voz, tudo se tornou mais fácil e mais produtivo.

Em Março de 2008 surge uma oportunidade fora do ensino, e com esta começa o decréscimo na actividade docente por parte do candidato, devido à dificuldade de conciliar horários de aulas com o que viria a seguir.

A Sociedade Portuguesa de Televisão (SP) era uma empresa recente e procurava argumentistas para escreverem séries de Televisão. Procuravam pessoas fora do mundo do guionismo e da ficção para televisão, que poderiam trazer ideias novas e escrever “sem os vícios da actividade” e com um entusiasmo refrescante. O candidato apresentou o seu *curriculum* e foi chamado para prestar uma prova, que consistia na escrita de uma cena com determinadas personagens e características dramáticas requeridas. Na sequência dessa prova foi admitido. Rescindido o contrato que existia com a EPCI e autorizada pela SP a permanência da actividade lectiva do candidato na UCP e na ESAD (cuja carga horária era diminuta ou funcionava em regime pós-laboral), foi desse modo integrado numa empresa produtora de conteúdos para televisão, em regime de prestação de serviços, tendo como função a concepção e escrita de séries de ficção para os canais seus clientes.

Começava assim um novo capítulo na sua actividade profissional, o de argumentista ou guionista, numa estrutura que produzia ficção desde a sua concepção, no departamento que

passou a integrar, passando pela produção e terminando na finalização dos episódios contratados com as Televisões.

A equipa inicial era constituída por quatro guionistas, sendo um deles o coordenador, o único com *background* de trabalho em Televisão. Esse núcleo inicial submetia cada episódio escrito ao Director de Conteúdos da empresa, que por sua vez o relia e indicava alterações até cada episódio estar pronto para ser enviado para a Administração da empresa e, finalmente, para o cliente, de quem dependia a validação final.

A escrita de séries para televisão funciona por ciclos, ditados pela duração de cada projecto. Começámos pela série “Pai à Força”, e foi-nos encomendada uma temporada, ou seja, um pacote de 12 episódios de 50 minutos cada, o que em termos de número de episódios e de tempo de duração constitui um *standard* na exibição televisiva.

O processo de trabalho inerente a cada projecto é essencialmente colaborativo, desde o momento da concepção até à escrita do episódio. No caso de “Pai à Força”, o personagem principal era o cirurgião-plástico Dr. Miguel Saraiva, um *playboy* solteirão que, por força de um acontecimento trágico, a morte de um casal amigo com três filhos, se vê subitamente investido no papel de pai involuntário, um verdadeiro “Pai à Força”.

A equipa de guionistas reuniu durante semanas para decidir os principais traços das personagens, inventar novas personagens e determinar a intriga dos próximos episódios a escrever.²

Decididos os aspectos globais da série pela equipa, a fase seguinte foi fixar essas novas conclusões numa Sinopse ou resumo (apesar de já haver uma sinopse anterior é habitual haver revisões; em caso de dúvida sobre algum aspecto global da história o guionista pode sempre recorrer a este documento para a esclarecer) e na Descrição de Personagens.³

² O facto de o protagonista ser cirurgião-plástico e de cada episódio gravitar em torno de um caso clínico específico impunha que a equipa fizesse bastante pesquisa médica, quer *online*, quer recorrendo a profissionais que conhecesse nessa actividade, com vista a tornar credíveis as actividades do nosso protagonista. Naturalmente, todas as personagens que surgiam na história cuja profissão fosse importante para o enredo, como assistentes sociais, psicólogos, juizes, e outras, implicavam uma pesquisa correnspondente, em maior ou menor grau conforme os casos.

³ Trata-se de fixar num texto as principais características de cada personagem. Para além das características exteriores (sexo, idade, altura, complexão, aparência, modo de vestir, de andar ou de falar, por exemplo), aspectos da sua história de vida até ao momento em que a série começa, aspirações, segredos e quaisquer outras características que possam ser relevantes para a série são inscritas neste documento. A caracterização das personagens serve ao guionista para esclarecer dúvidas, mas também para se reencontrar com a personagem, inspirar-se nela, e criar a partir daí diálogos e cenas credíveis com a identidade pré-definida.

Escritos a Sinopse e a Caracterização de Personagens, segue-se a criação da história. Assim, no início de cada semana desta nova fase, reuníamos para aquilo a que convencionámos chamar “reunião de plano”, em que definíamos em traços gerais as principais linhas de história dos três episódios seguintes, e fazíamos-lo episódio a episódio: a definição da ideia principal (a situação em que o protagonista e os personagens principais se iriam debater), as linhas de história secundárias e a forma como entroncavam na história do protagonista, e assegurar que os personagens principais tinham uma presença equilibrada de episódio para episódio (ou, em certos casos, uma ausência justificada pela própria história).

Em termos práticos as reuniões funcionavam como sessões de *brainstorming*, e as ideias eram debatidas, rejeitadas ou validadas. Decidíamos também sobre a estrutura aberta ou fechada dos episódios.⁴

Definido o Plano dos três episódios a escrever na semana em causa, a fase seguinte seria a elaboração da Grelha para o primeiro desses episódios. A Grelha é a estrutura do episódio segundo uma ordenação por cenas numeradas, tal como é suposto aparecerem no episódio finalizado. Na prática, nesta Grelha cada cena resume uma situação dramática entre os personagens; é por isso uma situação imaginada tendo em vista o resultado final, mas obedecendo aos objectivos dramáticos definidos no Plano.⁵

Validada a Grelha, o que se seguia era a distribuição das cenas a escrever pela equipa de guionistas. Cada guionista escolhia uma cor e realçava as cenas que iria escrever no episódio em causa. Dessa Grelha multicolor eram então criadas quatro cópias e cada guionista trabalhava na cópia da sua cor.

Apesar das cenas da Grelha serem um resumo da cena a escrever pelos guionistas, a escrita de uma cena não consiste no mero alongar de um resumo. É antes do mais a recriação de um

⁴ Episódios abertos são aqueles em que a história principal continua de uns episódios para os outros, ao passo que nos episódios fechados, por cada episódio fechado a história principal termina na última página do respectivo guião (em “Pai à Força” não havia um modelo fixo e por vezes, por razões orçamentais ou de produção, havia fundamento para fazer episódios de um ou de outro tipo).

⁵ Por ser um documento “intermédio”, que se destinava à escrita final das cenas pela equipa de guionistas, continha habitualmente uma linguagem informal e algumas indicações úteis para a fase seguinte da escrita. Subjacente ao tom utilizado na escrita da Grelha estava, não só a ideia de transmitir o tom da cena mas também a ideia de tornar mais leve e criativa a tarefa seguinte, inspirando os guionistas e recorrendo inclusivamente a pequenas piadas sobre a situação ou as personagens em causa, por mais dramática que a situação pudesse ser. As cenas na Grelha continham ainda indicações sobre o que as personagens diziam umas às outras, que os guionistas utilizavam para escrever os diálogos.

momento, que implica que o guionista se imagine nas mesmas circunstâncias que as personagens. É por isso um momento de imaginação, imaginação dos espaços, dos objectos, dos detalhes, das acções, dos diálogos, dos silêncios e até dos olhares trocados pelos personagens. De certa forma, o guionista tem que viver a cena para a escrever bem, para que transmita verdade quando for lida e, idealmente, quando for representada e filmada (mas estes aspectos fogem ao controlo do guionista).

Terminada a escrita das cenas por todos os guionistas, eram unidas num novo documento, o episódio em causa, revisto pelo coordenador – e alterado pelos guionistas cujas cenas merecessem uma alteração – validado pelo Director de Conteúdos, e encaminhado para a Administração e Cliente validarem.

“Pai à Força” revelou-se um sucesso televisivo. Os 13 episódios iniciais dariam lugar a 52 numa primeira temporada encomendada pela RTP, mas outros projectos se seguiriam. Nos três anos em que trabalhou na SP Televisão, o candidato participou em mais de 15 projectos, desde séries originais ou adaptadas como “Pai à Força”, “Cidade Despida”, “Liberdade 21”, “Maternidade”, “A Família Mata” e “O Segredo de Miguel Zuzarte”, telenovelas como “Perfeito Coração” e “Laços de Sangue”, e muitos outros projectos que não chegaram a ver a luz do dia e cuja referência nos é vedada por razões contratuais, na medida em que ainda poderão vir a concretizar-se.

A experiência profissional adquirida pelo candidato durante estes três anos foi importante na medida em que a necessidade de produzir grandes quantidades de trabalho em pouco tempo, que marcava o ritmo do dia-a-dia na actividade, foi determinante para perder receios genericamente associados à escrita. O hábito de trabalhar por objectivos e de concretizar ideias no papel permitiu vencer o medo da folha branca, e também o hábito de trabalhar colectivamente na geração de ideias consistiu num enriquecimento trazido por esta experiência profissional. Enquanto professor, o candidato habitualmente adoptava sozinho muitas das soluções que utilizava nas aulas; como autor, no âmbito da escrita da sua curta-metragem, viu-se muitas vezes bloqueado pelo esforço solitário de encontrar soluções para escrever o argumento que melhor servisse a história.

Concluimos entretanto que, em determinadas fases do processo criativo, a partilha das ideias e a participação de outros podem ser determinantes para abrir caminhos e inclusivamente para manter o ânimo em tarefas tão árduas - e por vezes longas - como, no caso, a escrita de argumento. Mas neste processo colaborativo o lugar solitário do escritor não está ameaçado.

A escrita de uma cena será sempre o santuário do guionista, aí ele está sozinho com os personagens, mas até chegar a esse momento partilhou, discutiu e lutou pelas ideias que acreditou serem as melhores.

É no ano em que cessa a sua relação laboral com a empresa produtora de televisão que o candidato lança o livro a que aludimos anteriormente: “Fotografia, Som e Cinema – Para dar vida às suas Ideias” (Texto-G. Leya, 2011). Embora, como se disse, este correspondesse a uma espécie de manual destinado ao grande público (que optámos por publicar fora da Universidade) e que tinha na sua base as aulas dadas na UCP, o mesmo reunia conclusões do candidato em relação à produção de imagens e de sons, a matéria-prima do Cinema, e por isso, em certa medida, dizia respeito também à sua maneira de encarar aquilo que poderíamos designar como conteúdos essenciais do Cinema: um núcleo de saberes básicos é certo, mas também uma reflexão pessoal sobre aspectos importantes relacionados com a produção de imagens e sons.

Numa nova fase em termos profissionais, decidimos ainda revitalizar a nossa própria produtora, Ultraleve Filmes, mantendo paralelamente a actividade de professor na UCP. A Ultraleve Filmes surge informalmente como produtora de filmes institucionais em 2002, com a produção de um vídeo para a empresa Pmelink.pt. Ao candidato foi encomendado um vídeo institucional destinado aos parceiros da empresa que reflectisse a opinião dos seus clientes, as Pequenas e Médias Empresas, em relação aos seus serviços.

À data não possuíamos competências de produção nem de gestão deste tipo de projectos, mas reunindo uma pequena equipa, constituída por um produtor/realizador, um operador de câmara e um assistente, um editor de imagem e um pós-produtor, alugando equipamentos de registo de imagem e de som e instalações de pós-produção, foi possível levar a bom porto esse projecto, que de certa forma ditou a forma de trabalhar que adoptaríamos para projectos futuros: uma estrutura “ultraleve”, que hoje é extremamente facilitada pelas características dos equipamentos e pelo custo dos mesmos, que reúne especialistas nas mais variadas áreas da imagem e do som, escolhidos em função dos requisitos de cada projecto, definidos e coordenados pelo candidato, detentor da marca registada Ultraleve Filmes.

Foi sobretudo a partir de 2008 que esta actividade se organizou na pesquisa de clientes e na realização de vídeos corporativos, mas em 2011, por força da cessação do vínculo laboral com uma empresa onde o candidato trabalhava a tempo inteiro, pareceu-nos obrigatório registar, organizar e potenciar a marca que possuíamos no sentido de captar e fidelizar clientes, o que

temos feito. Presentemente temos uma carteira de clientes institucionais com quem mantemos uma relação duradoura e, ainda que no domínio profissional esta actividade tenha apenas uma ligação remota com o Cinema, encontramos nela a utilidade de gerar os rendimentos necessários para nos dedicarmos aos projectos que, acreditamos, nos encaminham nessa direcção.

