

**Memória do Projeto  
Oficina B**

**João Pinto Santos Leiria de Oliveira**

**Trabalho de Projeto de Mestrado  
em Ciências da Comunicação**

**maio de 2023**

FACULDADE DE CIÊNCIAS SOCIAIS E HUMANAS  
UNIVERSIDADE NOVA DE LISBOA

## **MEMÓRIA DO PROJETO**

### **OFICINA B**

**JOÃO PINTO SANTOS LEIRIA DE OLIVEIRA**

Trabalho de Projeto apresentado para cumprir os requisitos  
necessários à obtenção do grau de Mestre em Ciências da Comunicação  
realizado sob orientação científica  
do Professor Pedro Florêncio

MAIO DE 2023

## **Agradecimentos**

Agradeço ao Professor Pedro Florêncio por me ter dado a ver o Cinema que ainda está por ser filmado, pela sua paixão pelo Cinema e a sua transmissão, assim como, pelo essencial apoio ao longo do desenvolvimento deste projeto.

Agradeço ao Alexandre Anjos, à Eva Costa, à Teresa Beirão, à Rita Pádua, ao Tiago Santos, ao Rodrigo Moreira, ao João Páscoa, à Inês Anjos, à Sofia Bigares e à Ana Catarina Tiago por terem tentado comigo. Assim como, agradeço à Sara Esteves e ao Paulo Antunes por toda a ajuda na materialização da Oficina.

Agradeço, também, aos meus amigos, que sempre estiveram disponíveis para pensar comigo e para me lembrarem de agir.

O último e mais genuíno agradecimento é direcionado à minha família, que nunca deixou de o ser. Especialmente, aos meus pais, João e Ana, por me ensinarem desde novo a não ter medo de questionar, à minha avó Maria de Lurdes, que sempre me permitiu sonhar, à minha tia Filomena, que sempre me fez ver o valor da arte e ao meu irmão Tomás, que me (re)ensinou a viver.

## Resumo

Esta memória de Projeto foi concebida como um Manual de Instrução e, simultaneamente, espaço de conceptualização da Oficina de Criação Cinematográfica que foi realizada no âmbito do Trabalho de Projeto da componente não-letiva do Mestrado em Ciências da Comunicação - Área de Especialização de Cinema e Televisão na FCSH – UNL. A Oficina B surge de um entusiasmo com a possibilidade de «sentar à mesa», em situação de diálogo extracurricular no contexto universitário, a ideia de uma transmissão do cinema que partisse do ponto de vista «arquitetónico» de João Mário Grilo, para ir de encontro à ideia de «passagem ao ato» que Alain Bergala defende na sua «Hipótese Cinema». Esta tentativa de cruzamento entre duas abordagens pedagógicas procurou testar a validade de um exercício que Bergala propõe no seu livro intitulado «A Hipótese Cinema. Pequeno tratado sobre a transmissão do cinema dentro e fora da escola» (2021).

Assim, esta memória de projeto é um registo do processo de construção de uma Oficina de Criação Cinematográfica, partindo de Bergala e Grilo, com um encontro com António Damásio e uma reflexão sobre lições do desporto coletivo e o estudo de uma outra arte, a música. Essa estrutura foi posta à prova através de uma implementação-piloto, cuja experiência está nesta memória registada sob a forma de um cronograma reflexivo, a partir do qual retirei as minhas conclusões em relação a esta hipótese de iniciação ao «ato de criação» de imagens em movimento.

**Palavras-chave:** Transmissão; Cinema e Pedagogia; Arquitetura; Análise Fílmica; Passagem ao Ato.

## ÍNDICE

	Pág.
<b>1. Antes da Oficina</b>	4
1.1 Introdução à Oficina	4
1.2 O Exercício de Bergala pelo Olhar de Grilo	6
1.3 As Tangentes	8
1.4 As Ferramentas da «Passagem ao Ato»	11
1.5 A Escolha de «Colo»	13
<b>2. A Oficina</b>	15
Dia 1	17
Dia 2	19
Dia 3	22
Dia 4	25
Dia 5	27
Dias 6,7 e 8	30
Dia 9	34
<b>3. A Experiência foi Proveitosa (conclusões)</b>	36
<b>Referências Bibliográficas</b>	38
<b>Lista de Figuras e Anexos</b>	40
<b>Anexos</b>	41

## 1. Antes da Oficina

### 1.1 Introdução à Oficina B<sup>1</sup>

Ao longo do meu percurso enquanto aluno de cinema, no contexto do Departamento de Ciências da Comunicação da FCSH-UNL, deparei-me com uma dificuldade em transportar o valor do pensar o cinema para o ato de fazer cinema e produzir imagens em movimento. Perante essa dificuldade, procurei, com este projeto, desenvolver uma estrutura implementável para a transmissão do cinema que contemplasse tanto a componente analítica/pensante, como a componente prática/executante. No decorrer desse processo, desenvolvi uma Oficina de Criação Cinematográfica cuja implementação testei, numa versão-piloto da mesma, durante duas semanas em janeiro de 2023, no LabCC, no campus da Avenida de Berna da Universidade NOVA de Lisboa. Este documento é um registo do processo de construção desta Oficina e, simultaneamente, um documento reflexivo sobre a experiência da sua implementação.

Assim, numa primeira parte (Antes da Oficina), é conceptualizado o caminho até à criação da Oficina B. O funcionamento de um espaço de criação experimental é extremamente afetado pelos princípios que o orientam e foi, portanto, crucial definir uma estrutura que pudesse ser implementada, assim como, um conjunto de valores a respeitar nessa mesma implementação. Afetada pelas ideias de que João Mário Grilo nos fala nos seus livros, pela reflexão crítica em relação à minha experiência com o ensino da música, com o desporto coletivo federado e pela explicação do funcionamento da mente que António Damásio nos fornece, a estrutura da Oficina B surgiu como o resultado de uma negociação entre as ideias e as experiências, com o intuito de criar um espaço de iniciação ao «ato de criação» baseado num exercício proposto por Alain Bergala para este propósito.

Neste exercício, há uma valorização de pontos próximos aos que encontrei na pedagogia de João Mário Grilo: uma análise «arquitetónica» dos objetos

---

<sup>1</sup> O nome «Oficina B» surge como referência ao disco B das edições de colecionador dos DVD's com os quais contactei ao longo da minha infância e adolescência. Foi através desses discos que me foi revelado o percurso de uma ideia ao objeto «filme». Para além dessa dimensão afetiva, o «B» estabelece uma ligação direta a Bergala, que concebeu o exercício no qual me baseei enquanto ponto de partida para a criação deste espaço de transmissão do cinema.

cinematográficos, o estímulo da relação com fragmentos de filmes, a valorização do aluno-analista enquanto «cineasta em potência». Para além destes pontos de convergência, Bergala defende a necessidade de uma «passagem ao ato», da produção de imagens em movimento através de uma «análise de criação».

No entanto, a realidade material da produção cinematográfica sempre serviu como obstáculo à «passagem ao ato» no ensino do Cinema, principalmente devido aos elevados custos associados a esta arte. Tendo em conta esta dimensão muitas vezes castradora, procurei estruturar uma Oficina de Criação Cinematográfica, orientada por mim, que permitisse aos «cineastas em potência» (alunos e ex-alunos da Licenciatura em Ciências da Comunicação na FCSH-UNL) explorarem a realidade do exercício cinematográfico sem que a falta de condições materiais impedisse a criação de imagens em movimento, procurando uma valorização do processo de construção do olhar próprio de quem participa.

A segunda parte (Na Oficina) contempla o guia para a implementação da Oficina através da explicação da estrutura utilizada na versão-piloto e da referência a acontecimentos desta a título de exemplo. Partindo da estrutura que João Mário Grilo utiliza no seu livro «As Lições do Cinema» e das narrações de Van Neistat nos seus filmes para web, surgiu o registo de uma experiência que se quer repetida, revelando os passos necessários para que isso aconteça, com considerações de domínio pragmático e logístico, mas, também, de ordem simbólica e emocional, cuja importância não deve ser desconsiderada quando se cria um espaço de trabalho criativo.

Nesta secção, existem provas do trabalho desenvolvido na Oficina. O conjunto de anexos e figuras contempla uma das folhas de serviço enviadas aos membros da Oficina B; o guião que serviu de ponto de partida para o trabalho dos participantes; uma das versões dos guiões criados ao longo desta implementação da mesma; o suporte visual criado por um dos participantes como preparação para a rodagem; a planificação e folhas de anotação de um dos dias de rodagem e fotogramas do registo audiovisual da experiência.

Após a passagem pela Oficina, a reflexão é fundamental. O último capítulo (A experiência foi proveitosa) reflete sobre o que a Oficina deu a ver a quem nela participou, propondo uma valorização da «passagem ao ato» de que Bergala nos fala, comandada pela perspetiva «arquitetónica» fundamental no método de análise fílmica de João Mário Grilo.

## 1.2 O Exercício de Bergala pelo Olhar de Grilo

Antes da possibilidade da Oficina B enquanto resposta, é importante considerar a fonte da questão que motivou a criação da mesma. No sétimo capítulo do seu livro «A Hipótese Cinema» intitulado *Por uma «Análise de Criação»*, Alain Bergala apresenta-nos uma experiência para trabalhar a postura do espectador «criador» que se materializa numa simulação do trabalho de um realizador ao atacar uma cena de um dos seus filmes. Nesta experiência, os alunos teriam que trabalhar a partir do contexto de uma cena que já existe, de um fragmento de um filme. Esse trabalho seria estruturado à volta de três gestos básicos do ato de encenação que identifica como sendo: eleição (escolher de todas as possibilidades, as que lhes interessam); disposição (estabelecer relações entre as possibilidades escolhidas) e ataque (decidir o ponto de vista a tomar sobre as possibilidades selecionadas e dispostas).