Foi também em 2011, animado pela experiência acumulada em três anos como guionista profissional, que o candidato começou a desenvolver, em co-autoria, um projecto para uma série de época, de 13 episódios, passado na Lisboa do século XIX. Mantendo reuniões regulares com outros dois autores, prosseguimos no desenvolvimento do projecto, que consistiu na formulação da ideia, na pesquisa histórica subsequente, na criação de personagens, na estruturação de linhas de história e na definição da acção dos episódios. Devido às características visuais pretendidas para o projecto, que se queria como projecto de animação, e à elevada complexidade e custo dos modelos de produção associados a este tipo de filmes, houve paralelamente muito esforço dedicado à construção visual das personagens e ambientes da história, bem como à ponderação sobre as técnicas de animação utilizadas.

Gradualmente, o projecto foi sendo desenvolvido até haver elementos que, no entender da equipa de autores, poderiam oferecer características de qualidade que justificassem uma candidatura aos subsídios do ICA, uma vez que a produção deste tipo de série seria incomportável sem o auxílio estatal. Esse momento chegou em 2014 com o concurso designado como “Programa de Apoio ao Audiovisual e Multimédia”. Tendo tido um resultado favorável e sendo por isso designados como beneficiários do apoio previsto, e fazendo o candidato parte do núcleo de autores, consideramos como provada a possibilidade de persistir na autoria, e por isso, de insistir no Cinema. O apoio concedido permite-nos produzir um *trailer* e por isso, concretizar a nossa visão sobre o projecto, elemento que será decisivo na captação de apoios para a produção da série “Lisboa XIX”.

Paralelamente a este projecto, o candidato tem também estabelecido laços com outras produtoras especificamente associadas ao cinema, com as quais tem colaborado na candidatura a outros apoios, nomeadamente para a produção de curtas-metragens e de documentários.

Assim, podemos dizer que neste triângulo que a totalidade da acção do candidato acabou por formar, tanto a docência como a técnica profissional permitem e inspiram um terceiro vértice, de natureza autoral, cuja manifestação mais expressiva teria o seu momento em 2006, quando

estreámos a nossa primeira curta-metragem, "Ao Fundo do Túnel". Pela sua importância no nosso percurso de vida e pela materialização da nossa opção vocacional pelo Cinema, decidimos eleger este como o objecto da segunda parte do presente relatório e assim, com o distanciamento crítico que o tempo propicia, destilar as conclusões que forem mais úteis para a realização de outros filmes que surjam no nosso percurso artístico.

3. Análise crítica da formação académica e da actividade profissional e aprofundamento científico sobre o tema da área científica do curso

A segunda parte deste relatório está organizada de acordo com a sequência temporal subjacente a todo o processo de criação da curta-metragem em causa.

Começamos por contextualizar o surgimento da ideia e o seu desenvolvimento faseado até se transformar num argumento cinematográfico digno de ser apresentado a concurso para obtenção de apoios estatais.

Seguidamente, descrevemos o processo e os problemas inerentes à reescrita do argumento, perante o facto de termos obtido um subsídio do Instituto do Cinema e de existirem condições financeiras para filmar.

Por fim, analisamos todo o processo de produção e exibição do filme, retirando as devidas conclusões do que foi realizar uma primeira obra, mas já com os olhos postos em obras que se lhe sucedam.

3.1. O Curso de Cinema e a génese da curta-metragem “Ao Fundo do Túnel”

Saber de onde surgem as ideias é talvez uma questão secundária quando falamos de Cinema: mais que descobri-lhes a origem, interessa desencadear o seu aparecimento, quer através de exercícios específicos, como propõem os teóricos fílmicos Michael Rabiger (2005) e Doc Comparato (2004: 65), quer através de uma pesquisa prévia (Mackendrick, 2005: 36), quer por último, técnicas menos ortodoxas como sejam as propostas de meditação transcendental evocadas pelo cineasta David Lynch (2008: 37).

A ideia que esteve na génese da curta-metragem "Ao Fundo do Túnel" foi gerada de acordo com a metodologia proposta pela ESTC, quando da preparação da nossa candidatura para o ingresso no curso de Cinema daquela Escola. No regulamento de candidatura foram propostos três temas dos quais os candidatos poderiam escolher um. Os temas eram "O Sonho", "O Hamburger" e "O Polícia". Seguidamente, o candidato faria uma Pesquisa sobre o Tema, e elaboraria um Esboço de Argumento acompanhado de Documentação Gráfica de suporte.

3.1.1. Surgimento e preparação da Obra

O caminho proposto pela ESTC para desencadear o ingresso do candidato na Escola continha então quatro passos, Escolha, Pesquisa, Esboço de Argumento e Documentação Gráfica, que passamos a detalhar abaixo. Estes quatro passos são uma técnica para gerar ideias, particularmente vocacionada para o Cinema. McKendrick (2005: 36) propõe uma técnica semelhante também em quatro passos, em que à Recolha e Organização dos dados correspondente à Pesquisa se segue uma fase de Incubação dos mesmos e, finalmente o momento em que surge a "Faísca" involuntária que recompensa esse percurso.

1. Na fase de Escolha optámos pelo tema "O Sonho" por nos parecer um desafio mais estimulante do que os outros temas e por estar associado à natureza onírica do Cinema, o que nos agradou. Obedecendo à metodologia proposta, optámos por fazer uma pesquisa assente em inquéritos escritos, entrevistas telefónicas e alguma pesquisa bibliográfica como sugere Stern (1998).

2. Na fase de Pesquisa decidimos realizar inquéritos por considerarmos que estes, ao serem enviados aos inquiridos, permitiam a reflexão dos mesmos sobre um tema que pela sua natureza íntima convidava a uma ponderação adequada em cada resposta. O método de escolha assentou no círculo de relações pessoais e familiares do candidato e para o inquérito foram escolhidos 30 inquiridos de ambos os sexos, de idade adulta ou idosos e com profissões ou situações profissionais diversas. A estes foi enviado um questionário que incidia sobre os sonhos e pesadelos de cada um e também sobre a dimensão metafórica das palavras "sonho" e "pesadelo" na relação com a vivência de cada inquirido.

Na fase de tratamento dos dados, foi particularmente relevante a contribuição de um inquirido, psicanalista de profissão, que esclarecia do ponto de vista científico alguns aspectos relativos aos sonhos, relacionando-os com a predominância de um elemento visual durante o sonho por comparação com outros sentidos, menos manifestados. Pareceu-nos feliz esta coincidência do elemento visual nos sonhos com o propósito eminentemente visual da candidatura em causa, pelo que seria essa a revelação - a da imagem no sonho - que originaria a "faísca", a ideia central do argumento: a história de um homem cego que quer ser operado para poder voltar a ver a fotografia da sua mulher, falecida há muito tempo.

Na verdade essa "faísca" não surgiu num momento isolado, mas foi uma sequência de descobertas que surgiram no âmbito dos outros elementos da pesquisa. Em tudo essa colecção

de descobertas corresponde a uma maturação da ideia e, nesse sentido à Incubação a que Mackendrick (2005) se refere, que acontece ao mesmo tempo em que a informação é recolhida.

Entrevistámos o Director da ACAPO - Associação de Cegos e Amblíopes de Portugal, que nos apresentou dois utentes da Associação com quem tivemos oportunidade de ficar a conhecer melhor a experiência de quem vive com o problema da cegueira ou da visão reduzida, falámos desse desejo de ver, dos receios inerentes à possibilidade de uma intervenção cirúrgica, nomeadamente devido às implicações cerebrais da visão e dos riscos associados a alguns tipos de operações - ao ponto de a dor causada pela adaptação à visão poder, em certos casos, fazer com que uma pessoa deseje o regresso à cegueira. Ficámos ainda a conhecer as principais limitações das pessoas que vivem com problemas na sua visão, bem como os preconceitos e os mal-entendidos que as opõem à população normovisual.

Por fim, no decurso de uma entrevista concedida pelo Professor Arménio Sequeira, do ISPA - Instituto Superior de Psicologia Aplicada, também ele invisual e um profundo conhecedor do tema, seríamos ainda encaminhados para livros importantes como *O Bebê e a Mãe* de Daniel Stern (1998), esclarecedor quanto à evolução da visão nos primeiros tempos de vida e como esta se relaciona com os restantes sentidos.

Durante este acumular de informações deu-se, como afirmámos, a incubação da ideia. Era pois chegado o momento de lhe dar forma escrita - o esboço de argumento - e gráfica, de acordo com o modo de fazer proposto no regulamento a que acima aludimos.

3. Iniciámos assim o Esboço de Argumento. À época nada sabíamos sobre os aspectos técnicos da escrita de argumento que viriam a ser de aplicação quotidiana uns anos mais tarde, de acordo com a experiência profissional adquirida como argumentista referida no âmbito do relatório sobre a actividade profissional do candidato. Referimo-nos aos nomes incontornáveis de Syd Field, Robert McKee e Christopher Vogler, cujas obras são referência na área da escrita para Cinema e de consulta habitual na resolução de problemas quando estes surgem no processo de escrita.

No entanto, o exercício proposto nos termos da candidatura à ESTC consistia, uma vez encontrada a ideia a partir da Pesquisa, em criar situações (gerar novas ideias filmáveis) em torno do dia-a-dia de um protagonista cego, António, e do seu desejo de ver a referida fotografia da sua mulher. E num processo criativo o desejo é fundamental.

"O desejo de ter uma ideia é como um isco. Quando se está a pescar, é preciso ter paciência. Coloca-se o isco no anzol e espera-se. O desejo é o isco que atrai aqueles peixes - aquelas ideias. O que é bonito é que, quando se apanha um peixe que se ama, mesmo que seja um peixe pequeno - um fragmento de uma ideia -, esse peixe vai atrair outros peixes e agarrar-se-ão a ele. Então está-se lançado. Em breve começam a surgir cada vez mais fragmentos e a coisa inteira emerge. Mas começa com desejo" (Lynch, 2008: 35).

A criação desse guião embrionário foi também ela uma excitante caminhada sobre o vazio, instigada pelo desejo de atrair novas ideias. Se por um lado era chegado o momento de substituir uma ideia (a premissa dramática), por situações (cenas), era também chegado o momento de "imaginar", ou seja, o momento de, em sentido literal, conceber e produzir as imagens correspondentes à materialização das situações (das cenas), as imagens que contam uma história cinematográfica - pela sua natureza, assente num suporte físico.

Para esse efeito produzimos imagens a preto e branco de forte cariz onírico, criando sobreposições de diapositivos impressos em papel fotográfico, apresentando ao júri de acesso à ESTC uma história gráfica com uma forte dimensão experimental, mas com um sentido de risco na sua autoria, comparável, em retrospectiva, ao entusiasmo *naïf* dos primitivos do cinema.

Durante este processo em nenhum momento se pensou a história a partir da lógica de nenhum paradigma de Argumento, que não fosse apenas o de contar uma história com Princípio, Meio e Fim. Como afirmámos, não só desconhecíamos esses modelos como nada na candidatura convidava a uma preparação da mesma a nível teórico. Acreditamos que à data tal foi propício ao exercício de imaginação proposto, removendo eventuais filtros teóricos que de outro modo poderiam interferir no processo criativo em marcha.

O candidato ingressou no curso com o projecto em causa, com uma proposta que, se à época lhe parecia a única proposta possível, hoje recorda como um olhar inocente mas aventureiro, e um modo instintivo de fazer Cinema que o presente trabalho lhe dá oportunidade de recordar e reflectir de um ponto de vista técnico.

3.1.2. Experiências marcantes para o futuro

Vocacionada exclusivamente, à época, para formar profissionais de Cinema nas áreas de Imagem, Som, Produção e Montagem, a ESTC não continha nos seus propósitos pedagógicos

oficiais uma resposta àquele que era o desejo de muitos dos que, como nós, a ela acorriam: tornar-se Realizador ou Argumentista. Mas permitia, no imediato, algo bem mais importante para os alunos, a possibilidade de criarem e filmarem as suas próprias histórias.

O primeiro ano do curso era comum, o que permitia aos alunos conhecer e praticar um pouco de cada uma das áreas técnicas e, com base nesse conhecimento, escolher no ano seguinte aquela que seria a sua especialização.

Assim, no primeiro ano do curso de cinema o candidato realizou o seu primeiro “filme”; em rigor, tratou-se apenas de um exercício filmado, com 2 actores, adereços, guarda-roupa, uma equipa de filmagens e um décor exterior. Não podia ter começado de melhor maneira, tinha ingressado na ESTC para se tornar realizador e no fim do primeiro período estava a exercer essa função. Foi uma experiência importante por essa razão mas também porque o exercício tinha implicado passar por muitas das circunstâncias que fazem parte do cinema profissional, desde logo o trabalho em equipa e a responsabilidade de filmar com um suporte dispendioso e pouco acessível, filme de 16mm.

O trabalho em equipa faz parte da própria natureza do cinema desde muito cedo e, na ESTC, a necessidade de trabalhar colectivamente é inculcada desde que os projectos são criados (autoria), passando pela escolha (concurso), até à sua execução (produção do projecto).

Em cada período do ano lectivo eram realizados 2 filmes. O processo utilizado desde a autoria até à produção era o que a seguir se descreve:

Numa fase inicial cada um dos 20 alunos propunha individualmente a sua ideia, sob a forma de uma sinopse, para o exercício em questão. É de salientar a importância dessa sinopse inicial, já que ela corresponde a uma versão resumida da história que queremos filmar e permite aferir das qualidades e defeitos da mesma (Comparato, 2004: 36).

A apresentação de cada ideia era individual, e era feita perante a turma e um júri de três professores, um professor responsável pelo projecto e mais dois de duas das áreas técnicas.

Dessas 20 ideias eram escolhidas 6 ou 7 e o autor de cada uma delas escolhia mais dois alunos para se juntar ao seu projecto num esquema designado por “triângulo”. Cada triângulo desenvolvia um projecto cinematográfico acompanhado de um dossiê que integrava uma sinopse, um argumento, uma planificação, *décors*, adereços, proposta de actores e restantes

elementos necessários para a concretização do filme. Esse dossier era reunido e apresentado por cada um dos "triângulos" num dia determinado.

Dessa apresentação, feita também perante a turma e perante o mesmo júri de professores, eram escolhidos os projectos vencedores para serem filmados. Os três alunos que tinham apresentado esses projectos escolhiam as suas funções na equipa (invariavelmente escolhiam ser Realizador, Produtor e Director de Fotografia) e escolhiam os restantes membros da equipa (os alunos cujos projectos não tinham sido escolhidos) que ficavam com as funções técnicas do filme. Em rigor eram os dois "triângulos" vencedores que assumiam a autoria dos respectivos projectos.

Este modo de funcionamento permitia desde muito cedo familiarizarmo-nos com o trabalho em equipa, aspecto fundamental no funcionamento de qualquer rodagem profissional, e também com a não menos importante dificuldade real de fazer aprovar projectos perante os recursos dispendiosos a que a produção obriga. Num país em que a tradição em vigor para a viabilização de projectos cinematográficos assenta em concursos promovidos pelo Estado, a ESTC desde cedo habituava os seus alunos a essa realidade, promovendo a competição entre eles e a colaboração necessária à apresentação de projectos vencedores.

Após a escolha da equipa, prévia ao arranque de cada projecto escolhido pelo júri, seguiam-se 1) Pré-Produção, 2) Rodagem, 3) Pós-Produção e 4) Exibição (só não havia lugar à fase de Distribuição, uma vez que os filmes se destinavam a ser vistos e comentados apenas na ESTC). A estas fases corresponderam tarefas específicas como:

- 1) Pré-Produção: *Casting*, escolha de Guarda Roupas e de Adereços, Ensaios com os actores, Planificação e Storyboard, escolha de *Décors* e *Repérage*, testes de Câmara e Iluminação, testes de Som;
- 2) Rodagem: Produção, Caracterização, Encenação, Iluminação, Filmagem, Gravação de Som, Anotação;
- 3) Pós-Produção ou Montagem, Escolha de Planos (selecção das melhores tomadas de vistas elegíveis para o filme), Sincronização da imagem e do som de cada plano (por serem registados separadamente), Alinhamento Inicial (uma primeira versão com os melhores planos e de acordo com a planificação apresentada na Pré-Produção), Montagem Final (a versão final, resultante de novas soluções narrativas surgidas no decurso da montagem);

- 4) Exibição: Projecto do Exercício perante a turma e na presença dos professores responsáveis pelo acompanhamento do projecto.

Existia na Escola a tradição de quem queria realizar escolher área de Montagem mas, talvez movido por um interesse particular pela Fotografia, que já praticava antes da ESTC, e pela frequência de cursos de Desenho e Pintura no AR.CO desde a adolescência, o candidato optou pela área de Imagem, crendo que por esta o obrigaria a conhecer a fundo o material primeiro do Cinema - a Imagem - a área em causa seria a escolha certa.

No segundo ano do curso, um colega nosso teve a oportunidade de realizar uma curta-metragem com as sobras em 35mm de um filme de longa-metragem. Escolheu a restante equipa de entre alguns colegas de turma e ao candidato coube o papel de Director de Fotografia. O filme “Porque é que eu não disse nada” (Miguel Seabra, 1999, cor, 35mm, 8 min.) consistiu numa experiência semiprofissional, uma vez que, por um lado, não era um filme feito com a pressão do apoio estatal ou da viabilidade comercial mas tão só uma oportunidade de iniciar um percurso do realizador no circuito dos festivais e, por outro lado, desprovidos dos meios, da tolerância escolar e do conselho dos professores, a responsabilidade aumentava.

Enquanto Director de Fotografia, e responsável máximo pela equipa de imagem do filme, o candidato determinava a abordagem visual do filme em articulação com o Realizador, bem como o tipo de iluminação necessário para a filmagem de cada plano, sendo esta executada pelos Electricistas do filme. Definia ainda o valor de exposição ajustado para cada plano, o que determinava a correcta exposição da película e supervisionava a qualidade da imagem impressa. Finalmente, em articulação com outros membros da mesma equipa (o Operador de Câmara, o Assistente de Câmara e os Maquinistas), assegurava que a intenção do Realizador em termos de imagem era concretizada plano a plano.

O filme “Porque é que eu não disse nada” foi exibido no Festival Internacional de Cinema do Algarve e no conceituado Locarno International Film Festival.

Durante o terceiro ano do curso de Cinema, o candidato retomaria a sua experiência como Realizador. De acordo com o processo de formação de "triângulos criativos" acima descrito, realizámos um videoclip. Apesar de não ser em rigor um projecto cinematográfico, mas uma sub-espécie do tipo de obras que nos interessava, assegurava alguma continuidade na experiência do candidato enquanto Realizador.

Uma vez que em cada ano um dos três anos havia três períodos escolares e pelo menos 2 filmes por período, durante o curso participámos em pelo menos 9 filmes, sempre segundo o esquema competitivo, que começava em propostas individuais de cada aluno, convertidas em triângulo, em torno do qual se constituía a equipa técnica, dando origem à produção de cada filme. Durante os três anos em que o bacharelato consistia, o candidato pôde experimentar diversas funções para além das já referidas como Argumentista e outras ligadas à área técnica de opção, como Operador de Câmara, Assistente de Imagem, Electricista e Maquinista. Estas últimas viriam a habilitá-lo para trabalhar em Cinema nos anos seguintes, quer participando em Filmes de Ficção quer em Documentários, Publicidade, Videoclip e Vídeo Institucional, de acordo com o já exposto no relatório da actividade profissional.

3.2. Concurso de Apoio Financeiro Selectivo à Produção Cinematográfica de Curtas Metragens de Ficção 2002

Concluído o Bacharelato em Cinema, na área de Imagem, o candidato começou a trabalhar como técnico de cinema, depois como professor e formador, e começou ainda a produzir e realizar filmes institucionais para empresas. Entretanto, a ESTC estendera já a sua oferta formativa ao grau de Licenciatura, criando para o efeito uma Licenciatura Bi-etápica, em que a primeira etapa coincidia com o Bacharelato, já obtido, a que se somava mais um ano nas áreas de Realização, Argumento ou Produção. Obedecendo a uma determinação vocacional, escolheríamos a área de Realização para obter esse grau.

Foi durante a frequência da Licenciatura, em 2002, que nos foi dirigido um convite pela produtora Antónia Seabra para concorrer ao Concurso de Apoio Financeiro Selectivo à Produção Cinematográfica de Curtas-metragens de Ficção 2002 do ICAM - Instituto do Cinema, Audiovisual e Multimédia. Apresentado pela produtora A.S. Produções Cinematográficas, o projecto "Ao Fundo do Túnel" foi um dos vencedores do referido concurso, concluído em Agosto de 2003. Este atribuía a cada um dos projectos 45.000 Euros para a respectiva produção.

O júri do concurso justificou a concessão do subsídio ao projecto por apresentar um argumento com uma razoável qualidade artística e cultural e um desenvolvimento suficiente do tema relativamente a aspectos criativos, técnicos e expressivos. O *curriculum* do produtor

e o equilíbrio da previsão orçamental eram os critérios que, do lado da produtora, ofereciam garantias a que o apoio estatal fosse concedido.

A oportunidade de fazer uma primeira obra coincidia com o final da Licenciatura em Realização, pelo que foi estabelecida uma calendarização entre o candidato e a produtora que previa uma reformulação do projecto, sobretudo ao nível do argumento.

Essa reformulação foi difícil por diversas razões, umas de ordem prática, relacionadas com uma actividade profissional intensa do candidato como docente em diversas escolas, onde tinha centenas de alunos em simultâneo para ensinar e avaliar; outras foram razões de ordem lógica: parecia-nos que a formação entretanto adquirida no Curso de Cinema aconselhava a uma revisão de um projecto que surgira num momento anterior à mesma (o mesmo que permitira o ingresso do candidato), com vista a poder fazer um filme tão bom quanto possível. Aprendêramos durante o curso a importância da reescrita, sem a qual um argumento não passa de uma lista de cenas a filmar, com diálogos pouco verdadeiros e comportamentos pouco consistentes com as personagens que os manifestam (McKee, 1999: 416).

Tratava-se de uma história com implicações médicas complexas, fora da área de conhecimento do candidato. Por outro lado, a pesquisa levava-nos a um dever moral de tentar fazer um filme que pudesse ser "visto" ou sentido por invisuais - a empatia com os entrevistados invisuais ou amblíopes contactados na fase de inquérito levou a uma maior sensibilização do candidato em relação a esta realidade e fez despertar a vontade de contribuir com o filme para mudarmos o modo como o público até aí encarava (pensávamos nós) o problema.

Existia ainda a pressão de estarmos a fazer um primeiro filme, com tudo o que tal implica de exposição de um realizador junto da comunidade do Cinema por se tratar de uma primeira obra que pode ditar o bom ou mau início de uma carreira desejada. Em suma, impusemo-nos um perfeccionismo algo paralisante.

As alterações ao projecto original que entendíamos dever fazer antes de filmar consistiam numa pesquisa médica sobre o tema, novos inquéritos ou entrevistas a cegos e a médicos, e reescrever o argumento revendo a história, a intriga e o desenlace. O candidato entendeu dever ainda rever os aspectos formais do filme: decidir se seria filmado a preto e branco, como na primeira versão, ou se faria sentido ser filmado a cores; e se se mantinha fiel à ideia

inicial de sobrepor imagens ou se, pelo contrário, apenas iria utilizar planos individuais para transmitir os sonhos do protagonista e a sua adaptação à visão.

A necessidade de proceder a essas alterações relacionou-se com a tentativa de dar resposta, em suma, a uma convicção: a de que a história fora imaginada antes de o candidato aprender as técnicas necessárias para a filmar e que resultaria numa obra melhor se, antes de ser produzida, a sua própria construção e a visualização original da mesma fossem revistas, de acordo com os princípios entretanto aprendidos.

Por outro lado, a história existia apenas sob a forma de Esboço de Argumento, pelo que fazia sentido transformá-la num argumento definitivo, um *Script*, feito de acordo com os ensinamentos de disciplinas como Técnicas Narrativas e Escrita de Argumento I e II que frequentámos no curso, e de autores como Syd Field (1979), Robert McKee (1999) e Christopher Vogler (1998), referenciados pelo Professor José Maria Mendes, nosso professor de Escrita de Argumento na ESTC.

Havia elementos nesse esboço de argumento que precisavam de ser mais trabalhados para poderem ser transformados num argumento definitivo. Generalizando, sem prejuízo de adiante os tratarmos com maior detalhe, havia a necessidade de encontrar as chaves certas - numa alusão aos princípios expressos por Aristóteles na sua *Poética* (1986) - para ligar as cenas umas às outras de uma maneira simultaneamente: criativa, mantendo aquilo a que podemos designar como "suspensão da descrença" por parte do espectador; lógica, obedecendo a uma coerência narrativa; e corajosa, ou seja, apresentando a história de uma maneira depurada, em que a câmara não filme senão o real tal como ele se apresenta ao espectador - ainda que mostre sonhos, recordações, ideias ou desejos das personagens.

3.3. A primeira versão da história

A primeira versão de "Ao Fundo do Túnel", apresentada como Esboço de Argumento, no âmbito da nossa candidatura, conta a história de António, um septuagenário cego que é operado aos olhos.

Num primeiro momento, o seu filho, de 40 anos, assiste-o nos dias em que está no hospital e acompanha-o no processo de recuperação da visão. Nesse processo existem imagens desfocadas que se tornam mais nítidas e o protagonista reconhece objectos do quotidiano que o filho lhe apresenta.