No exercício descrito, o aluno é encarado como um «cineasta em potência» e é estimulada uma relação com as imagens criadas que as retorna ao seu valor enquanto resultado de um complexo processo de tomadas de decisão, permitindo aos alunos contactar com uma simulação da realidade da criação dessas mesmas imagens. A possibilidade de encenar esta experiência tornou-se interessante por permitir um contacto com o «ato de criação» sem que o objetivo seja criar um objeto tradicionalmente associado ao trabalho de um aluno de Cinema (fosse ele uma curta-metragem ou um vídeo-ensaio, entre outros), permitindo-me refletir criticamente sobre o modo como me foi transmitido o cinema no contexto universitário e como essa experiência pode ser enriquecida com a «passagem ao ato». Seria esta uma forma valiosa de introduzir a prática do «ato de criação» de imagens em movimento a alunos do ensino superior?

Ao surgir o interesse em testar o exercício que Bergala propõe, algumas preocupações surgiram relativamente à realização do mesmo. Ainda no mesmo capítulo, Alain Bergala refere que «No ato de criação cinematográfica, uma das maiores dificuldades, e causa de muitos fracassos, reside no facto de que, apesar de parecer um trabalho coletivo, apenas uma pessoa tem em mente o filme como totalidade futura, ainda que sempre de forma muito imprecisa e com zonas mal definidas. O facto de a rodagem de um filme ser o resultado do trabalho de uma equipa não altera em nada a questão: o centro de criação cinematográfica é sempre um indivíduo.» (2021, p.99) Para além desta preocupação com o papel do indivíduo que assumiria o papel de realizador no exercício, surge ainda uma outra preocupação relacionada com os aspetos técnicos e com o modo como eles seriam introduzidos nesta

encenação do exercício proposto por Bergala. O cineasta Wolf Rilla, em entrevista a Terence Marner, alerta no livro do último para os perigos dos aspetos técnicos em jovens realizadores.

*«É perigoso dar demasiada importância aos aspectos técnicos da elaboração de um filme, porque isso seria pôr a carroça à frente dos bois. Basicamente, os aspectos técnicos da rodagem de um filme são os instrumentos, e há que saber como utilizá-los. Mas muitas vezes estes instrumentos são tão fascinantes que os jovens realizadores ficam deslumbrados com as possibilidades técnicas que se lhes deparam. Esquecem-se que é muito mais importante empregar a técnica como algo que lhes servirá de instrumento para alcançar determinado objetivo do que como algo que tem valor por si mesmo. O que é realmente importante é o crescimento orgânico de uma ideia; os instrumentos estão ali para nos ajudarem a concretizá-la. Tem de se conceber essa ideia antes de se preocupar com pequenas coisas» (2022, p.21)*

Tornou-se, assim, essencial a perspetiva *arquitetónica* que João Mário Grilo nos apresentou a partir da série fotográfica «Arquitecturas» de Hiroshi Sugimoto. Neste conjunto de fotografias construídas pelo fotógrafo japonês, edifícios de enorme importância para a arquitetura moderna (Villa Savoye de Corbusier, a Igreja da Luz de Tadao Ando, o Museu Guggenheim de Frank Lloyd Wright, entre outros), o objeto fotografado é propositadamente colocado «fora de foco». Não é, no entanto, o desfocado que vemos nestas fotografias de Sugimoto, «vemos sobretudo a própria *acção do desfoque* como a imagem mental que ressitua a fotografia para fora dos limites do estritamente fotográfico.» (2006, p.141). A reflexão de João Mário Grilo sobre o trabalho de Sugimoto permitiu-me encarar a falta de nitidez das linhas e formas fotografadas como um «fantasma» da própria criação daquela imagem fotográfica.

A transposição deste olhar para a imagem cinematográfica tornou-se essencial para a uma análise fílmica que convida um ponto de vista sobre os planos que constituem o cinema que neles procura o «fantasma» da sua criação. É esse desfoque, um olhar no tempo, que nos liberta do imediato da imagem e nos revela o seu antes, durante e depois. Apercebi-me que, para realizar este exercício, teria que criar uma estrutura para a sua concretização em que o trabalho e a visão do indivíduo são valorizados, mas a experiência é sentida como algo coletivo e que os aspetos técnicos da elaboração do exercício não deslocam a visão que cada participante criou para a sua versão de determinado fragmento do filme.

Para tal, mantive sempre presentes duas ideias. A primeira, que João Mário Grilo (2006) apresenta em resposta a Aníbal Tavares na entrevista que fecha as suas *Histórias para o*

*Cinema Português*: «O que era preciso ensinar na escola é como se produz conhecimento.» (2006, p.153). A segunda, de Alain Bergala: «A arte não deve ser nem a propriedade, nem o território exclusivo de um professor especialista. Na escola, deve ser uma experiência de uma natureza diferente daquela da aula localizada, tanto para os alunos como para os professores.» (2021, p.24).

### **1.3 As Tangentes**

As minhas preocupações relativamente a estas dimensões do exercício levaram-me a considerar duas experiências extremamente valiosas que tive nos meus anos de formação extracurricular ao longo da minha infância e adolescência: o desporto coletivo federado e a minha formação no ensino articulado de música. Estas duas experiências tornam-se relevantes para a estrutura da Oficina por se revelarem úteis através do ângulo da interdisciplinaridade.

Tendo isto em conta, consideremos a realidade do treino e da competição nos escalões de formação dos mais variados desportos coletivos federados. Ao longo de uma época desportiva, existe uma estrutura de trabalho que prevê momentos de treino durante a semana e um ou mais momentos de competição ao fim-de-semana. Apesar de ser definido como objetivo do trabalho em treino a preparação para a competição no fim-de-semana, os treinos não são, por norma, réplicas do momento de competição. Um jogador de basquetebol não treina apenas recriando situações de jogo, mas, sim, treina através de simulacros, de experiências que isolam aspectos do todo que é o jogo, permitindo o foco no desenvolvimento de determinadas competências técnicas ou táticas que, depois, em jogo, são utilizadas como ferramentas para auxiliar a tomada de decisão e a resolução de problemas, mesmo que nunca tenha encontrado uma situação igual em treino. Esta forma de encarar o treino desportivo é, hoje em dia, praticamente inquestionável. Seria impensável considerar uma equipa de basquetebol de formação que treina apenas fazendo jogo em treino. Para além desta lição em relação ao modo como, no desporto, se isolam determinados aspetos do jogo para trabalhar determinadas competências em treino, o desporto tem ainda uma outra lição importante para nos dar relativamente à relação entre o indivíduo e o grupo.

Bergala alerta para o perigo associado ao trabalho cinematográfico ser desenvolvido à volta da visão de um indivíduo e esse é, de facto, um ponto fulcral para a criação de um espaço pedagógico em que o objetivo é desenvolver determinadas competências em grupo, não apenas individualmente. No desporto coletivo, a resposta para este problema está na realidade do trabalho coletivo. Neste universo, os atletas não jogam em nome próprio, mas, sim, com um

emblema no peito que representa uma equipa. Eles não treinam sozinhos, eles treinam em equipa. O indivíduo procura desenvolver as suas competências individuais, mas este trabalho é desenvolvido de modo que este possa desempenhar com mais sucesso o seu trabalho dentro da equipa. Dessa realidade do trabalho realizado no desporto coletivo tornou-se essencial para a Oficina motivar a ideia de experiência partilhada por toda a equipa, mesmo que, por determinado tempo, o objetivo seja executar a visão de um dos seus membros.

Já a minha experiência enquanto aluno no ensino articulado de música tornou-se valiosa para a realização da Oficina por me fazer entender melhor o modo como estes aspetos que mencionei relativamente ao desporto coletivo se podem aplicar ao estudo ou transmissão de uma arte. No ensino articulado de música, o estudo da arte é tomado de vários pontos de vista: a música enquanto linguagem; trabalho individual com o instrumento escolhido e trabalho em grupo com o instrumento escolhido. À semelhança daquilo que acontece no desporto coletivo, o trabalho desenvolvido no ensino articulado de música não se reduz à preparação de concertos ou espetáculos.

Consideremos, por momentos, o trabalho desenvolvido ao longo de vários meses por uma turma de orquestra. Nesse caso, temos dezenas de «músicos em potência» que se juntam para trabalhar um repertório enquanto são guiados por um Maestro. Apesar de se tratar de um trabalho coletivo, cada um dos «músicos em potência» é responsável pelo estudo e prática individual para que, depois, esse trabalho individual possa ser moldado segundo orientação do Maestro. Aqui, o papel do Maestro torna-se fundamental, sendo esta a figura que coordena as diversas vozes no auditório para que do ruído possa surgir música. Este é um processo demorado de ajustes e reajustes, em que a tentativa e o erro são os principais professores. Ao longo deste processo, as obras escolhidas são fragmentadas, aceleradas, abrandadas, arranjadas para diferentes instrumentos, são trabalhadas não andamento a andamento, mas frase a frase, compasso a compasso, nota a nota.

Através deste processo de desconstrução e (re)construção de uma música é permitido aos alunos conhecer e reconhecer os seus elementos de uma forma diferente daquela que um mero espectador do concerto final contempla. Ao longo deste processo, os «músicos em potência» afastam-se do resultado e dirigem o seu foco e atenção para um fragmento de cada vez.

Estas duas tangentes ao Cinema deram-me a ver a vantagem de trabalhar nos fragmentos para impactar o todo. Ao dialogar com António Damásio (2020), conseguimos entender como esse processo ocorre na nossa mente.

«Os conteúdos da mente são manipuláveis, ou seja, representações podem ser divididas em partes e estas partes reordenadas de modo a criar representações novas. Raciocínio é o nome que damos ao separar e ao reordenar de representações que fazemos quando tentamos resolver um problema, aquilo que chamamos à montagem dessas representações cujo conjunto descreve uma solução.» (2020, pp.64-65).

No entanto, esta montagem de representações na nossa mente não aparenta beneficiar diretamente da dimensão prática do exercício. Para entender como é que a «passagem ao ato» afeta esta manipulação mental de ideias, basta considerar aquilo que Damásio nos diz mais à frente no seu livro «Sentir & Saber»:

«Corpo e sistema nervoso são os parceiros criadores. Aquilo que vem a ser representado em imagem não é nem puramente neural, nem puramente corporal. Resulta de um diálogo, de uma troca dinâmica entre a química do corpo e a atividade bioelétrica dos neurónios. E para complicar as coisas, a qualquer momento, uma reação emotiva adicional, tal como o medo ou a alegria, pode impor novas alterações em certas vísceras (...) criando, conseqüentemente, um novo conjunto de estados viscerais e um novo conjunto de parcerias cérebro-corpo.» (2020, pp. 112-113).