O segundo momento do esboço de argumento propõe um ponto de vista subjectivo do protagonista no seu deambular pela cidade e ainda no processo de recuperação da visão. Estas imagens são montadas em alternância com imagens de sonho do protagonista.

Num terceiro momento o protagonista está junto a uma campa e ouve a voz de uma mulher jovem. Já em casa, encontra uma fotografia antiga de uma mulher jovem e, incapaz ainda de ver com nitidez, pergunta ao filho se é “ela” a mulher da fotografia (“ela” é suposto ser a mulher já falecida do protagonista e mãe do filho). À noite o protagonista sonha com uma casa em ruínas e com a voz da mulher, a mesma voz que ouviu no cemitério. No dia seguinte encaminha-se para uma casa semelhante à do sonho e imita as acções do sonho mas é expulso por um sem-abrigo e chega a casa perturbado.

Finalmente, o filho leva-o ao cinema, onde o protagonista assiste a um filme em que há um homem de óculos escuros e uma mulher, e a mulher tem a mesma voz que o protagonista ouviu no cemitério e no sonho. A mulher tira os óculos ao homem e beija-o. No exterior do cinema, filho e pai saem da sala. O pai puxa dos óculos escuros para os colocar mas decide não o fazer.

Este é um resumo dos elementos principais deste esboço de argumento.

3.4. A segunda versão da história: "Ver"

"Ver" é o título provisório da segunda versão da história, que é a primeira versão finalizada do argumento final. Nesta versão o candidato teve necessidade de ampliar a história, criando novas personagens e situações, o que decorreu da formação entretanto adquirida no âmbito do curso de Cinema. Se esse facto em si poderia contribuir para aumentar a qualidade do argumento, uma análise posterior do mesmo permitiu-lhe detectar, entre outros, problemas ao nível da caracterização das personagens e ao nível do esforço de produção e esforço orçamental exigidos, com a multiplicação de cenas que não concorrem para ajudar o espectador a ver o filme mas sim a confundi-lo. Por último, nesta versão, o candidato incorporou alguns acontecimentos da sua vida pessoal no filme, na ilusão de estar a contribuir para dar à história um cunho de autenticidade, que se manifestaria duvidosa.

3.5. A terceira versão da história: "Ao Fundo do Túnel"

A terceira versão da história, e segunda do argumento, resulta já da necessidade sentida pelo candidato de simplificar a versão anterior, retirando cenas que estavam a mais, clarificando aspectos relativos à caracterização de personagem e encontrando o fio da história nesse processo. Surge também nesta versão aquele que viria a ser o título definitivo, “Ao Fundo do Túnel”. Esta versão é a que é apresentada à Produtora para servir de base à Pré-Produção do filme.

Naturalmente, como versão que encontra mãos experientes na leitura e na concretização de argumentos cinematográficos como as da produtora, foi alvo de inúmeros reparos, quer ao nível da inteligibilidade da história, quer ao nível da exequibilidade de produção. O autor sentiu pela primeira vez a importância que as decisões criativas assumiam pela forma como impactavam o orçamento disponível e por isso foi encorajado a encontrar alternativas mais económicas e mais claras para o espectador.

3.6. Um interregno no processo de reescrita da história

Debatendo-se com as questões levantadas pela necessidade de encontrar as alternativas em causa, o candidato foi chamado a deslocar-se a S. Tomé e Príncipe para produzir e realizar um documentário encomendado pela ONG Leigos para o Desenvolvimento. O filme serviria para ser exibido nas actividades de formação dos membros daquela ONG, no sentido de os sensibilizar para as especificidades da experiência de vida comunitária em missão.

O candidato tentou, no pouco tempo livre que lhe restava, continuar a reescrita de "Ao Fundo do Túnel", mas por se encontrar comprometido com um trabalho realizado em condições difíceis, num país diferente, e num género distinto daquele em que trabalhava, decidiu adiar esse processo para quando regressasse a Portugal.

O documentário em causa, sendo um filme sem guião (existia apenas uma lista de perguntas feitas a cada entrevistado) era construído dia a dia, e era da observação das imagens filmadas em cada dia que se decidia o que filmar no dia seguinte. Embora este processo, possível em documentário, nada tivesse a ver com o modo de produção de uma curta-metragem de ficção, foi no entanto extremamente útil porque permitiu ao candidato habituar-se à imprevisibilidade de filmar em condições adversas e sobretudo confiar na direcção que o filme tomava, independentemente de não ter um guião prévio.

Esta experiência serviu para nos habituar a confiar no instinto em condições de filmagem adversas, procurar ser fiel a uma personagem (acabaríamos por construir o documentário em torno de uma personagem mais "forte") e ainda para nos afastar de um bloqueio criativo que pairava sobre a revisão de "Ao Fundo do Túnel".

É por uma questão de treino e de desenvolvimento de espírito prático que Michael Rabiger (2005) sugere que os aspirantes a realizadores de filmes de ficção realizem documentários. Este autor propõe que apesar de muitos aspirantes a cineastas de filmes de ficção considerarem o documentário como uma forma menor, tal é um preconceito infundado, já que o documentário - sobretudo o que se baseia na observação - submete a câmara à acção, e por isso treina o realizador a detectar a verdade no que filma e a procurar essa mesma verdade nas actuações dos actores do filme de ficção que esteja a fazer. Filmar *castings* ou ensaios será por isso uma boa maneira de detectar problemas ou de fazer boas descobertas na actuação dos actores e recuperá-las para a rodagem, quando aconteça, será ainda uma boa maneira de familiarizar a equipa (actores e técnicos) com o filme, de testar soluções que podem levar a reescritas do guião ou a antecipar soluções de montagem para depois de feitas as filmagens.

3.7. A quarta versão da história (versão final): "Ao Fundo do Túnel"

Sendo a quarta versão da história, e terceira do argumento, a versão "fechada" junto da Produtora do filme, aquela resulta do esforço acima referido, desenvolvido pelo candidato, no que foi auxiliado pelo Professor João Maria Mendes, seu professor de Argumento I e II na ESTC, que se disponibilizou para ler e comentar, levantando questões que nos ajudariam a reflectir melhor nas opções tomadas e a encontrar as soluções para concluir uma versão que pudesse ser produzida, dadas as limitações orçamentais em causa e as questões de inteligibilidade já referidas.

Salientamos a importância desta contribuição, e também da operação de submeter o guião ao escrutínio exterior. Como salienta Rabiger (2005), por lidarmos com um meio de comunicação de massas, deve haver um esforço de inteligibilidade do autor perante uma audiência que se deseja vasta. Esse esforço não passa necessariamente por refazer tudo o que foi escrito numa versão inicial, pois nessa versão estão as intenções primordiais da história, a origem obscura ligada às vivências do seu autor. No entanto é necessário ser tolerante perante a incompreensão dos outros e a crítica deve ser encarada com objectividade.

O mesmo autor sugere um período de incubação para as críticas, a fim de que a mente do autor acabe por filtrar quais as que devem levar à revisão da história, renascidas como juízo próprio e não externo, e por isso compatíveis com o ego do progenitor da história. Field (1979) coloca a questão em termos simples: em última análise mostramos o que escrevemos a outras pessoas para perceber se de facto escrevemos mesmo a história que queríamos contar.

É um terreno pantanoso, este. O escritor corre o risco de, mostrando o *script* a familiares e amigos, passar ao lado da oportunidade de transformar as ideias iniciais numa boa história. Por outro lado, precisa de moderar o ego para estar disposto a aceitar que um olhar experimentado e externo lhe aponte as falhas e, depois disso, encontrar a energia necessária para rescrever e, como prescreve Vogler (1998), “confiar no caminho”.

O bloqueio criativo a que nos referimos na secção anterior apresentou-se em toda a sua extensão após a entrega do documentário de S. Tomé à entidade que o encomendara. Urgia fechar o argumento da curta-metragem para podermos avançar para a pré-produção e a importância desse facto, por implicar contratos com colaboradores, custos, decisões e compromissos da parte do candidato e da produtora tornou-se paralisante.

Foi uma releitura paciente da versão anterior que em última análise permitiu chegar àquela que foi a chave da última reescrita. Referimo-nos à música que se ouve no genérico inicial do filme “Ao Fundo do Túnel”, o chorinho brasileiro “Flor Amorosa” de Altamiro Carrilho.

O que presidiu a essa releitura foi a necessidade de fazer um balanço do que já estava feito para daí, numa perspectiva pragmática, procurar aproveitar as melhores ideias que a história continha e retirar todas as ideias que, já sob uma análise cuidada, pareciam estar a mais.

Uma das ideias que nos agradavam, e que estava no projecto desde a primeira versão, era o *flash back* do momento em que o protagonista conhecia a sua mulher pela primeira vez, num baile onde dançavam juntos. Esse momento, que no esboço de argumento inicial era apenas sugerido, tinha tido na segunda versão da história, primeira do argumento, uma interpretação que implicava um palco, um salão, uma varanda, incontáveis figurantes e revelava-se por isso impraticável, mas correspondia a um tempo da história que queríamos evocar.

A necessidade de manter esse momento tinha a ver com o facto de ele poder justificar o facto de o protagonista estar disposto a ser operado. Na verdade, decorria da pesquisa efectuada para o projecto que, pesando os prós e contras de determinadas intervenções cirúrgicas que eventualmente poderiam devolver a visão a um invisual, ele pesaria sempre as alternativas, e

em muitos casos preferiria continuar a viver sem visão. Manter a cena do passado em que o protagonista conhece a sua mulher, faz do amor entre eles a razão forte que justifica que um homem com a idade do protagonista queira arriscar uma operação como aquela a que ele se submeterá, e naturalmente reforça o conflito que é o motor desta história.

Para reduzirmos a cena desse primeiro encontro ao essencial fazia sentido entrar de algum modo nesse ambiente de "baile primordial", imaginá-lo, e para conseguirmos fazê-lo escolhemos uma música que presumivelmente se ouviria à época dos acontecimentos. O efeito de ouvir "Flor Amorosa" enquanto imaginávamos a cena acabou por ser tão poderoso que contagiou a criação de todas as outras cenas, tornando-se essa música o veículo necessário para entrarmos no transe criativo necessário à criação das cenas, numa palavra, à imaginação. Thurlow (2008) contribui para explicar o fenómeno: a música estabelece o ambiente e a atmosfera, cria tensão e revela de forma subtil os desejos, os medos e até a natureza das personagens.

Creemos que, enquanto autor em plena tentativa de reescrita, a descoberta de "Flor Amorosa" fez isso mesmo, fornecendo uma "imagem sonora", uma visão daquilo em que o filme se podia vir a tornar, que nos faltava, que serviu como gatilho da imaginação, restabelecendo uma relação emocional nossa com o projecto. É curial pensar que esta se pode ter perdido ao longo do tempo, e daí concluir que a imersão no momento, ao contrário da dispersão no tempo, favorecem a manutenção da energia e da razão de ser criativas perante um objecto fílmico concreto.

Mas a música surge também como um ritual propiciador da escrita. A este propósito recordemos a contribuição de Mendes (2001) na referência aos rituais do escritor: "os gestos litúrgicos da escrita, as manias supersticiosas e os percursos de iniciação que inventou para si, e que fazem funcionar *magicamente* a sua fábrica".

Naturalmente, continuando o candidato com uma actividade profissional paralela, e com preocupações dessa ordem a ocupar-lhe o espírito, continuariam a ser necessariamente penosas as tarefas de reescrita. Perante o exercício da folha branca, por um lado, e a necessidade imperiosa de concluir a última versão, ocorreu-nos por isso criar uma transição que facilitasse sair do mundo profissional para o mundo da história, e foi a música - e o ritual de a ouvir - que se revelou como melhor transição para esse efeito.

Na senda do que afirma Mendes (2001), cremos que os rituais propiciam de facto o retomar

da escrita. Essa crença baseia-se na experiência de ouvir "Flor Amorosa" as vezes que fossem necessárias antes de começar qualquer sessão de escrita. Quase inevitavelmente, "Flor Amorosa" acabou por impor-se como tema do filme, a música ouvida pelo médico (e pelo protagonista) durante a cirurgia, o catalisador que leva o protagonista a recordar de uma forma mais intensa a sua falecida mulher e a música que encerra o filme, sugerindo circularidade e regresso ao passado, no presente. Em suma, a música foi o portal que permitiu regressar à intimidade da história e recomeçar a reescrita com a preocupação de fazer uma história que pudesse ser filmada mas respeitando o espírito condensado nessa cena, no momento em que o protagonista conhece a mulher dos seus sonhos, repetido no fim do filme no presente.