Damásio revelou, através desta explicação da parceria cérebro-corpo como mecanismo criador de imagens mentais, que este processo faz uso de estímulos externos e internos, sendo a nossa interação com a realidade material e a dimensão emotiva fontes destes estímulos que acabam por ser integrados no processo de criação de imagens. O papel que as imagens têm no funcionamento da mente é explicado por António Damásio em apenas duas frases, no seu livro de 2017, intitulado «A Estranha Ordem das Coisas»: «Toda a mente é composta por imagens, desde a representação de objetos e acontecimentos aos seus conceitos e traduções verbais correspondentes. As imagens são a moeda universal da mente.» (p.132).

A partir das palavras de António Damásio, conseguimos entender como a mente humana opera em constante diálogo entre o mundo interno e o externo. Sendo que ambos podem ser imprevisíveis e estamos em constante negociação com essa imprevisibilidade. A imprevisibilidade do real onde o exercício de criar imagens em movimento decorre está muito bem representada num momento do vídeo intitulado «Narcissism vs. Universality» (2022), esculpido no tempo pelo Van Neistat. Pouco antes do décimo quarto minuto de vídeo iniciar, Neistat partilha a história de como, durante a produção de um vídeo, há anos atrás, ao gravar

uma experiência com um peixe dourado, este ficou inconsciente por momentos, levando ao imprevisto de Neistat que, prontamente, retirou uma bateria de 9V de um atendedor de chamadas e desfibrilou o peixe que boiava de barriga para cima num copo com refrigerante, retornando-o à consciência. Este momento ficou curiosamente gravado, tanto no cartão de memória da câmara digital como na memória do cineasta. De tal modo que, no vídeo, Neistat aponta este momento como aquele em que o *filmmaker* em si emergiu. Este momento revelador surge através do «ato de criação» e dos estímulos que este implica que, quando registado e partilhado, nos permite verificar esta diferença fundamental entre, através daquelas imagens, vermos o surgimento de um cineasta e, para Van, ser o cineasta que vemos surgir.

A interseção destas ideias e dessas experiências permitiu-me começar a contemplar a Oficina no seu estado embrionário: um fragmento do espaço-tempo esculpido para o encontro com o Cinema. Já sabemos que, para respeitar os princípios apresentados, é uma experiência que procura aproximar-nos de imagens que já existem, para depois nos afastarmos e criarmos as nossas, em busca de novos pontos de vista.

#### **1.4 As Ferramentas da «Passagem ao Ato»**

A necessidade da realização de um exercício prático no decorrer da Oficina levantou questões relativamente às ferramentas, à tecnologia a ser utilizada para a realização do mesmo. No que diz respeito a esta dimensão da tarefa, vive-se um tempo de democratização da produção de imagens em movimento. No fantástico artigo de Pedro Alves intitulado «Por la democratización del cine: una perspectiva histórica sobre el cine digital» (2012), o autor apresenta-nos o cinema digital como algo para lá de uma *praxis*, um marco da democratização do cinema, em que existe uma maior acessibilidade para que um espectador possa emergir como criador nesta nova era do cinema. Este é, de facto, um dos principais motivos que possibilita a existência deste tipo de experiências, em que o erro é professor e as tecnologias digitais nos permitem mais tempo de produção de imagens e praticamente anula a ansiedade associada à escassez de película. Para além de permitir mais tempo de gravação, a utilização de câmaras digitais no decorrer da Oficina permitiu que cada participante assumisse a responsabilidade de operar a câmara na componente prática da mesma.

Esta relação entre o participante e a câmara de filmar foi um dos pontos centrais no processo de construção da Oficina. A importância desta relação pode ser extrapolada através da reflexão sobre o modo como um músico se relaciona com o seu instrumento, ou um pintor com os seus pincéis e pigmentos. No entanto, Dziga Vertov deixou-nos n'«O Homem da

Câmara de Filmar» (1929) o mais poderoso testemunho da possibilidade dessa relação na arte cinematográfica. As ferramentas utilizadas pelo artista não devem ser fonte de frustração ou mistério, mas, sim, parte do aparelho revelador que é o «ato de criação». Assim, a estrutura da Oficina procurou aproveitar-se do contexto mais democrático no que diz respeito ao acesso e manuseamento das ferramentas necessárias à produção de imagens em movimento para que os participantes pudessem seguir o olho vertoviano e tornarem-se, cada um deles, um «Homem da Câmara de Filmar».

Para além desta dimensão, a questão do espaço para a realização da Oficina é, também ela, de enorme importância. A minha experiência enquanto aluno de música fez-me valorizar a adaptação do espaço aos objetivos pedagógicos. A oportunidade de desenvolver esta Oficina na Faculdade de Ciências Sociais e Humanas, recorrendo aos recursos materiais disponíveis no LabCC e do sempre prestável capital humano nas figuras da Sara Esteves e do Paulo Antunes, assim como o apoio por parte da Associação de Estudantes, permitiu que a versão-piloto da Oficina tomasse forma. De modo que a mesma passou a existir em potência no espaço-tempo. O estúdio e a régie do piso 5 da Torre B do Campus da Avenida de Berna, recheados com duas câmaras digitais, tripés, uma grelha de luzes, três microfones e algum equipamento de apoio, umas mesas, umas cadeiras, um projetor e uma tela metamorfosearam-se na Oficina B quando 11 pessoas decidiram aceitar entrar na *zona*<sup>2</sup> que Andrei Tarkovsky nos deixou para explorar.

A batalha dos cineastas (e do próprio cinema) com os meios e modos de produção não foi, no entanto, algo que se extinguiu com a evolução tecnológica e com a adoção de meios técnicos digitais para a captura de imagens. No passado muito recente do cinema português, «Frágil» (2022), de Pedro Henrique (nome artístico com que João Eça assina o filme), é um filme cuja mera existência enquanto objeto cinematográfico serve de exemplo dessa negociação com o real que o cinema continua a exigir. A produção deste filme foi pautada pela precariedade dos meios de produção, sendo o engenho e, em certa medida, o sacrifício da equipa que permitiram que este filme fosse terminado. Esta precariedade não deve ser romantizada, mas, é importante dar a conhecer aos alunos de cinema a possibilidade de fazer cinema com poucos meios e poucas ferramentas à sua disposição. A palavra-chave aqui é possibilidade, que é, em si, uma das maiores ferramentas para um cineasta.

Apesar das dificuldades encontradas ao longo da produção de «Frágil», este filme conquistou, na negociação com o real, um ponto de vista só seu. A agitação caótica do grupo

---

<sup>2</sup> À semelhança da *zona* que Tarkovsky nos dá a conhecer no seu filme de 1979, intitulado *Stalker*, também o espaço onde decorre a Oficina é regido pelo seu próprio tempo, como se de uma pequena dimensão alternativa se tratasse, onde um novo conjunto de regras rege a realidade.

de amigos que, no filme, se desloca no espaço-tempo, numa alienação focada apenas em poder ir aproveitar a diversão da noite numa discoteca, assume-se quase como testemunho da própria produção do filme. O cinema exige essa adequação dos modos de produção às ferramentas disponíveis. No entanto, uma ferramenta intangível da «passagem ao ato» é a capacidade de colocar as questões certas ao longo do processo de criação. Esta ferramenta é útil e necessária a qualquer cineasta, nas mais variadas condições de produção.

Em «Hearts of Darkness: A Filmmaker's Apocalypse» (1991), mergulhamos na epopeia que foi a produção do épico «Apocalypse Now» (1979), de Francis Ford Coppola, e somos confrontados com a constante negociação com o real a que a sétima arte está associada. Na parte final do filme de Fax Bahr, George Hickenlooper e Eleanor Coppola, Francis Ford Coppola, na qualidade de Realizador do épico sobre a guerra no Vietname, explica-nos que o processo de criação é, em si, um renascimento e uma transmutação resultantes de uma busca incessante por respostas. Todavia, para se ir à procura de respostas e para que estas conttenham, em si, algum valor, é necessário encontrar as questões mais valiosas.

Assim, entenda-se que a «passagem ao ato» proposta para a Oficina surgiu como método para responder às questões que se levantam e ficam sem resposta no momento de análise e reflexão sobre o fragmento de filme selecionado. No processo de busca por estas questões verdadeiramente inquietantes, os participantes assumem-se «cineastas em potência», sendo que as questões encontradas por estes numa fase inicial da Oficina devem servir como elemento catalisador da sua abordagem ao exercício.

É, portanto, fulcral manter presentes estas questões. Com a «passagem ao ato», existe a facilidade de procurar atalhos ao longo do processo de produção para garantir que desse esforço resulta um objeto cinematográfico. No caso da Oficina, o objetivo não foi a criação um objeto, mas, sim, valorizar a inquietação provocada pelas questões que surgem da análise e procurar respostas no processo de criação de imagens em movimento.

### **1.5 A escolha de «Colo»**

O elemento em falta para se poder iniciar a Oficina é um objeto cinematográfico que possa passar pela «análise de criação» dos três cineastas em potência que aceitaram o desafio de participar nesta experiência. É na seleção do filme ou, mais precisamente, do fragmento do filme que a dimensão simbólica deste projeto se mostrou mais presente. Ficou estabelecido muito cedo no projeto que a cena a trabalhar iria ser uma unidade dramática em que a ação se desenvolve à volta de uma mesa, durante uma refeição. As mesas são objetos de elevada

gravidade no espaço em que ocupam. Para além disso, a própria geometria da mesa obriga, desde logo, a tomadas de decisão no que diz respeito ao ponto de vista que se quer mostrar (ou esconder). A refeição permite delimitar o tempo da cena, criando um horizonte temporal sobre o qual a visão do cineasta em potência deve agir. Assim, com a mesa, direcionamos a visão no espaço, com a refeição, no tempo.

O fragmento que acabou por ser selecionado como objeto de trabalho foi o jantar entre Marta, os seus pais e a sua amiga Júlia no filme «Colo», de Teresa Villaverde, de 2017. Neste filme, vemos retratada a realidade de muitos portugueses ao longo da década passada. O drama de Teresa Villaverde explora a vida de Marta, uma adolescente que vive todas as angústias próprias da descoberta do «eu» enquanto a sua família procura manter-se coesa face ao desemprego do pai, à exaustão da mãe e à dura sobrevivência à crise em Portugal. A cena escolhida é um momento dramático importantíssimo nesta vida familiar que Teresa Villaverde nos decide mostrar duramente. É neste momento que entra um elemento externo à tríade mãe-pai-filha, tal como o espectador, sentando-se à mesa para comer e falar (se bem que pouco) com aquelas pessoas, conhecendo-as através da intimidade associada a um jantar de família.

Este fragmento do filme, dado ao número de planos utilizados por Teresa Villaverde para o construir, ao abandono da mesa por parte dos dois elementos mais jovens do jantar, graças à sua duração e à quantidade reduzida de texto, torna-se no ponto de partida ideal para os participantes da Oficina no que diz respeito à praticidade do exercício. Porém, essa justificação não é suficiente para que um fragmento seja selecionado para ser trabalhado desta forma. Obviamente que é importante considerar o lado pragmático da produção de determinadas imagens, mas, no momento de escolha de um fragmento para ser trabalhado nestes moldes, é importante lembrar que a primeira etapa desta experiência passa pela análise, pela discussão e debate acerca do filme. Tendo isto em consideração, «Colo», de Teresa Villaverde apresenta-se como um objeto cinematográfico que motiva o debate acerca da realidade em que aquela história ocorre. A esfera social e a esfera económica da experiência portuguesa nos tempos da austeridade atravessam o filme na sua totalidade que, em conjunto com a dimensão emocional dos personagens, ficam por discutir em grupo, após o fim do filme.

A escolha do fragmento deve, portanto, ser um processo que contemple o fragmento enquanto parte de um todo que é um filme, enquanto objeto passível de análise e enquanto algo plástico, maleável e mutável. A partir do momento em que o fragmento do filme foi selecionado, foi feita uma transcrição do mesmo a partir da qual os realizadores pudessem trabalhar o guião da sua versão da cena. Estamos, assim, prontos para dar início à experiência.

## 2. A Oficina

O resultado da montagem da intenção de testar os conceitos de João Mário Grilo e a proposta de exercício de Bergala - das influências referidas, das preocupações e das possíveis soluções para as mesmas - é a estrutura definida para a Oficina. Esta estrutura foi concebida com foco na experiência de três dos onze participantes (número onde me incluo), aqueles que acabariam por desempenhar o papel de Realizadores. Deste modo, a produção da Oficina ficou ao meu encargo e da Rita Pádua, aluna do mesmo Mestrado em que estou inscrito, que simpaticamente me auxiliou a realizar este projeto. Foi definido um cronograma que prevê nove dias de trabalho das 10h às 17h de cada dia, com o dia dividido em duas partes pela pausa para almoço. Estes nove dias foram divididos em quatro fases:

- i. A primeira fase, composta apenas pelo primeiro dia, foi a fase de encontro com o filme selecionado para a Oficina.
- ii. A segunda fase, composta pelos quatro dias seguintes, foi encarada como o afastamento do filme e preparação da rodagem das versões criadas pelos Realizadores.
- iii. A terceira fase, composta pelos sexto, sétimo e oitavo dias, foi a rodagem das versões da cena elaboradas pelos Realizadores.
- iv. A quarta e última fase, composta pelo último dia, foi o momento de reflexão acerca da experiência, em que todos os participantes tiveram a oportunidade de falar sobre o modo como foram atravessados pela realização do exercício bergaliano.

Para o bom funcionamento da Oficina, foram estabelecidas algumas regras, motivadas, em grande parte, pelas *10 balas* do estúdio do Tom Sachs.

- i. **O «pronto a gravar» não é uma sugestão, é uma necessidade.** O sucesso da experiência está intimamente ligado ao respeito de todos os participantes com o compromisso assumido. Todos os dias da Oficina há uma folha de serviço que deve ser respeitada. Nota: Em caso de dúvidas e/ou problemas, contactar um dos membros da produção.
- ii. **«Está na mão? Está na mão!».** Toda e qualquer passagem de equipamento entre membros da equipa deve ser comunicado

verbalmente e, sempre que possível, com contacto visual entre os membros. Independentemente das características do objeto, este deve ser passado com o mesmo cuidado com o qual se passaria o mais valioso serviço de mesa. Nota: Exceções aplicadas somente durante a gravação de um plano em que o silêncio é essencial. A passagem deve ser ensaiada previamente e a comunicação entre intervenientes ajustada para meios não sonoros.

- iii. **Não se come nem bebe no estúdio.** A refeição é um momento de descanso, mas o descuido pode dar trabalho. No estúdio não se aceita mais trabalho quando este é consequência de descanso. Portanto, não se come nem bebe no estúdio. Nota: Comida de cena pode ser negociada. Essa refeição é trabalho. Só aí se pode comer e beber no estúdio.
- iv. **Não há questões idiotas, só há problemas idiotas.** Estes, por norma, surgem por não se ter feito uma questão. Logo, as questões são colocadas. Todas elas. Nota: O não entendimento da questão num primeiro momento não deve desincentivar quem questiona no percurso pelo esclarecimento. Torna-se uma tarefa do grupo resolver a questão de um dos membros.

Estas regras foram transmitidas à equipa antes do início da experiência e repetidas ao longo do decorrer da mesma de forma preventiva. O seu número reduzido e humor ligeiro associados fizeram com que todos os participantes as respeitassem e repetissem entre si no decorrer dos dias.

## **Dia 1**

Ordem de trabalhos: Chegada ao estúdio; apresentação do programa da Oficina; Visionamento do filme «Colo» (2017), de Teresa Villaverde; Debate sobre o filme; Visionamento do fragmento a ser trabalhado; Debate sobre o fragmento; Início do desafio.

Material necessário: Computador capaz de reproduzir o filme e o fragmento selecionados; projetor e tela de projeção; colunas, cadeiras e mesas para os participantes e um quadro branco com marcadores.

O primeiro dia da Oficina é dedicado ao encontro com o filme e o seu fragmento. Para o responsável pelo exercício, é importante manter o foco nos momentos de debate. Estes devem ser encarados como momentos de conversa, em que todos os presentes são elementos pensantes. Em caso de dificuldades com o arranque, aproveite-se a narrativa como porta de entrada. Os participantes vão ter que conceber a sua versão daquele fragmento, portanto, é necessário abordar estes aspetos. A discussão deve ser orientada como se estivéssemos a montar um puzzle sem sabermos o número exato de peças e a imagem que procuramos construir. Este é um momento de descoberta, de desconstrução do filme nos seus vários elementos. Desde os mais óbvios, como a sua imagem e som, como aos mais particulares do objeto selecionado.

No caso desta versão-piloto, após discutirmos o enredo do filme, as características e percurso dos seus personagens, conseguimos chegar a um ponto confortável para discutirmos as escolhas de Teresa Villaverde na realização e perguntar o «porquê» da realizadora nos dar a ver e a ouvir aquilo que está no filme. Foi neste momento que começou a ser revelada a importância de trabalhar um fragmento de um filme, ao invés de trabalhar o objeto na íntegra.

A «análise de criação» não passa apenas por procurar uma justificação ou desvendar a forma como determinadas imagens foram criadas. Passa, sim, pela consciencialização e entendimento que, de um infindável número de pontos de vista, temos a oportunidade de ver (e ouvir) apenas um. Este é o momento em que deve ser transmitido aos participantes que as imagens que vimos não são a forma definitiva e absoluta de mostrar determinada realidade (ou ficção, que de real pode ter muito), mas, sim, o resultado das escolhas de quem as realizou, de quem as viu antes de todos os outros.

Assim que o debate chegar a este ponto, o mesmo deve ser pausado para que se veja apenas o fragmento selecionado. Os participantes são levados a direcionar o seu esforço mental apenas para aquilo que vão trabalhar. É à volta do fragmento que se deve investir

tempo na «análise de criação». Para essa análise, apresenta-se aos participantes a tríade que Bergala nos fornece como matriz interpretativa das operações mentais fundamentais que sucedem no «ato de criação» (Eleição; Disposição e Ataque) que já foi mencionada. Encarar cada plano como o resultado desta eleição, seguida de disposição e ataque, permite despertar o cineasta que existe em cada participante, tentando entrar na mente de quem realizou o fragmento que se está a trabalhar, fazendo-os pensar como um realizador. No final da conversa, o objetivo é que o grupo tenha conseguido chegar a uma hipótese de como cada um dos planos do fragmento foi construído - onde está a câmara, o que esta faz e vê; onde está o equipamento no espaço; onde estão os atores e o que fazem/dizem; o que se vê; o que se ouve; quando se vê e quando se ouve.

Quando esta análise for concluída, o encontro com o fragmento do filme está concluído. A partir desse momento, é dada aos participantes, agora, sim, cineastas em potência, a transcrição do fragmento selecionado (ver anexo A) e é-lhes lançado o desafio de reescreverem aquele fragmento como se este fosse integrar a sua versão do filme. As limitações à versão criada pelos cineastas em potência são simples: as personagens permanecem as mesmas em número e nas relações que estabelecem entre si; têm um dia da Oficina cada um para realizar a sua versão do fragmento; os planos são todos construídos no estúdio; todos trabalham nas versões de todos; têm o mesmo grupo de atores com quem trabalhar. Na experiência realizada, os participantes chegaram ao fim do dia entusiasmados com o desafio aceite. Ao longo dos momentos de debate, as questões que foram surgindo semearam os princípios da dissidência necessária à realização do exercício. No final do dia, já nasciam três novos filmes (e, mais que isso, três novas visões em potência).



*Figura 1 - Discussão sobre o fragmento selecionado*

## **Dia 2**

Ordem de Trabalhos: Escrita do guião por parte dos participantes; conversa sobre o material a ser utilizado na Oficina.