Paradoxalmente, foi uma música do passado que também permitiu ao candidato estar "no presente" com a história, ou seja, "*in the moment*", no momento da criação, comprimento de onda difícil de atingir por um cineasta estreante mas que, uma vez atingido, gera a confiança para continuarmos. Após esta reescrita, a presente versão estava por isso fechada em termos de permitir o arranque da produção. E assim foi.

3.8. A preparação do realizador

A necessidade de preparação do candidato para as funções a desempenhar como realizador do filme começou a fazer-se sentir logo a partir do momento em que foi anunciado o resultado do concurso que foi favorável à realização de "Ao Fundo do Túnel".

Além da necessidade de reescrita explicada nas páginas anteriores, o candidato sentiu que ainda precisava de se preparar nalguns domínios para desempenhar a sua função de realizador com sucesso, já que, tradicionalmente, no meio do cinema costuma dizer-se que o realizador numa rodagem tem apenas duas funções: dirigir os actores e definir a posição da câmara em cada plano do filme. Na verdade, isso só se verifica se a preparação, a que correspondem inúmeras tarefas que têm que desempenhar-se na pré-produção, for exaustiva e completa.

Nessa medida, a fim de poder desempenhar confortavelmente as tarefas próprias da realização na fase de preparação do filme, frequentámos alguns cursos e *workshops*, de acordo com as necessidades a suprir na fase de pré-produção.

Para melhorar as nossas capacidades ao nível do desenho, a fim de poder produzir com sucesso um *storyboard* que nos desse segurança na pré-visualização do resultado final, frequentámos o curso de banda desenhada do CITEN, leccionado pelo realizador de filmes de

animação José Pedro Carvalheiro. No curso praticámos exercícios que desenvolviam as nossas capacidades de observar com atenção e fazer exercícios com diversos materiais, desde pincel com tinta-da-china até ilustração digital.

Foi naturalmente uma experiência interessante, mas talvez um pouco excessiva em termos de adequação ao nosso propósito inicial. Na verdade, um *storyboard* é, tal como um *script*, um meio que se destina a servir um fim, e não são necessárias especiais aptidões para o desenho para transmitir boas ideias de realização.

No meio do cinema há quem valorize e quem desvalorize o *storyboard*. Os argumentos contra o *storyboard* têm sobretudo a ver com o a ideia de perda de espontaneidade, logo, de inspiração artística na rodagem que o *storyboard*, se reproduzido fielmente, pode originar.

Para uma equipa de cinema, na sua maioria constituída por pessoas com temperamento criativo, participar num processo criativo é algo que atrai e que as faz sentir como participantes nesse processo criativo; por isso, quando o realizador segue à risca um *storyboard*, a rodagem torna-se um processo sem invenção e a equipa sente-se mera executante, o que se pode traduzir em desinteresse na feitura do filme e menosprezo pelo papel do realizador.

Por outro lado, enquanto realizador inexperiente, o candidato sentia que o *storyboard* seria um instrumento importante para assegurar um bom resultado, uma vez que, como ferramenta de pré-visualização, testaria as suas ideias de realização a partir dele; por isso, quanto melhor fosse o *storyboard*, considerou, mais seguro se sentiria.

O curso foi importante porque deu ao candidato algumas ferramentas úteis para se sentir à vontade a colocar ideias de realização no papel, mas também serviu como uma lição no sentido de revelar as suas próprias limitações ao nível do desenho, transmitindo de imediato a certeza de que nunca produziria "o *storyboard* perfeito". Na verdade, existem muitos mitos e ideias falsas em torno deste tema e admitimos que fomos influenciados pela ideia um tanto ou quanto rígida (como viríamos a descobrir mais tarde) de que um bom *storyboard* garantiria uma rodagem isenta de incertezas, plena de enquadramentos interessantes e com um encadeamento de planos irrepreensível. Katz (1991), a propósito deste tema cita John Huston, que confessaria, anos depois de filmar “*The Maltese Falcon*”, ter feito *storyboards* de todo o filme para não correr o risco de perder a face perante a equipa e “dar-lhes a impressão de que sabia o que estava a fazer”.

Se o grande John Huston disse a verdade ou apenas quis ser original nesta resposta, nós não sabemos, mas quanto ao presente projecto sentíamos bem presente esta sensação de “insegurança”.

Assim, tendo já constatado limitações ao nível do desenho, decidimos investigar outras formas de fazer *storyboards* que não fossem tão dependentes de aptidões especiais para desenhar. Inscrevemo-nos ainda num *workshop* de modelação 3D, no sentido de criar espaços em que pudessem circular personagens animadas, filmadas por câmaras. Idealmente tínhamos uma estratégia em mente: consistia em, depois de escolhidos os locais onde a filmagem decorreria, conseguir reproduzi-los num computador e criar personagens que se movessem, replicando a encenação de cada cena do filme. Isso permitiria colocar câmaras no espaço e testar as ideias de realização para cada cena, assegurando bons resultados.

O *workshop* em causa, organizado pelos "Caminhos do Cinema Português" em Coimbra, ensinava noções básicas do software *3D Studio Max*, e foi possível criar paredes, personagens e fazê-las deslocarem-se no espaço, mas o resultado era demasiado maquinal e tecnicamente moroso a ponto de tal abordagem não compensar. Além disso, imaginar aquelas personagens digitais a interagir como personagens de uma história assente em memórias e emoções parecia demasiado ridículo para prosseguirmos nessa tentativa.

A tentativa seguinte, de criar um *storyboard* que não dependesse das nossas capacidades de desenho mas também fosse amigável para o utilizador, resultou da nossa pesquisa nesse sentido e de encontrarmos um *software* dedicado a esse efeito, à data o melhor, *Frameforge Studio*. O programa assentava numa metodologia simples de criação de espaços (permitia “levantar” paredes e abrir portas e janelas para a criação de um cenário), era fiel em termos de reprodução das dimensões do espaço, e tinha bibliotecas de adereços, personagens e guarda-roupa que podíamos adequar às personagens do nosso filme.

Apesar de na versão então testada as personagens não se moverem realisticamente, o programa permitia visualizar as suas posições no espaço num ambiente 3D (com a deslocação que pretendíamos) e atribuía comportamentos aos personagens de acordo com a proximidade dos adereços no *décor* (por exemplo, uma personagem que aproximávamos de uma cadeira estava programada para se sentar, caso fosse esse o comportamento que o realizador pretendesse). Numa palavra, o programa era muito eficaz e, tendo em conta a facilidade com que podíamos encenar as cenas, dado o realismo do espaço e das personagens, bem como a fidelidade da câmara em relação a uma câmara verdadeira, tornava-se sedutor imaginar cenas

filmadas de diversos pontos, com tomadas de vista variadas e visualmente enriquecedoras.

Parecia por isso termos encontrado uma solução para visualizar com mais segurança o filme que queríamos fazer. O *Frameforge* implicava que nos sentássemos ao computador a construir os cenários, as personagens e a colocar as câmaras no local desejado, mas não nos permitia sentir a história e reflectir sobre o filme. Essa "falta" começava a impor-se e cedo percebemos que a história que queríamos contar estava a ficar aquém do que queríamos dizer. Paradoxalmente, era num café, com um bloco e um lápis, que conseguíamos imaginar-nos a entrar na história, a partilhar o espaço com as personagens e a assistir à sua interação. Esse entrar na história tornou-se saboroso e ao mesmo tempo imprescindível, pois qualquer coisa ao nível da intuição nos afirmava que dessa forma é que nos tornávamos verdadeiros na tarefa de contar. Assim, independentemente de continuarmos a explorar o *software* em causa, começámos também a desenhar aquele que designaríamos por "*storyboard* inspiracional". Este, tosco e imperfeito, viria a tornar-se mais importante do que poderíamos imaginar nesta fase.

De facto, a primeira vez no decurso da rodagem em que nos munimos de *storyboard* feito com recurso ao programa *Frameforge Studio*, encontrámos desde logo uma resistência inesperada. A cena tinha lugar no bloco operatório de um hospital em Lisboa, mais propriamente na sala de operações. O espaço era exíguo para uma equipa de rodagens e a planificação apresentada no referido *storyboard* era ambiciosa, iríamos filmar cerca de sete planos e havia limitações em relação ao tempo em que a equipa podia utilizar a sala de operações porque esta precisava de ser disponibilizada para o uso do hospital. O Director de Fotografia, que acumulava essa função com a de Operador de Câmara, alertou-nos para a necessidade de simplificar a cena e rapidamente se improvisou uma outra planificação, que reduzia os sete planos iniciais a apenas três. Fomos por isso obrigados a prescindir do *storyboard* digital, recorrendo a uma mímica e a uns breves esboços de uma planta da sala de operações para estabelecer as tomadas de vista da cena.

Nos restantes dias de rodagem fomo-nos apercebendo de que a agilidade permitida pelo referido *software* era tanta, que nos encorajava a planificar as cenas de forma elaborada, mas esse facto traduzia-se em fazer aumentar o número de planos, o que se tornava inexecutável dado o tempo que uma equipa de rodagem muda a alterar a iluminação, a reensaiar e a concentrar-se de cada vez que se muda de plano. Víamo-nos por isso na necessidade absoluta de improvisar e de gerir as contribuições criativas de alguns membros da equipa, ansiosos por

participar nas ideias do realizador.

Referimos estes aspectos apenas porque cremos que retratam a partir do caso concreto a importância que pode ter o *storyboard* na preparação do filme, e o impacto que uma questão relativa à preparação do filme pode ter durante a fase da rodagem, como foi o caso. Paradoxalmente, o que nos restava, uma vez posto de parte o *storyboard* digital, era o *storyboard* inspiracional a que nos referimos, tosco na sua apresentação, mas que continha em si a essência das ideias de realização originais que possuíam a marca da autoria. Foi necessário da nossa parte assumir que o filme se faria a partir daqueles desenhos, que antes nos tinham parecido demasiado simples. Conseguimos hoje ver que foram eles o “fio de Ariadne” que nos permitiu orientarmo-nos no labirinto da rodagem, fase planeada dia-a-dia com toda a precisão, mas cuja dimensão humana - que impunha a necessidade de zelar pelas relações interpessoais no seio da equipa - lhe retira toda a linearidade aparente.

Na verdade, apesar de podermos considerar que refazer a planificação de um filme durante a rodagem pode constituir uma espécie de crise para um realizador inexperiente, reconhecemos que o regresso às ideias originais que correspondem ao primeiro olhar sobre as cenas é uma homenagem à génese da autoria, às primeiras ideias visuais que as cenas inspiraram. Além disso, essa necessidade de adaptar traduziu-se numa simplificação do esquema inicial e no exercício de contar a mesma história com a máxima economia de imagens. Acresce que essa necessidade/capacidade de adaptação teve como resultados práticos acelerar o ritmo da rodagem e, conseqüentemente, granjear por parte da equipa o reconhecimento que habitualmente é devido aos realizadores que revelam capacidade de decisão e que não sobrecarregam as equipas com tomadas de vista difíceis de preparar e de filmar. Por último, e cremos que este aspecto é da maior importância, salienta-se o acréscimo de confiança no instinto para resolver situações problemáticas em tempo real, tomando decisões que levam a bom porto a tarefa principal que todos desempenham, a de filmar aquela história.

O outro aspecto tradicionalmente atribuído ao realizador durante a rodagem é a direcção dos actores. Durante o curso da ESTC tal revelou-se uma lacuna; supostamente existia uma disciplina opcional de direcção de actores, mas uma vez que o docente da disciplina foi durante alguns anos responsável por um teatro ligado à rede pública de teatros, por uma questão burocrática o seu lugar não podia ser ocupado e a escola não podia designar quem o substituísse. Nessa época frequentámos um breve *workshop* de direcção de actores, intitulado Dramadora 2000, e uma oficina de expressão dramática organizada pela APPC - Associação

Para a Promoção Cultural da Criança e frequentada por nós em regime pós-laboral.

Essas experiências foram insuficientes, no sentido de que não encorajavam minimamente a direcção de actores em condições reais de rodagem como as que se aproximavam com a vitória obtida no concurso de produção de curtas-metragens.

Urgia por isso adquirirmos mais competências neste domínio, sugestão que resultou do livro *My First Movie: 20 Celebrated Directors Talk About Their First Film* (Lowenstein, 2000). Numa entrevista feita pelo autor ao realizador Ken Loach a propósito do seu primeiro filme “*Poor Cow*” (1967), Loach relata a sua experiência enquanto encenador e actor em peças de teatro, antes de se tornar cineasta. Afirma crer ser esse o melhor percurso para ingressar no cinema, com base num argumento que passamos a citar e nos pareceu inquestionável: “*You have to know what to say to the actors and if you don’t know what to say go home*”⁶. Loach atribui ao realizador a função de direcção de actores antes de todas as outras que lhe atribuímos, a colocação da câmara, por exemplo, que atribui ao operador, e a montagem, que atribui ao editor. Mas sabemos que nem sempre é este o caso: há realizadores mais vocacionados para a câmara, para a montagem, ou mesmo para o som, mais do que para os actores (Weston, 1996).