Material necessário: Mesas e cadeiras para os participantes; equipamento a ser utilizado na parte prática do exercício e um quadro branco com marcadores.

O segundo dia da Oficina tem dois momentos de trabalho distintos. O primeiro deve ser um momento de grande liberdade para os participantes. É aí que vão escrever a sua versão do fragmento selecionado. Nesta primeira parte do dia, a porta do estúdio permanece aberta e é dada liberdade aos, agora, guionistas, para circularem à procura de um espaço onde se sintam bem a escrever. O orientador da Oficina deve permanecer disponível para ajudar no que for preciso. Caso um dos participantes questione o orientador acerca da possibilidade de fazer algo na sua versão do fragmento, a primeira resposta nunca deve ser castradora (ex.: «isso não podes fazer»).

Esta deve ser a primeira fase libertadora de todo o processo e deve ser feito o esforço para encontrar uma forma de executar a visão do participante. Caso a execução da ideia proposta não seja óbvia, o orientador deve procurar junto de quem o questiona a sua hipótese para executar a ideia. Antes de se assumir a impossibilidade de executar a mesma, deve ser dada a oportunidade a todos os presentes de arranjar uma solução. A visão é de um, a execução é de todos.

No final deste primeiro momento, deve ser pedido aos participantes que revelem o trabalho feito até à altura e falar um pouco sobre as versões que cada um está a criar. Esta conversa é extremamente importante para trabalhar a dimensão emocional deste exercício no que diz respeito ao trabalho dos cineastas em potência. No caso da experiência realizada, esta conversa começou por ser pautada pelo nervosismo e timidez por parte dos participantes em relação à sua versão do fragmento. Assim que todos tiveram a oportunidade de expor as suas ideias e mostrar o trabalho que estiveram a realizar toda a manhã, todos os presentes foram confrontados com três cenas completamente diferentes umas das outras. Cada um dos participantes viu a sua timidez e a sua insegurança desaparecerem ao serem confrontados com a diferença da sua visão face à dos outros. Ainda não se tinha filmado um único plano e já sabíamos que não haveria nenhum igual a outro.

É responsabilidade do orientador do exercício chamar à atenção para estes aspetos. A diferença entre os trabalhos deve ser valorizada a partir deste momento, não apenas a partir das imagens resultantes da rodagem.

O segundo momento, iniciado a seguir à pausa para almoço, é dedicado a trabalhar a relação entre os participantes e o equipamento (em particular, a câmara de filmar) que vai ser utilizado na componente prática do exercício. Isto porque, cada cineasta em potência, quando estiver a realizar, é o seu próprio operador de câmara. No caso da versão-piloto da Oficina, os participantes expressaram as suas inseguranças em relação a assumirem o controlo da câmara. Tornou-se, portanto, fundamental encontrar a origem destas inseguranças. Através do diálogo, conseguimos chegar à conclusão de que as mesmas surgiam pelo simples facto de, para eles, o funcionamento do equipamento estar próximo de uma «black box», opaca e misteriosa nas suas mecânicas.

O objetivo deste momento foi, portanto, aproximar o artista da sua ferramenta, para que esta se tornasse previsível e, portanto, manipulável para obter o resultado pretendido. Assim sendo, é importante aproveitar este momento no decorrer da Oficina para explicar o modo como a ferramenta do cineasta (a câmara de filmar) redireciona a luz presente no espaço até uma superfície sensível à mesma e que a traduz numa representação bidimensional de um mundo tridimensional antes mesmo de explicar o modo como os mecanismos e componentes de uma câmara digital afetam a imagem criada.

Imaginemos, portanto, o real possível de se filmar como uma esfera cujo ponto de origem é a posição da câmara e o limite da esfera é o horizonte. Desta realidade esférica a câmara recorta uma secção cónica de amplitude  $x$ . É através da manipulação da qualidade da luz que, desse recorte, chega até ao sensor, que obtemos a imagem bidimensional que encadeamos com outras semelhantes que nos permite esculpir no tempo. Ora, para controlar a amplitude do ângulo que define a «largura» da realidade que estamos a capturar, utilizamos objetivas com diferentes distâncias focais. As diferentes distâncias focais permitem mudar a relação que os diferentes elementos da imagem estabelecem entre si, manipulando o espaço entre eles, ou, mais rigorosamente, manipulando a perceção que o sensor tem do espaço entre estes elementos.

À medida que a luz atravessa a objetiva no seu caminho até ao sensor da câmara, entram três elementos que afetam, também, as características da imagem obtida: a velocidade de obturação, a abertura do diafragma e o ISO (sensibilidade do sensor à luz). A velocidade de obturação diz respeito ao tempo que o sensor está a receber luz ao longo de um segundo. É representada sob a forma de uma fração (ex.: 1/48) e a sua manipulação afeta a quantidade de

luz que o sensor capta (dependendo do tempo) e o modo como o sensor regista movimento. A abertura do diafragma é representada por um número precedido por *f*. e determina o diâmetro da abertura da objetiva por onde entra a luz. A manipulação da mesma altera a quantidade de luz que atravessa a objetiva, afetando, também, a profundidade de campo, aquilo que pode ou não estar em foco ao mesmo tempo. Por último, o ISO, que descreve a sensibilidade do sensor à luz, afetando, para além do nível de exposição, a quantidade de «grão» ou «ruído» na imagem.

A transmissão desta informação aos cineastas em potência permitiu amenizar um pouco as inseguranças e ansiedades relacionadas com a utilização da câmara. Este entendimento do modo como a tecnologia que vamos utilizar funciona permite que a ferramenta do cineasta seja exatamente isso, uma ferramenta, não um obstáculo. A criação de uma imagem com recurso a uma câmara digital está repleta de pequenas decisões. É importante indicar aos participantes quais são as variáveis que estão no jogo de criar essas imagens para que as possam manipular de acordo com o resultado pretendido.

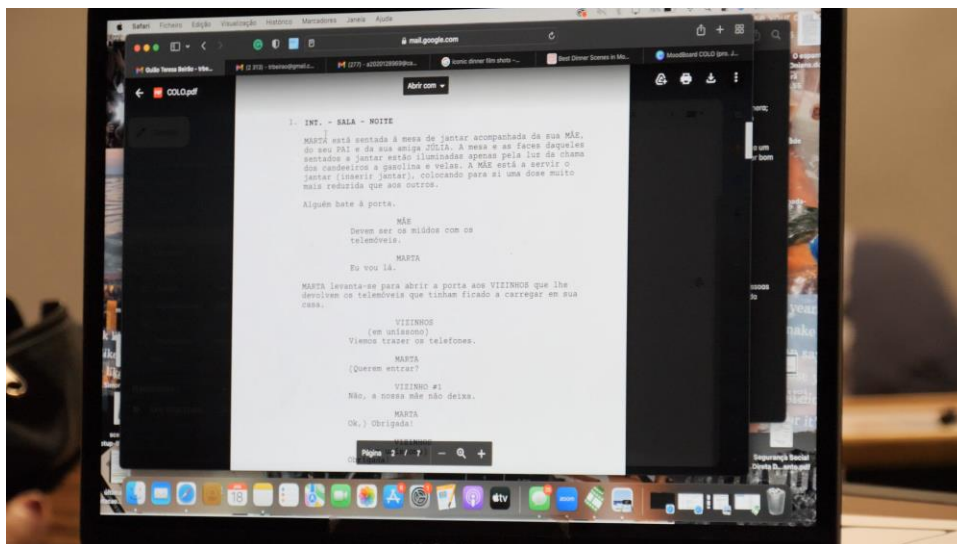


Figura 2 - Guião de um dos participantes em fase de desenvolvimento

### **Dia 3**

Ordem de Trabalhos: Conversa acerca da versão que cada participante escreveu; Início da preparação da rodagem; Testes de imagem.

Material Necessário: Mesas e cadeiras para os participantes; Quadro branco e marcadores; Folhas brancas e canetas para os participantes; Equipamento a ser utilizado na rodagem.

No terceiro dia da Oficina, no bloco de trabalho matinal, o objetivo é terminar o exercício de escrita e começar a trabalhar o guião de modo a poder ser encenado. Devemos encarar este momento da Oficina como uma continuação do trabalho começado com a escrita do guião numa perspetiva de continuidade.

Os participantes tiveram a oportunidade de estruturar a sua visão através da palavra (ver anexo B); o passo seguinte é estruturá-la através de imagens. Com isto não se entenda a obrigação de desenhar um *storyboard*, mas, sim, de criar um suporte visual que melhor transmita a visão do participante ao resto da equipa que trabalhará para a concretizar. Este pode assumir várias formas (desenho, colagem, fotografia, entre outros) pois o foco está no ato de «dar a ver», por parte dos participantes, qual o seu ponto de vista dos inúmeros possíveis pelo guião que escreveram. Esta é mais uma etapa na construção da versão da cena que cada cineasta em potência se comprometeu a executar. A liberdade quanto ao modo de execução deste suporte visual deve ser transmitida aos participantes, focando a atenção no pensar e procurar transmitir o enquadramento (ver anexo C). Quais os elementos que estão no plano? Como é que eles estão distribuídos? Qual a relação que eles estabelecem entre si ao longo da duração do plano? O que querem que se veja? O que querem que não se veja? Qual a relação que o plano estabelece com os que o precedem e prosseguem?

Tal como no segundo dia da Oficina, durante o período da manhã, os participantes devem ter liberdade para encontrar o espaço mais confortável para desenvolverem o seu trabalho. A porta fica aberta e o orientador deve permanecer disponível para auxiliar no processo de decisão dos participantes, reservando respostas para problemas de ordem pragmática e ajudando com questões para problemas de ordem criativa.

No final deste momento, o acumular de decisões desde o início da escrita até à conclusão do suporte visual permite contemplar a afirmação gradual da visão de cada um dos participantes. Permitindo que, da parte da tarde, possamos introduzir a preocupação na mente dos participantes relativamente ao «como» do ato de filmar. Deste modo, o bloco de trabalho a seguir ao almoço do terceiro dia fica reservado para testes de imagens que os participantes

queiram fazer em estúdio. É neste momento que os participantes pegam pela primeira vez na câmara digital e, em conjunto, descobrem o que tem que acontecer em contra-campo para que consigam materializar as suas versões do fragmento selecionado. O orientador deve prestar-se ao serviço dos participantes nesta altura, motivando a experiência e a tentativa por parte de cada um dos cineastas em potência, encarando o erro e/ou a necessidade de repensar determinados planos como parte expectável do processo.

No decorrer da versão-piloto da Oficina, à tarde do terceiro dia, um dos participantes foi confrontado com a impossibilidade de executar determinado plano. No momento, no papel de orientador, lembrei-me daquilo que David Fincher revela na versão comentada pelo realizador e pelos atores Brad Pitt e Morgan Freeman do filme «Seven» (1995). No comentário ao seu próprio filme, Fincher diz-nos que a sequência no início do filme dedicada a creditar os principais envolvidos na produção do filme foi, inicialmente, concebida como a viagem de regresso a casa por parte da personagem de Morgan Freeman após visitar a casa para onde estava a esperar ir viver assim que se reformasse. Por falta de meios financeiros, David Fincher viu-se obrigado a repensar todo o início do filme e o modo como é apresentado o Detetive Somerset (Morgan Freeman) aos espectadores.

É importante a existência destes momentos para entender que o Cinema está em constante negociação com a realidade para ganhar forma. O participante que se viu obrigado a repensar o seu plano conseguiu encarar esta negociação como parte do processo, encontrando uma alternativa que preservava o máximo da intenção inicial e era exequível nos moldes do exercício.

O trabalho desenvolvido durante a tarde do terceiro dia deve ser continuado na tarde do dia seguinte. É importante maximizar o tempo de contacto entre os participantes e as ferramentas que vão utilizar nos dias de rodagem. Para além de permitir entender a construção da imagem «final» como um processo com várias etapas e camadas repletas de pequenas decisões, permite, também, trabalhar a relação entre o indivíduo e a ferramenta que vai utilizar na elaboração de algo. Do mesmo modo que um pintor conhece as particularidades do papel que usa, dos pincéis e do pigmento e se serve das mesmas para melhor encadear as suas ideias e transmiti-las através da sua arte, também os participantes, com este tempo de experimentação com a câmara na mão, ficam mais conscientes do modo como podem manipular as variáveis que a sua ferramenta lhes permite para obter a imagem pretendida.



*Figura 3 – Participantes a trabalharem no seu suporte visual*



*Figura 4 – Testes com câmara por parte dos participantes*

## **Dia 4**

Ordem de Trabalhos: Planificação do dia de rodagem de cada participante; Testes de imagem.

Material Necessário: Mesas e cadeiras para os participantes; Quadro branco e marcadores; Folhas brancas e canetas para os participantes; Equipamento a ser utilizado na rodagem.

No quarto dia da Oficina, a missão é dar continuidade ao trabalho do dia anterior, consolidar a visão de cada participante em relação à sua versão do fragmento trabalhado e dar tempo a cada participante para voltar a praticar o ato de filmar.

No bloco matinal de trabalho, cada participante deve sentar-se com a pessoa que assume as responsabilidades de produção do exercício e organizar o seu dia de realização. Este momento deve procurar sensibilizar os participantes para uma dimensão temporal difícil de conhecer sem contactar diretamente com a mesma - a que diz respeito à duração do processo de criar a imagem cinematográfica. Ao longo deste processo de planificação, os participantes são obrigados a negociar a linearidade dos planos gravados, o tempo da logística associada à manipulação do equipamento, a dimensão emocional associada à performance dos atores e o tempo limitado que têm para executar o plano estruturado para o dia (ver anexo D).

A determinação de um plano a ser respeitado pela equipa no dia de rodagem é mais uma camada de revelação para os cineastas em potência, que se veem obrigados a desconstruir a unidade que estiveram nos últimos dias a esculpir cuidadosamente para que a sua visão se possa materializar. É importante que o Orientador permita que a primeira sugestão para a organização do dia parta de cada participante, sendo essa sugestão a que deve ser analisada criticamente e alterada consoante as particularidades da visão do participante e da implementação da Oficina. A partir do momento em que a planificação está terminada, temos um itinerário a seguir no dia de rodagem. Não esquecer, nunca, o respeito por todos os envolvidos, assegurando que o tempo das pausas é respeitado e que o horário definido para o «corta-câmara» é tão importante como o «pronto-a-gravar».

Durante a tarde, o bloco de trabalho está reservado para que os participantes ensaiem o dia de rodagem. Deve ser estimulado, neste tempo, não só o teste de determinados planos, mas, também, da coreografia necessária entre planos diferentes. Onde está a câmara? Para onde precisa de ir a seguir? É preciso montar algum equipamento? Quanto tempo demora esse processo? Apesar de se tratar de um momento de teste com a câmara tal como o bloco de trabalho do dia anterior, neste dia é acrescentada a camada de teste à planificação que foi elaborada de manhã.

Criar estes momentos de teste contribui para a construção de uma ideia daquilo que pode ser o dia de rodagem para cada participante, amenizando o efeito que o desconhecido, o medo e a ansiedade podem ter nos realizadores no dia rodagem. Ao criar o espaço para o treino, cada participante conquista alguma confiança nas suas capacidades de concretizar a sua visão. Para além desta dimensão emocional, a habituação aos aspetos inorgânicos da produção de imagens em movimento permite que o foco esteja nos elementos orgânicos, abrindo um novo espaço para que os participantes se possam focar no seu trabalho com os atores, visto que os aspetos de ordem técnica estão assegurados e treinados.



*Figura 5 – Ensaio do dia de rodagem*

## **Dia 5**

Ordem de Trabalhos: Exercícios de preparação para as rodagens com os atores; Ensaios dos participantes com os atores.

Material Necessário: Mesas e cadeiras para os participantes e atores; Quadro branco e marcadores; Equipamento a ser utilizado na rodagem.

O quinto dia da Oficina tem a particularidade de, no bloco de trabalho matinal, não requerer a presença obrigatória dos «cineastas em potência». Este tempo de trabalho está reservado à realização de exercícios com os atores que os auxiliem a, no espaço de três dias, representar três versões diferentes do mesmo personagem.

A preparação do trabalho dos atores começa assim que os guiões estiverem terminados por parte dos «cineastas em potência», sendo estes enviados prontamente aos atores para que os mesmos possam chegar ao quinto dia da Oficina tendo contactado com aquilo que cada participante escreveu. No caso da versão-piloto da Oficina, foram preparados três momentos diferentes para desenvolver com os atores.

1. Tendo em conta que o fragmento de «Colo» que foi selecionado, foi pedido aos quatro atores que se sentassem frente a frente numa mesa, aos pares, como se estivessem a tomar o pequeno-almoço com o seu colega da Oficina. O desafio proposto aos atores foi manter uma conversa com a pessoa à sua frente enquanto executavam um exercício de mímica em que comiam. Não se trata somente de um exercício mecânico, sendo um dos focos procurar relembrar estímulos não presentes no exercício, mas que afetariam aquele momento se existisse fora da artificialidade do estúdio. A temperatura do café, a textura de uma torrada a ser mordida, o aroma de uma fornada de bolos acabada de fazer, o ruído no espaço à volta que impede o entendimento de algo na conversa são exemplos dos estímulos que devem ser trazidos à consciência por parte dos atores. Este exercício procura aproximar o ator da experiência real, utilizando a memória e a influência dos processos neuronais para preparar ações semelhantes às aquelas que terão que desempenhar nas várias versões do fragmento selecionado, atentando às ferramentas que têm para construir as suas versões das personagens. Se o fragmento trabalhado implica trabalhar o momento da refeição, à mesa, então devemos atentar os atores para as variáveis que têm sob o seu controlo como, por exemplo, a postura na cadeira, a posição dos talheres nas mãos, a forma como se

mastiga, o jogo de ténis que o olhar faz entre o prato e a pessoa com quem se dialoga.

2. O momento de trabalho seguinte foi dedicado ao exercício do espelho. Novamente aos pares, os atores devem estar de pé, um em frente ao outro, sendo atribuída a responsabilidade de guiar o movimento a um deles. No decorrer do exercício, é a tarefa de um dos atores moverem-se livremente, tendo o outro a responsabilidade de replicar os movimentos do seu colega como se do seu reflexo se tratasse. O papel que cada ator desempenha na parelha deve ser alternado e, depois dessa alternância, os atores devem procurar outro colega para realizar o exercício até todos terem desempenhado as duas tarefas com toda a gente. A implementação deste exercício deve permitir a maior liberdade de movimento possível aos atores e deve ser um momento de descontração, de exploração do corpo enquanto aparelho de movimento e de construção de uma maior intimidade entre os membros do grupo.
3. O último momento de trabalho com os atores antes destes terem a oportunidade de ensaiar com os realizadores é um exercício focado em expressões faciais. Os atores devem regressar às posições que assumiram no primeiro exercício do dia, sentando-se frente a frente, olhando-se nos olhos. Com o estúdio em silêncio, o orientador tem uma lista de sentimentos que deve encadear verbalizando-os com um intervalo de 45 segundos entre eles. Raiva; hostilidade; tristeza; medo; frustração; aversão; alegria; afeto; confiança; ciúme; amor; compaixão; empatia; surpresa; esperança e paixão. Os atores devem, também, se possível, gravar o seu colega de exercício com o seu telemóvel. Com este exercício, os atores são desafiados a navegar diversos sentimentos e expressá-los recorrendo apenas às suas expressões faciais, sem poderem perder contacto visual com o seu colega de exercício e fazendo o esforço de ignorar a câmara apontada à sua cara.