Conscientes da necessidade de aprender a comunicar com um elenco, em boa hora fizemos contactos junto de diversas escolas de teatro, uma vez que uma delas, a *In Impetus*, lecciona um curso de teatro anual e cuja captação de alunos costuma ser feita através de um *workshop* intensivo de dois meses, no qual os participantes tomam contacto com um número muito vasto de técnicas teatrais, como o teatro do gesto, a técnica da máscara, o mimo, o método Stanislavsky e outros.

Tivemos ocasião de experimentar todas essas técnicas num ambiente que convidava à exploração. Assinalamos o interesse de que esse tipo de formação pode ter junto de pessoas pouco familiarizadas com o contacto interpessoal e com distâncias próximas, estranhas ao dia a dia da generalidade das pessoas. Exercícios a esse nível e ao nível das técnicas teatrais propriamente ditas ajudaram-nos a experimentar actuar para um público, e nessa medida a conhecer com propriedade a experiência de representar. Essa experiência tornar-se ia valiosa para nos relacionarmos com os actores de “Ao Fundo do Túnel” em pé de igualdade e sem timidez, o que, cremos, ajudou a obter o efeito desejado e criou um clima de confiança mútua.

⁶ “Tens de saber o que dizer aos actores, e se não sabes, então vai para casa”.

De acordo com Weston (1996), é necessário um realizador ter coragem para estudar representação e participar na condição vulnerável do actor. A participação no *workshop* da escola *In Impetus* foi sem dúvida um exercício de vulnerabilidade para nós, mas viria a ser fundamental para a facilidade com que conseguimos dirigir o elenco do filme.

3.9. A importância do *casting*

A criação da história nunca nos sugeriu actores conhecidos, e no esforço de a visualizar apenas tínhamos uma noção vaga de actores com um determinado estilo pessoal que parecia servir o papel. Só mais tarde, perto da pré-produção, foi necessário começar a falar em nomes, em possibilidades. Discutida a questão com a produtora, alguns nomes foram avançados. Sendo o protagonista, António, uma personagem de idade avançada, o leque de escolhas possíveis era relativamente reduzido.

Para o efeito recorremos a duas agências de *casting*. As agências têm bases de dados e conhecem os actores, sabendo das suas disponibilidades e aptidões muito para além da informação contida nos respectivos ficheiros. A generalidade do elenco foi contactada por esta via e submetida a um *casting* prévio à decisão de contratar, à excepção de uma personagem que foi representada por um actor sugerido pela produtora.

O *casting* serviu para muito mais do que a escolha dos actores. Foi um momento privilegiado para voltarmos a repensar as personagens e as suas motivações, e também para, enquanto realizador, estabelecermos laços e cumplicidade com os actores, facilitando assim a direcção no contexto de rodagem.

De acordo com as sábias sugestões de Judith Weston (1996) criámos cenas de propósito para cada *casting*, cenas que não seriam filmadas mas que nos permitiam ver como é que cada actor respondia a determinados aspectos próprios da personagem que era suposto encarnar. Os desempenhos eram filmados em vídeo pelo candidato e pelo Assistente de Realização, e posteriormente analisados a fim de ser tomada a decisão definitiva em relação ao actor ou actriz escolhida.

Nesta fase provou-se ter sido da maior utilidade a nossa experiência nas oficinas teatrais da *In Impetus*, uma vez que testámos de uma forma aplicada a comunicação realizador-actor, comprovámos a aprendizagem que tínhamos feito naquelas oficinas no que respeita a tratarmos os actores como iguais, com confiança e com descontração. Sobretudo, evitámos a

tentação própria do realizador inexperiente que é a de presumir saber o que as personagens estão a sentir, e o erro de dizer ao actor para sentir de acordo com isso.

Se extraímos da nossa experiência de preparação para a direcção de actores alguma lição, esta foi sobretudo a de respeitar o jogo do actor, a *playfulness* da representação, já que “*to play*”, mais do que “representar” (*to act*) é “brincar”. E toda a brincadeira termina quando dizemos ao actor o que a personagem sente. Esse é o território do actor e invadi-lo afasta-o do filme.

3.10. Os locais de filmagem

A escolha dos locais foi simultânea com a escolha dos actores, uma vez que tanto uns como outros implicavam conciliar disponibilidades diversas, no caso do espaço as relativas aos responsáveis pelos espaços que nos propúnhamos visitar. Foi no seio da equipa do filme que se encontraram as sugestões na sequência das quais fizemos contactos e visitas, a fim de conhecer os locais e averiguar se reuniam as condições necessárias, estéticas, funcionais e outras, com vista à filmagem poder ter lugar nos mais adequados..

A escolha dos locais corresponde ao conjunto de tarefas designado por Localização ou *Repérage* (*Location Scouting* nos países anglo saxónicos). Uma primeira fase costuma ser feita por alguém que, a partir das indicações da produção ou do realizador, pesquisa, visita e fotografa espaços com características semelhantes ao que se pretende. Só numa segunda fase, escolhidos os melhores espaços, é que tanto realizadores como técnicos de imagem e som visitam o local numa perspectiva de acautelarem e de adaptarem a rodagem das cenas específicas às particularidades de cada espaço ou *décor*.

Sendo o filme em causa uma curta-metragem com recursos financeiros limitados, o candidato participou desde logo no desempenho desta função. Munido de um bloco para fazer plantas dos espaços visitados, fita métrica para os medir, e máquina fotográfica para os registar, o candidato percorreu alguns locais sozinho, mas quando o fez na companhia do Assistente de Realização esse périplo teve vantagens suplementares.

Desde logo a companhia e a discussão de ideias suscitadas pela novidade dos locais que deixavam de ser espaços abstratos do argumento ou do *storyboard* para passarem a ser espaços concretos, físicos, onde, apesar de ainda não serem filmadas, as cenas pareciam ganhar já alguma vida, e destacarem-se das páginas cheias de palavras e desenhos para convocar uma pré-visualização baseada na realidade daquilo em que o nosso filme se poderia

vir a tornar. Tratava-se de começar a definir um estilo visual para o filme (Rea e Irving, 2010).

Com o auxílio da câmara fotográfica, o candidato registou algumas imagens em muito semelhantes ao *storyboard* que ia construindo, recorrendo para isso à colaboração do Assistente de Realização, que fazia de *stand-in* (imitava o personagem em causa em determinado plano). Este procedimento permitiu nalguns casos a mais fiel pré-visualização possível, o que, naturalmente, contribuiu para dar mais segurança em relação ao que viria a ser a filmagem propriamente dita.

Um dos aspectos a que demos bastante atenção, e que distingue os espaços com potencial de se tornarem *décors* dos que não têm condições para isso, são as dimensões. Se é verdade que no dia-a-dia deparamos muitas vezes com espaços esteticamente adequados à rotação de um filme, nem sempre esses espaços têm dimensões adequadas aos meios utilizados pela equipa de imagem desse filme. As filmagens que recorram a movimentos de câmara como por exemplo o *travelling* (deslocação da câmara no espaço), implicam frequentemente um espaço de circulação generoso para a montagem de calhas ou de “praticáveis” (plataformas de madeira destinadas a tornar o chão liso) e muitos espaços são exíguos, inviabilizando a possibilidade de os utilizar, salvo se o realizador mudar a planificação que tinha concebido.

Outra necessidade habitual no que se refere às dimensões dos espaços têm a ver com a profundidade dos mesmos, sobretudo nos casos em que se pretende que o fundo dos planos seja desfocado e o primeiro plano focado, num efeito que se designa por “pouca profundidade de campo”. Embora este efeito possa ser obtido através da utilização de certos tipos de objectivas ou de iluminação, a distância da câmara ao objecto (ou ao actor) e deste em relação ao fundo é tão importante como os anteriores para se conseguir esse resultado.

Há ainda outras questões, relacionadas com as equipas de imagem e de som, a ter em conta quando se escolhem os locais. São elas justamente a iluminação que existe no espaço, o nível de ruído do mesmo e todos os aspectos que condicionem a integridade da imagem ou do som registados. Também estas questões foram tidas em conta, sendo que, também neste projecto, a equipa soube quase sempre contornar os problemas que se colocaram a este nível.

Por fim, optou-se ainda por um *décor* de estúdio, para a cena que corresponde ao passado, em que o protagonista conhece a sua mulher. Por se tratar simultaneamente de um sonho/recordação do protagonista, e de uma cena imaginada por outros dois personagens (o

filho e a actriz), interessava filmar num espaço sem referências espaciais, um fundo branco, o que se obteve num estúdio onde estava montado um vasto ciclorama que permitia o efeito.

Para garantir o acesso aos espaços escolhidos para a filmagem, a produção negociou com os seus responsáveis a respectiva utilização e obteve junto dos mesmos as autorizações necessárias.

3.11. Os adereços, objectos da vida dos personagens

No cinema as personagens revelam-se pela acção, esta desenvolve-se no espaço, o que preside à escolha de *décors*, e manifesta-se pela interacção de umas personagens com as outras mas também da sua interacção com os objectos. Esta interacção pode ser passiva, na medida em que há objectos que estão no espaço e nessa medida servem sobretudo para caracterizar esse espaço ou mesmo as personagens que o ocupam, ou pode ser activa, nas situações em que os personagens utilizam esses objectos como extensão ou veículo da sua acção (Rea e Irving, 2010). De uma forma ou de outra, mais directa ou menos indirecta, os objectos manuseados pelos actores, e designados por adereços, são também eles personagens, ou extensão destes, e revelam gostos, tipos de personalidade, profissões, memórias, sentimentos e desejos dos personagens, pelo que a sua importância para o filme é inequívoca.

Neste filme há um adereço central, a fotografia de Ana, a mulher de António. Esta fotografia aparece na primeira cena do filme, vemos um *flashback* do momento em que é realizada a meio do filme e no fim do filme ganha vida, abandona a sua bidimensionalidade e transforma-se numa Ana real aos olhos de um António que já consegue ver. É por isso através da fotografia, deste adereço, que o sonho de António, o desejo de voltar a ver Ana, se transforma em realidade.

A inspiração para esta ideia vem da fase de pesquisa para o projecto inicial a que já fizemos referência. Quando da produção das imagens para a documentação gráfica exigida para o concurso de admissão à ESTC, o candidato deparou-se com uma fotografia de um membro da sua família, a sua avó paterna Maria Manuela, que casou aos 23 anos. À data desta descoberta, o candidato tinha uma relação muito próxima com o seu avô (Miguel), não obstante este viver sozinho numa cidade diferente. Estamos certos de que esta circunstância também terá tido influência no surgimento da ideia do filme, do conflito central desta história.

Depreende-se, portanto, que os adereços podem inclusivamente fazer despoletar as ideias, ser

a ignição de um processo criativo, a génese de uma história. Uma fotografia em muito semelhante a essa imagem foi por isso criada para a filme, impressa em papel semelhante ao papel fotográfico da época, e envelhecida para corresponder de uma forma realista ao tempo em que teria sido tirada.

Deste adereço decorre um outro, o cartaz da peça que o filho do protagonista, Duarte, encena e está prestes a estreiar. A importância do cartaz é mais funcional, ajudando o espectador a perceber melhor a maneira como a questão do pai é vista pelo filho, que apesar de estar céptico em relação à possibilidade de o pai realizar o seu desejo improvável, não deixa de ser permeável ao mesmo ao ponto de o apresentar numa peça. Também ele é levado por uma imagem da sua mãe a imaginar a cena em que se teriam conhecido, a “cena final” que o vemos escrever no filme, inspirada pela imagem emoldurada na sala de sua casa e, naturalmente, pela iminência da estreia.

Por fim, a máquina fotográfica antiga que se vê no filme, em cujo vidro despolido vemos Ana projectada no suposto momento do registo da imagem, foi também obtida com esse propósito, transportando-nos ao momento em que a fotografia, e a paixão do protagonista, nasciam para o futuro. A máquina fotográfica de madeira a que nos referimos foi gentilmente cedida pelo Instituto Português de Fotografia.

3.12. O guarda-roupa

A função de caracterização de personagens desempenhada pelo guarda-roupa é óbvia. Ele permite identificar as personagens em termos sociais e são o elemento mais visível quando se trata de recuar no tempo para umas dezenas de anos atrás, para o tempo em que começam os factos que sustentam esta história, o momento do baile em que António e Ana se apaixonam.