A realização destes exercícios deve promover a criação de uma relação de confiança entre o grupo de atores e dar-lhes ferramentas simples para que possam trabalhar as diferentes versões dos personagens que os cineastas em potência preparam para serem representadas. O trabalho feito à volta das particularidades de cada uma das versões é reservado para o bloco de trabalho a seguir ao almoço, este já com a presença dos realizadores. Durante a tarde, o tempo disponível deve ser igualmente distribuído entre os participantes e deve ser-lhes dada liberdade em relação ao modo como desejam aproveitar este tempo de ensaio. Este é, também, um outro

momento de descoberta do cinema de cada um dos participantes. Cada um deles pode procurar uma abordagem diferente com os atores e o papel do orientador é responsabilizar o participante por este momento e estar presente nos ensaios para que possa esclarecer alguma dúvida que surja e garantir o bom funcionamento dos mesmos.

É nesta altura que se tomam as últimas decisões em relação aos dias de rodagem. Todos sabem as funções que vão desempenhar, todos têm acesso aos guiões, às planificações e aos suportes visuais criados por cada participante. No final do dia, só falta mesmo gravar.



*Figura 6 - Preparação de um exercício com os atores*

## **Dias 6, 7 e 8**

Ordem de Trabalhos: Rodagem das versões do fragmento selecionado criadas pelos participantes

Material Necessário: Equipamento a ser utilizado na rodagem; cópias dos guiões; planificação de cada dia.

Foi para estes três dias que se trabalhou durante os primeiros cinco dias da Oficina. Durante estes dias, o objetivo é dar aos participantes a oportunidade de verem a sua versão do fragmento selecionado a materializar-se através de um ato de criação coletivo, em que um dos dias é dedicado, sim, ao seu ponto de vista, mas, nos outros dois, a sua tarefa é contribuir para a concretização da visão dos seus colegas.

Para além de assumirem o papel de realizador (enquanto operam a câmara de filmar), assumem, também, os papéis de assistente de realizador e anotador. Enquanto realizam, a sua preocupação é executar o plano que definiram para o dia da forma que melhor permite extrair a sua visão daquela que é a sua versão do fragmento selecionado; trabalhando com os atores e ficando responsável pela imagem obtida com a câmara.

No dia em que assumem o papel de assistente de realização, a sua tarefa é ser o braço direito do colega que está a realizar, garantindo o bom funcionamento da equipa, assumindo a responsabilidade de ser o principal comunicador no estúdio, batendo a claquete e fazendo as contagens decrescentes no momento de gravar e controlar junto do orientador e/ou elemento de produção o cumprimento do plano estipulado para o dia.

O dia em que assumem o papel de anotador permite-lhes experienciar a rodagem como o passo seguinte de toda a preparação feita na semana anterior. A anotação permite aos participantes elaborar um registo das várias pequenas decisões que foram tomadas ao longo do dia para que desse trabalho pudessem ser criadas as versões que cada um concebeu como sua. O registo dos nomes dos ficheiros, dos parâmetros da câmara, do plano que foi gravado e quando no dia foi gravado, em conjunto com os comentários de quem realiza em relação ao que foi imediatamente antes capturado, permite entender a anotação como uma história da própria rodagem, que fica mais claramente afirmada aqui como mais uma das fases da criação cinematográfica.

No decorrer destes três dias, na implementação piloto desta oficina, deu-se uma revelação relacionada com o «ato de criação», sendo que cada um dos participantes foi confrontado com novos momentos de negociação com a realidade. Todos fizeram ajustes aos

seus enquadramentos, substituíram planos e pediram alternativas na performance aos atores. Não fundo, todos eles se assumiram enquanto cineastas no dia dedicado à sua versão da cena do filme de Teresa Villaverde. Cada um dos participantes pôde descobrir-se um pouco mais enquanto cineasta ao assumir a responsabilidade de realizar durante um dia, tendo cada um o seu ritmo, o seu modo de dialogar com a equipa, de trabalhar com os atores e de atacar um plano. Estas particularidades do cinema de cada cineasta só são reveladas através do «ato de criação». Um dos participantes na versão-piloto da Oficina tinha um plano de execução complexa que queria experimentar. No seu dia a realizar, esse foi o primeiro plano a ser gravado. O participante negociou com a equipa e todos concordaram em dar-lhe três tentativas para executar essa sua ideia. Ao fim das três tentativas, o resultado obtido não foi o pretendido. No entanto, continuar a tentar executar aquela ideia implicaria abdicar de outros tantos planos algures ao longo do dia. Quem estava a realizar, após ver que não tinha conseguido o plano que queria, prontamente decidiu continuar o resto do dia como estava previsto na planificação, optando por uma alternativa ao plano tentado.

Estas decisões são aquelas que nos permitem entender como o tempo é mestre no cinema. O tempo no cinema não está apenas na tela, está no caminho até lá. É de salientar a importância da presença do orientador nestes dias, não para resolver os problemas que surgem durante o momento de rodagem, mas, sim, para poder valorizar, também ele, o «ato de criação» enquanto processo. Apenas através do acompanhamento de todo o processo é que é possível reparar no modo como cada participante percorre o caminho até ao objeto cinematográfico se materializar.





*Figura 8 – Participante da Oficina durante o «ato de criação»*



*Figura 9 – Equipa prepara-se para gravar*



*Figura 10 – Participante a orientar um dos atores entre «takes»*

## **Dia 9**

Ordem de Trabalhos: Conversa com cada um dos participantes acerca da sua participação na Oficina.

Material Necessário: Mesas e cadeiras para os participantes;

Após finalizado o exercício, a passagem pela Oficina não está, ainda, concluída. Este último dia da Oficina tem como objetivo a reflexão acerca da experiência partilhada entre os participantes. Deve, portanto, ser criado um momento de diálogo entre todos os participantes e o orientador, procurando estabelecer um momento de análise crítica à «passagem ao ato» nos moldes da oficina. Tendo o orientador estado presente enquanto testemunha de todo o processo criativo, deve ser incentivada a discussão acerca dos momentos de maior dúvida ou dificuldade no decorrer da experiência, explorando a dimensão emocional da produção artística e valorizando o foco no modo como cada participante personalizou as soluções para os obstáculos que foram surgindo.

Um parâmetro interessante para explorar nesta discussão é a relação que os participantes foram estabelecendo com o filme do qual foi selecionado o fragmento trabalhado. Na versão-piloto da oficina, os três participantes revelaram que, ao longo do processo de escrita, se criou uma separação do filme de Teresa Villaverde, tendo todos partido do ponto de vista da realizadora, encontraram algo diferente que queriam dar a ver. O encadeamento das várias etapas do «ato de criação» permitiram a afirmação e construção gradual da visão de cada participante, sendo que a sua materialização foi entendida como o resultado de foco e esforço coletivo. Um dos participantes, no momento de discussão acerca das diferenças entre as abordagens de cada participante, acabou por sintetizar a experiência na frase: «As três são nossas!».

Este momento de reflexão acerca do trabalho desenvolvido deve ser encarado como uma oportunidade de situar a experiência no tempo, considerando-a criticamente enquanto algo transitivo, que procura incentivar a mudança na relação que os participantes estabelecem com o cinema. Para além da importância desta conversa enquanto estação terminal daqueles que participaram na oficina, este é, também, um momento útil para a avaliação da própria experiência. Do mesmo modo que é expectável que cada participante seja de algum modo alterado pela experiência criada na Oficina, é expectável que a mesma seja alterada por cada participante. Após o término da reflexão, a Oficina B está concluída.



*Figura 11- Momento de reflexão coletiva sobre a passagem pela Oficina*

### **3. A experiência foi proveitosa (conclusões)**

No filme «The Matrix», de 1999, Morpheus (Laurence Fishburne) diz a Neo (Keanu Reeves) que há uma diferença entre saber o caminho e percorrer o caminho. Foi a essa conclusão que cheguei após a realização da Oficina B. Através da «passagem ao ato», é possível trabalhar uma relação com o cinema enquanto conjunto de práticas que resulta na produção de objetos (tipicamente, filmes), conjunto este que é próprio de cada cineasta ou próprio de determinado contexto de produção.

O contacto com o «ato de criação» permite o desenvolvimento de um outro olhar sobre o cinema que contempla os seus objetos enquanto resultado de um processo com várias etapas, com inúmeras decisões e com constante negociação entre o imaginário e o real. Esse olhar (re)significa os filmes, tornando-os mais transparentes, permitindo ver melhor o que neles está representado através da sombra do que lá poderia estar, ou, retornando a Grilo, através do «desfoque» conseguimos, finalmente ver o ato de tornar nítido. A prática deste olhar, desta «análise de criação», é transformadora para o espectador de cinema, que se vê «cineasta em potência», dialogando ativamente com as imagens que olha, sabendo que outras poderiam estar no seu lugar, mas que as que existem resultaram de um complexo (mas agora mais claro) processo criativo. No entanto, o olhar não é suficiente. Através das imagens do cinema, podemos aprender como outros veem o mundo, através do «ato de criação», podemos aprender como nós vemos o mundo e o que dele nos interessa dar a ver.

No decorrer da versão-piloto da Oficina, pude testemunhar que o desenvolvimento desta consciência nos três participantes à medida que eles se apropriaram de um mundo que já existia no filme de Teresa Villaverde, transformando-o num outro, de cada um deles, e escolhiam o que desse mundo lhes interessava mostrar e esconder. Tal como Sugimoto, através do «desfoque», nos permitiu ver de outra forma os edifícios da sua série «Arquitecturas», também os participantes da Oficina, seguindo João Mário Grilo neste exercício do olhar e do pensar, viram no fragmento selecionado algo que antes não lá estava nítido. Dessa análise reveladora, surgiram três novos olhares que, através da «passagem ao ato», «arquitetaram» uma nova forma e se tornaram em novas faces da realidade representada no fragmento selecionado para ser trabalhado.

No entanto, o verdadeiro valor do exercício proposto por Bergala não está na generalidade da «passagem ao ato», mas, sim, na particularidade da criação de um simulacro, uma adaptação daquilo que poderia ser a rodagem de um filme. É, pois, através da redução da

tarafa ao fragmento de um filme, sem a necessidade de montar as imagens produzidas, que podemos isolar e trabalhar o percurso entre a ideia e o objeto. À semelhança daquilo que um pintor pode fazer num caderno de esboços ou de estudo de formas, de um fragmento daquilo que pode ser um todo, também, através desta abordagem, se pode dar a oportunidade a um aluno de cinema de descobrir a sua sensibilidade, o seu ponto de vista, criando um ambiente em que esse é o propósito. Ficou claro na experiência realizada que o acompanhamento do processo de realização do exercício é um dos aspetos essenciais desta abordagem à transmissão do cinema. A minha presença, enquanto orientador, ao longo do processo, permitiu-me reparar no modo como cada participante escolheu resolver a sua obliquidade ao fragmento selecionado. É esse testemunho que me permitiu contemplar a transformação de um «cineasta em potência» num cineasta.