Mas neste filme uma peça de guarda-roupa em particular consegue uma importância maior. Referimo-nos ao vestido de Ana na última cena. Ana (a actriz no presente) ensaia sozinha a última cena da peça e sobe ao palco, incarnando a personagem. A luz do palco acende-se e Ana fica ofuscada, percebe que está com outra roupa, um vestido antigo. Olha para o fundo da sala para tentar perceber quem terá acendido a luz. A importância a que nos referimos tem a ver com a transformação de Ana-actriz em Ana-mulher de António e é simplesmente a mudança de guarda-roupa de um plano para o outro que opera essa transformação. Este

aspecto parece-nos ser o melhor pretexto para, a propósito da ideia que está por trás da cena em causa, passarmos a analisar um elemento decisivo na feitura deste filme, aliás de qualquer filme, na medida em que o cinema é, na sua essência, um meio colaborativo: esse elemento são as pessoas.

3.13. A leitura colectiva do argumento

No início da pré-produção ou preparação deste filme, o candidato, como realizador e argumentista, reuniu com os chefes de cada departamento dentro da equipa do filme para uma leitura colectiva do argumento. Dessa leitura resultou o esclarecimento de alguns aspectos em relação à história e os chefes de departamento explicaram que ideias tinham para executar o trabalho que dependia de cada um. Esta leitura colectiva e a subsequente troca de ideias são habituais na concepção de um filme e têm, entre outras, a finalidade de toda a equipa estar a par da mesma informação e, nesse sentido, de ficar envolvida no filme, partilhando a experiência criativa do realizador. Se, por um lado, o realizador tem em si o poder de decisão em relação aos possíveis contributos dos outros membros da equipa, há que ter em conta que muitos membros da equipa são técnicos experimentados e seguramente mais experientes na rodagem de filmes do que um realizador principiante. Além disso, deve haver uma ligação criativa entre todos os departamentos do filme (Imagem, Som, Adereços, Decoração, etc.) e o realizador. É este que estabelece o tom e o ritmo da produção e se ele estiver insatisfeito esse estado vai reflectir-se no trabalho (Rea e Irving, 2010).

Nessa medida é sensato ouvir as contribuições da equipa, não esquecendo que se a designação de “técnico” ajuda a delimitar o tipo de funções desempenhadas, por outro lado não devemos esquecer que, na maior parte dos casos, em cada técnico há um criativo, e as suas contribuições para o filme serão provavelmente muito úteis. Como exemplo do que afirmamos, referimos a importância da interpretação da leitura do guião pela responsável do guarda-roupa. Teresa Campos, uma profissional experiente, confessou ter percebido que na cena final, ao subir ao palco, a luz se acendia e Ana, o personagem, estava de vestido, transformando-se na mulher de António.

Na verdade, o guião não previa essa mudança de guarda-roupa, mas sendo a responsável em causa chefe de guarda-roupa e sendo, naturalmente, mais sensível a este aspecto numa filmagem, foi condicionada pelo seu ponto de vista habitual, que é o de pensar nos filmes em relação ao guarda-roupa. Essa contribuição foi surpreendente. Na verdade a cena ficaria muito

melhor do que a cena que estava escrita, e tocava um ponto sensível, o aspecto da transformação operado dentro da cena, já que como arte da ilusão, o cinema revela a sua identidade e especificidade em ideias como estas.

Em suma, o realizador ou argumentista que passa pelo processo de fazer um filme sabe que as boas ideias não são só suas, se estiver disposto a ouvir o que as pessoas pensam do argumento original. Naturalmente, durante uma rodagem é mais difícil mudar os planos de filmagem de uma cena, alterando o que está previsto e incorporando novas ideias. O perigo neste caso consiste em perder o controlo da filmagem e da história que se está a contar. Além disso provavelmente a rodagem atrasa-se, o que impacta negativamente em termos de horas de trabalho contratadas com a equipa e em custos acrescidos ao orçamento original. No entanto, a pré-produção é o momento ideal para incorporar estas ideias, reconhecendo o seu valor, motivando os colaboradores mais directos a participarem no filme com a sua quota-parte de criatividade, de participação no jogo das ideias.

3.14. A equipa de realização

A equipa de realização de um filme deste tipo conta, na tradição nacional, com dois membros para além do realizador que são o assistente de realização e a anotadora (Espírito Santo, 1978).

O assistente de realização foi proposto pela produtora e tinha experiência como assistente de realização e realizador de curtas-metragens. É uma função que entra cedo num filme, acompanhando toda a pré-produção. Na prática é quem faz a ponte entre a produção e a realização, acompanhando o realizador durante a pesquisa de locais, a planificação do filme, e a realização dos *castings*. É o assistente de realização que elabora o mapa de trabalho, ou seja, o quadro que organiza as cenas a serem filmadas de acordo com os dias de rodagem da equipa.

Mas a contribuição mais importante do assistente de realização no filme dá-se na rodagem. Ele é a pessoa que comanda a rodagem e que serve de mediador entre a equipa e o realizador. Os problemas que surjam no seio da equipa técnica ou artística devem ser geridos por ele, defendendo dessa forma o realizador e, nessa medida, o filme. Problemas que o realizador tenha devem também ser transmitidos ao assistente de realização, que providenciará para que sejam resolvidos.

Numa actividade tão dependente do esforço colectivo como é o cinema, o que se traduz na prática na relativa facilidade com que se consegue recriar um mundo imaginado, é todavia difícil gerir personalidades diferentes e maneiras diferentes de trabalhar. Essa dificuldade também foi sentida durante a rodagem deste filme. Enquanto realizador, o candidato por diversas vezes teve que pacificar membros da equipa desavindos e sentiu da parte do assistente de realização pouco empenho em protegê-lo dessas disputas, cujo resultado é criar um mau ambiente no *plateau*, desestabilizar o realizador, desconcentrar os actores e, como resultado de tudo isto, comprometer o resultado final.

Por outro lado, fica a incerteza de saber se o facto de ter um assistente de realização habituado a realizar filmes não pode prejudicar um realizador inexperiente. cremos que sim. Durante a preparação e a visita aos locais sentimos por diversas vezes essa vontade de realização do nosso assistente, que por vezes parecia ficar desiludido com a nossa planificação por esta não ser mais ao seu gosto e dentro do seu estilo. Em suma, a impressão geral da sua prestação é a de resistência em relação ao filme, sendo que compreendemos que tinha que lidar com um realizador inexperiente e cujas características, a analisar mais adiante, não o ajudavam a desempenhar melhor a sua função.

A anotadora foi, também ela, sugerida pela produtora e aceite pelo candidato. À semelhança do assistente de realização, tinha sido também colega de curso do candidato, pelo que já nos conhecíamos bem, mas não em contexto de trabalho. Na fase de pré-produção a anotadora tem como principais funções fazer a pré-minutagem do filme, que consiste em ler o guião e calcular a duração temporal de cada cena de maneira a prever a quantidade de película que terá de ser comprada pela produção e acompanhar a planificação elaborada pelo realizador (Rowlands, 2000).

É na rodagem que esta função assume a maior importância. A anotadora fica junto do realizador e observa atentamente o plano no momento em que este é registado, rapidamente verifica se os actores disseram bem o texto previsto, regista por que lado entram e saem as personagens do enquadramento e assinala ao realizador qualquer aspecto que não tenha corrido de acordo com o plano previsto, ou que comprometa a continuidade do filme, aconselhando à repetição da tomada de vistas.

Paralelamente, a anotadora desempenha ainda algumas tarefas como cronometrar o tempo e os *takes* necessários à rodagem do plano em causa, controlar a metragem de película gasta e a película ainda disponível, registar os dados técnicos da imagem e do som em folhas próprias

e, junto do realizador, assinalar os *takes* que ficaram melhores a fim de serem positivados pelo laboratório.

Como uma das pessoas que acompanha a planificação feita pelo realizador desde a fase da pré-produção, e como colaborador directo que é, trabalhando próximo do realizador, a anotadora está normalmente a par das intenções artísticas do realizador, conhecendo a importância do projecto para este. No caso de “Ao Fundo Do Túnel”, a anotadora zelou pela integridade artística do filme em momentos em que esta estava comprometida e, ainda que esse facto tenha resultado nalguma perturbação da rodagem, devemos-lhe a gratidão correspondente.

Foi ela que nos encorajou a regressar ao “*storyboard* inspiracional” que referimos anteriormente para resolver problemas de indefinição durante a rodagem, e que nos fez acreditar que não interessava se achávamos que os desenhos não eram bons, já que o mais importante era o facto de conterem o esboço da nossa abordagem visual primordial à cena e corresponderem ao momento em que, visualmente, a cena nascia, já fora do texto, sob a forma de imagens. Esse encorajamento resultou em confiança e satisfação, um contentamento de autoria, chamemos-lhe.

3.15. A equipa de imagem

A equipa de imagem era o departamento mais numeroso no projecto em causa: era chefiada pelo director de fotografia, que era também operador do filme, e tinha a seu cargo dois assistentes de imagem, responsáveis pela câmara e pela película, dois electricistas, responsáveis pelos projectores, e dois maquinistas, responsáveis pelas calhas, *charriot* e demais equipamentos relacionados com movimentos de câmara complexos.

O director de fotografia foi indicado por mim, depois de ter visto o seu *showreel* e de ter gostado do seu trabalho anterior. Foi aceite pela produtora, que não o conhecia, e começou a trabalhar no filme na fase da pré-produção. O director de fotografia é responsável por ajudar o realizador a fazer o filme, e contribui construindo a imagem das cenas de modo a que tanto a iluminação como a câmara obtenham o tipo de imagens adequadas aos intentos do realizador.

O facto de ter uma função tão exigente tecnicamente e de coordenar uma equipa tão vasta implica que o director de fotografia tenha que ser uma pessoa bem preparada, o que se manifesta normalmente numa autoridade que lhe é reconhecida por toda a equipa. No entanto,

essa autoridade, ainda que possa ajudar a encontrar soluções criativas para a filmagem dos planos (dependente, em última análise, da equipa que supervisiona), pode também manifestar-se em tentativas de se sobrepor à vontade do realizador, relativamente a planos que lhe desagradam, por implicarem um esforço suplementar da equipa de imagem, ou por querer intervir na realização.

Ainda que na fase de pré-produção reconheçamos a importância da ajuda dada pelo director de fotografia na concepção da imagem de diversas cenas do filme, o seu desempenho durante a rodagem foi prejudicial nalguns momentos, tendo oferecido resistência à filmagem de alguns planos tal como tinham sido previstos pelo realizador, e forçando soluções suas. Foram estes os momentos que geraram mais tensão no seio da equipa e que causaram alguma instabilidade no andamento das rodagens, o que só seria sanado com um reforço da autoridade do candidato.

Na verdade, no decurso da rodagem o director de fotografia rectificaria o grau de intervenção no projecto e, ainda que esta não tenha sido linear, é justo reconhecer que teve uma contribuição decisiva quer no que respeita à imagem global do filme, quer à possibilidade de concretizar o projecto, em muitos casos, de maneiras que superaram a visão do realizador.

3.16. A equipa de produção

A equipa de produção era constituída pela produtora e pela secretária de produção, e pela directora de produção, que acumulava com a função de chefe de produção, no que era assistida por assistentes de produção. A importância da produtora no projecto é indiscutível, desde o facto de ter sido ela a convidar o candidato a concorrer ao concurso que permitiu financiar o filme até à gestão de todo o processo. O seu papel fez-se sobretudo sentir a partir do momento em que, ganho o concurso das curtas-metragens, seria necessário proceder à reescrita do argumento.

Nessa fase contámos sempre com a colaboração da produtora no sentido de melhorar a história, já na fase de pré-produção, e de tentar reunir todas as condições que entendíamos que o projecto exigia. Uma dessas condições, de assinalar, foi da sua própria iniciativa, e consistiu em exigir que o filme fosse feito em película de 35 mm, decisão que, em tempos de transição para o suporte vídeo, foi, pelo acréscimo de custos que implica, mas também de qualidade que confere ao filme, louvável e assinalável. Outra das condições, foi a contratação dos actores

pretendidos, dos *décors*, e dos restantes elementos que o candidato, como realizador, entendia deverem. ser satisfeitos..

O acompanhamento da rodagem foi feito sobretudo pela directora de produção, na sua vertente de chefe de produção. Além de superintender às filmagens numa perspectiva de gestão de projecto, a chefe de produção contribuiu ainda para, com a sua intervenção, ajudar a desbloquear algumas situações, procurando consensos, legitimando a nossa função como realizador e, com a sua presença no *plateau*, tornar mais evidente a presença de uma figura de autoridade perante a equipa de rodagem.

3.17. A equipa de som

A equipa de som era constituída por dois elementos, uma directora de som e um perchista. A estes elementos cabia a tarefa de captar diálogos e som ambiente para serem utilizados na montagem final. Durante a rodagem a equipa de som trabalhou sempre ao serviço do filme, sem questionar as opções do realizador nem criar qualquer espécie de atrito prejudicial ao ambiente da rodagem.

O candidato depararia, porém com algumas limitações ao nível do som durante a montagem e durante a mistura do som, indicadas por técnicos destes departamentos. No entanto, reconhecemos que a equipa que esteve na rodagem fez tudo o que se lhe pedia, e se é verdade que viria a ser necessário gravar alguns sons posteriormente, tal deve-se, por um lado, ao facto de termos pouco conhecimento da área técnica em questão, não lhe conhecendo as potencialidades por forma a gerar indicações de gravação específicas da nossa parte, e por outro, por termos tido ideias novas durante a montagem que implicaram que esses sons fossem gravados posteriormente. Por isso, podemos dizer que foi apenas por falta de planeamento, em que reconhecemos as nossas próprias limitações, que a equipa de som não nos apresentou mais registos ao nível do som que permitissem uma mistura final mais rica em termos sonoros.

3.18. A montagem

A montagem deste filme foi levada a cabo por um editor de imagem, na presença do candidato, como realizador, que ia validando e discutindo o trabalho à medida que ia sendo efectuado.

O editor de imagem que escolhemos para o filme sugeriu-nos que durante um mês não voltássemos a olhar para o material filmado e emprestou-nos um exemplar do livro *In The Blink Of An Eye*, do conhecido editor Walter Murch (2001). Este empréstimo foi uma maneira elegante de nos sugerir que não pensássemos mais no filme durante umas semanas.

Este autor defende que o melhor que pode acontecer ao realizador (e ao filme) é desaparecer por duas semanas, ir para as montanhas ou para o mar ou mesmo para Marte, e tentar descarregar a tensão acumulada pela rodagem. Murch (2001) propõe que o realizador pense em coisas que nada tenham a ver com o filme, dando como exemplos o caso de Fred Zinnermann, que escalava nos Alpes depois do fim das filmagens, para se colocar numa situação de alto risco que o obrigasse a concentrar-se na sua sobrevivência, em vez de divagar sobre os problemas do filme. Seguimos este conselho.

Afastarmo-nos das imagens por um mês e ler o livro em causa foram duas boas decisões. Quando começou a fase de montagem, vínhamos com um olhar refrescado, descansados, e com vontade de ver os fragmentos de uma semana difícil, a semana de rodagem, unir-se para formar um filme que estava pensado há anos.

Por isso, foi com um entusiasmo tranquilo que nos lançámos a essa tarefa. Cremos que o próprio temperamento do editor, ponderado e seguro, contribuiu para que o processo da montagem corresse da melhor maneira.

Naturalmente, tínhamos discussões ocasionais sobre como devia ser resolvido determinado aspecto da montagem, mas com muita paciência e cedências de parte a parte, chegámos a uma versão final que nos satisfazia. Este processo demorou cerca de dois meses, já que tanto o candidato como o editor acumulavam esta tarefa com um emprego durante o dia, pelo que apenas duas a três vezes por semana, em horário pós-laboral, é que podíamos prosseguir com a montagem.

Finda a montagem, procedeu-se à mistura final do som num estúdio específico, à *étalonnage* (correção de cor), à tiragem de cópias em película e telecinema, e ainda à legendagem para festivais. A distribuição do filme ficaria a cargo da Agência da Curta Metragem, entidade experiente na difusão deste formato.

3.19. A exibição

O filme estreou em Janeiro de 2006, nas competições Nacional e Internacional do festival Indielisboa 2006. Tivemos ocasião de o apresentar, de responder a perguntas do público, e de concluir que genericamente o filme tinha agradado. Depois da estreia, o filme fez o circuito dos festivais e tivemos ocasião de o acompanhar em Orense, em Badajoz e em Vila do Conde. Entretanto, “Ao Fundo do Túnel” foi também exibido na RTP2, no programa “Onda Curta”.

4. Conclusões: a importância do relatório para reflectir acerca da prática cinematográfica

A escrita do presente relatório permite reflectir sobre todo o trabalho desenvolvido na execução do projecto de curta-metragem “Ao Fundo do Túnel”, mas também especificamente sobre o nosso trabalho enquanto realizador do mesmo.

Foi claramente um processo de aprendizagem. Se na fase de reescrita nos deparámos com a necessidade de encontrar a história que queríamos contar de entre as inúmeras ideias que surgiram nas primeiras versões, na fase da pré-produção deparámos com a necessidade de tornar filmável aquela história, reunindo os elementos humanos e técnicos que o permitissem, quer por razões de disponibilidade, quer por razões orçamentais.

Mas esse estado de surpresa constante (nalguns casos, de sobressalto constante) e de adaptação, persistiria ao longo da rodagem: aí deparámo-nos com a necessidade de sermos claros nas nossas indicações, de estas serem exequíveis, de afirmarmos a nossa autoridade sem receio de não sermos aprovados pelos outros e, por fim, de estarmos atentos a aspectos tão indirectos como o ambiente do *plateau*, a energia criativa e o entusiasmo da equipa, a segurança que, enquanto realizador, transmitimos a toda a gente envolvida no processo. Sentimos ainda a necessidade de confiarmos mais nos nossos próprios instintos, de respeitar o momento criador original que preside a algumas ideias do filme e, sobretudo, a necessidade de correr riscos sem fazer cedências.

Percebemos ainda que há várias chaves para desempenharmos melhor este papel. Se por um lado a preparação é uma delas, por outro lado a confiança, o bom senso e o espírito prático são outras tão ou mais importantes. A preparação pode ser traiçoeira. Aprendemos à nossa própria custa que podemos ficar aprisionados pelo processo de nos prepararmos fazendo, por exemplo, uma planificação pouco realista (*vide* o que dissemos sobre a execução do *storyboard*), comprometendo o plano de trabalhos e, com isso, a confiança da equipa. Aprendemos que o perfeccionismo pode ser paralisante, e é uma desculpa para adiar a execução de um trabalho.

Creemos em suma que aprendemos a conhecer-nos melhor, nos nossos pontos fracos, mas também nas nossas qualidades, e que avançámos para outros trabalhos mais maduros, mais ponderados e sobretudo, mais confiantes.

Dos pontos fracos salientamos uma preparação excessiva nalguns domínios, descurando outros mais importantes; a tentativa de garantir um bom ambiente no seio da equipa em detrimento de exercer pontualmente uma disciplina eficaz; e por fim, a dificuldade de manter a calma perante momentos de maior pressão na rodagem e fora dela.

Dos pontos fortes assinalamos o à-vontade com que dirigimos os actores, a afirmação gradual da nossa autoridade enquanto responsáveis pela integridade artística do filme perante toda a equipa e, finalmente, o ganho de confiança nos nossos instintos e opções criativas, que se traduziu em segurança e em direcção criativa.

Em suma, a própria rodagem, o momento mais importante de qualquer filme, foi um processo de transformação nosso. Naturalmente, desejaríamos ter tido um desempenho sem mácula, proporcionando uma experiência enriquecedora à equipa técnica e artística. Certos de que nem sempre o conseguimos, fica o filme, que apesar de tudo soubemos não sacrificar a essa intenção, pessoal e menor.

Realizar é fazer, não é demais repeti-lo. Não é querer fazer, nem é preparar-se para fazer. É fazer. E cremos que, em conclusão, nenhuma daquelas chaves que referimos serve para fazer um filme se nos perdermos nas intenções de nos prepararmos bem, de termos confiança, bom senso ou espírito prático. Estes são componentes de um objectivo mais importante, objectivo que se transforma na certeza de executar um projecto numa data pré-determinada.

Nesse sentido, dando corpo a essa vontade de execução decorrente do que aprendemos com a experiência de “Ao Fundo do Túnel”, temos continuado a desenvolver projectos de ficção e de documentário com vista à obtenção de subsídios e apoios que nos permitam filmar, e nesse sentido consolidar o nosso ofício de realizador e argumentista. Presentemente, e após a vitória num concurso promovido pelo ICA em 2014, estamos a desenvolver em co-autoria uma série de ficção que se passa na Lisboa do século XIX.

Entre 2006 e 2016 passaram dez anos e dedicámo-nos às actividades descritas no Relatório de Experiência Profissional. Cremos estar perante um tempo de maior estabilidade profissional, confiantes de que chegámos a um equilíbrio entre os rituais de desenvolver o processo criativo e os mecanismos e veículos próprios para exteriorização do mesmo, mas como é próprio dos ofícios de natureza artística, nesse circuito são condições essenciais, no nosso caso, a actividade dedicada ao ensino e a prática profissional quotidiana, num âmbito mais abrangente do que o nicho do Cinema.

Bibliografia

- ARISTÓTELES (1986). *Poética*. Lisboa: Imprensa Nacional Casa Da Moeda.
- COMPARATO, D. (2004). *Da Criação ao Guião*. Cascais: Pergaminho.
- ESPÍRITO SANTO, H. (1978). *Produção de Filmes*. Lisboa: Conservatório Nacional.
- FIELD, S. (1979). *Screenplay: The Foundations of Screenwriting*. Nova Iorque: Delta.
- KATZ, S.D. (1991). *Film Directing Shot by Shot: visualizing from concept to screen*. Studio City: Michael Wiese Productions.
- LOWENSTEIN, S. (2000) *My First Movie: 20 Celebrated Directors Talk About Their First Film*. Harmondsworth: Penguin Books.
- MACKENDRICK, A. (2005). *On Film-making*. Nova Iorque: Faber & Faber.
- MCKEE, R. (1999). *Story. Substance, structure, style and the principles of screenwriting*. Londres: Methuen.
- MENDES, J. M. (2001). *Por Quê Tantas Histórias: O Lugar do Ficcional na Aventura Humana*. Coimbra: Minerva.
- MURCH, W. (2001). *In The Blink Of An Eye*. Beverly Hills: Silman-James Press.
- PUPO, J.F. (2011). *Fotografia, Som e Cinema – Para dar vida às suas ideias*. Alfragide: Leya - Texto.
- RABIGER, M. (2005). *Developing Story Ideas*. Oxford: Focal Press.
- REA,P.W E IRVING D.K. (2010). *Producing and Directing the Short Film and Video*. Burlington: Focal Press.
- ROWLANDS, A. (2000). *The Continuity Supervisor*.Oxford: Focal Press.
- STERN, D. (1998). *Bebé Mãe: primeira relação humana*. São Paulo: Salamandra.
- THURLOW, C. (2008). *Making Short Films: The complete guide from script to screen*.

Oxford: Berg.

VOGLER, C. (1998). *The Writers Journey: Mythic Structure for Writers*. Studio City: Michael Wiese Productions.

WESTON, J. (1996). *Directing Actors: Creating Memorable Performances for Film and Television*. Studio City: Michael Wiese Productions.

Filmografia

HUSTON, J. (1941). *The Maltese Falcon*. Hollywood, CA: Warner Bros.

JACINTO, R. (2000) *Hora de Almoço*. Lisboa: David & Golias.

LOACH, K. (1967) *Poor Cow*. Londres: Fenchurch.

LOPES, M. S. (1999). *Porque é que eu não disse nada*. Lisboa: A.S. Produções Cinematográficas.

LOPES, P. (2008) *Liberdade 21* . Lisboa: S.P. Televisão.

LOPES, P. (2009) *Pai à Força*. Lisboa: S.P. Televisão.

LOPES, P. (2009) *Perfeito Coração*. Lisboa: S.P. Televisão.

LOPES, P. (2010) *Cidade Despida*. Lisboa: S.P. Televisão.

LOPES, P. (2010) *Laços de Sangue*. Lisboa: S.P. Televisão.

LOPES, P. (2010) *O Segredo de Miguel Zuzarte*. Lisboa: S.P. Televisão.

LOPES, P. (2011) *A Família Mata*. Lisboa: S.P. Televisão.

LOPES, P. (2011) *Maternidade*. Lisboa: S.P. Televisão.

M. J. ÁGUAS. 1975 (1999). Lisboa: A.S. Produções Cinematográficas.

MOZOS, M. (2000) *Crescei e Multiplicai-vos*. Lisboa: Acetato.

NUNES, P.S. *Musicalix*. Lisboa: Vo'Arte.

PUPO, J. (2006). *Ao Fundo do Túnel*, João Pupo. Lisboa: A.S. Produções Cinematográficas.

QUEIROGA, J. (2000) *Contas À Vida*. Lisboa: Animatógrafo II.

SILVA, H. V. (2001). *Grupo Puzzle*. Lisboa: Pele Filmes.

TRABULO, J. (2000). *LH-Saber Ver, Demora*. Lisboa: Shots.