Na memória deste projeto fica vincada a vontade de fazer cinema que todos aqueles que de alguma forma estiveram envolvidos na Oficina deixaram clara através das suas ações. Através do exercício bergaliano, as «arquiteturas» de Grilo transformaram espectadores em cineastas. A realidade da tentativa provou ser reveladora de um cinema próprio de cada participante. Para todos os que se identificarem com esta vontade de fazer e aprender fazendo, relembro as palavras João Mário Grilo n' *O Homem Imaginado*: «afinal, o cinema é de todos nós: dos cineastas que todos somos (ou que deveríamos ser).» (p.123)

## REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

### Bibliografia

Bergala, A. (2021). *A Hipótese Cinema. Pequeno tratado sobre a transmissão do cinema dentro e fora da escola*. Imprensa Nacional.

Damáσιο, A. (2017). *A Estranha Ordem das Coisas - A vida, os sentimentos e as culturas humanas*. Temas e Debates.

Damáσιο, A. (2020). *Sentir & Saber - A caminho da consciência*. Temas e Debates.

Grilo, J. M. (2006). *O Homem Imaginado - cinema, acção, pensamento*. Livros Horizonte.

Grilo, J. M. (2017). *As Lições do Cinema - Manual de Filmologia*. Edições Colibri.

Marner, T. (2022). *A Realização Cinematográfica*. Edições 70.

### Webgrafia

Alves, P. (2012) Por la democratización del cine: una perspectiva histórica sobre el cine digital. *Revista Icono 14 [en línea] 20 de Enero de 2012, Año 10, Vol. 1*, pp. 120-134. Acedido a 2 de maio de 2023, de <http://www.icono14.net>

Sachs, T. (2010). *10 Bullets*. Acedido a 2 de maio de 2023, disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=49p1JVLHUos>.

Neistat, V. (2022). *Narcissism vs. Universality*. Acedido a 2 de maio de 2023, disponível em: [https://www.youtube.com/watch?v=Tz\\_ETXDqdCU&t=841s](https://www.youtube.com/watch?v=Tz_ETXDqdCU&t=841s).

### Filmografia

*Apocalypse Now* (1979), Francis Ford Coppola

*Colo* (2017), Teresa Villaverde

*Frágil* (2022), Pedro Henrique

*Hearts of Darkness: A Filmmaker's Apocalypse* (1991), Fax Bahr, George  
Hickenlooper, Eleanor Coppola

*O Homem da Câmara de Filmar* (1929), Dziga Vertov

*Seven* (1995), David Fincher

*Stalker* (1979), Andrei Tarkovsky

*The Matrix* (1999), Lana e Lilly Wachowski

## LISTA DE FIGURAS

	Pág.
<i>Figura 1</i> - Discussão sobre o fragmento selecionado.	18
<i>Figura 2</i> - Guião de um dos participantes em fase de desenvolvimento.	21
<i>Figura 3</i> – Participantes a trabalharem no seu suporte visual.	24
<i>Figura 4</i> – Testes com Câmara por parte dos participantes.	24
<i>Figura 5</i> – Ensaio do dia de rodagem.	26
<i>Figura 6</i> - Preparação de um exercício com os atores.	29
<i>Figura 7</i> - Folhas de anotação preenchidas por um dos participantes ao longo de um dia de rodagem.	32
<i>Figura 8</i> – Participante da Oficina durante o «ato de criação».	33
<i>Figura 9</i> – Equipa prepara-se para gravar.	33
<i>Figura 10</i> – Participante a orientar um dos atores entre «takes».	33
<i>Figura 11</i> - Momento de reflexão coletiva sobre a passagem pela Oficina	35

## LISTA DE ANEXOS

	Pág.
<i>Anexo A</i> – Ponto de partida para o guião de cada participante, resultante da transcrição do fragmento selecionado de «Colo» (2017), de Teresa Villaverde.	41
<i>Anexo B</i> - Versão criada por um dos participantes para a elaboração do exercício prático.	45
<i>Anexos C</i> – Suporte visual criado por um dos participantes como preparação para a rodagem.	50
<i>Anexo D</i> - Planificação de um dos dias de rodagem da Oficina.	55
<i>Anexo E</i> – Folha de Serviço para um dos dias da Oficina.	57

## Anexos

**Anexo A** - Ponto de partida para o guião de cada participante, resultante da transcrição do fragmento seleccionado de «Colo» (2017), de Teresa Villaverde.

**From Colo (2017), dir. Teresa Villaverde**  
**Transcrição de João Leiria**

INT. - Sala - Noite

MARTA encontra-se sentada à mesa a jantar acompanhada da sua MÃE, do seu PAI e da sua amiga JÚLIA. A mesa e as faces daqueles sentados a jantar estão iluminadas apenas pela luz da chama dos candeeiros a gasolina e velas. Ouve-se alguém a bater à porta.

MÃE

Devem ser os miúdos com os telemóveis.

MARTA

Eu vou lá.

MARTA levanta-se para abrir a porta aos VIZINHOS que lhe devolvem os telemóveis que haviam ficado a carregar em sua casa.

VIZINHOS

(em uníssono)

Vimos trazer os telefones.

MARTA

Querem entrar?

VIZINHO #1

Não, a nossa mãe não deixa.

MARTA

Ok, obrigada!

1

VIZINHOS  
(em uníssono)  
Obrigada!

MARTA fecha a porta e segue em direção à mesa com os telemóveis na mão, sendo parada pela voz da sua MÃE.

MÃE  
Deixa isso aí na mesa da entrada, filha.  
Já guardamos.

MARTA faz como a sua mãe lhe disse e regressa à mesa, bebendo do seu copo de água assim que se senta. JÚLIA encara o prato de comida incapaz de levar o garfo à boca.

JÚLIA  
Estou mal disposta  
MÃE  
Então, o que foi?

JÚLIA  
Não deve ser nada de especial. Posso me levantar?

MÃE  
Claro...

Enquanto JÚLIA se levanta para se dirigir ao quarto de MARTA, a MÃE faz sinal a MARTA para seguir a amiga. MARTA levanta-se e vai com JÚLIA para o quarto.

MÃE  
Leva um candeeiro.

MARTA inverte o sentido da sua marcha para voltar à mesa e levar um candeeiro consigo.

**NO FILME, SOMOS LEVADOS POR MOMENTOS ATÉ AO QUARTO DE MARTA, VENDO A INTERAÇÃO ENTRE AMIGAS ENQUANTO OS PAIS CONTINUAM À MESA A JANTAR. PARA O EFEITO DO EXERCÍCIO, ESTE SERÁ O PRINCIPAL ESPAÇO CRIATIVO DOS REALIZADORES, QUE SE VEEM CONFRONTADOS COM A INTERAÇÃO DE UM CASAL EM CRISE.**

MARTA regressa à mesa e é interpelada pela MÃE mal se senta na cadeira.

MÃE

Estava aqui a combinar com o teu pai que amanhã  
ou depois deviam ir a casa da avó.--  
Para ver como se organizam as coisas lá.--  
Nem sei se vai caber tudo.

MARTA

E o que não couber?

MÃE

Há coisas que se podem vender.--  
Vamos começar a escolher.--  
Tiramos fotografias ao que pudermos vender ou dar.

PAI

Algumas coisas podemos tentar pôr no armazém.  
Quando ficássemos melhor íamos lá buscar.

MÃE

Os armazéns são caros.

3

MARTA

Mas comprar tudo outra vez vai ser mais caro.  
Ou nunca mais vamos ter dinheiro?

PAI

É preciso pensar bem em tudo, a tua mãe tem razão.

MARTA

Odeio o dinheiro!

MÃE

Não queres ver se a tua amiga está melhor?  
Leva-lhe o jantar.

MARTA pega no prato de JÚLIA e serve-lhe um pouco mais de comida. Levanta-se e segue para o seu quarto.

MÃE

Devíamos fazer um esforço para levar todas as coisas dela.

PAI

Pois...

FIM

**Anexo B** - Versão do guião criada por um dos participantes para a elaboração do exercício prático.

Proposta de Alteração da Cena:  
Eva Costa

**INT. SALA DE JANTAR. NOITE**

**JÚLIA** está sentada à mesa de uma casa que não lhe é conhecida. Permanece hesitante e incerta. Para além da sua amiga **MARTA**, estão à volta da mesa o **PAI** e a **MÃE** da sua amiga. Todos são iluminados apenas pela luz da chama dos candeeiros a gasolina e velas.

O ambiente é um silêncio constrangedor.

**PAI:**

(Para Marta)

Fui eu que te comprei o teu passarinho. Lembras-te?

**MARTA:**

Pai...

**PAI:**

(Agora para Júlia)

A tua amiga não te disse? (Pausa) Quando era mais nova estava sempre a falar do quanto queria voar. Começou como uma simples mas absurda fantasia. Para, claro, alcançar com o passar do tempo uma ambição determinada. (Pausa) Todos os dias o raio da miúda arranjava um estratagema novo. Todos os dias explicávamos-lhe que não era possível. Chegou ao extremo de recearmos que se atirasse da varanda. A mãe dela achava que tínhamos de instalar proteções na porta ou mudarmo-nos do sexto andar. Mas porquê cortar asas se pudermos encontrar algures uma extensão das mesmas? Então sai de casa e comprei-lhe o pássaro. Nunca mais falou em voar.

Alguém a bate à porta. O **PAI** cala-se. **JÚLIA** parece ligeiramente transtornada.

**MÃE:**

Devem ser os miúdos com os telemóveis.

**MARTA:**

(Ansiosa para abandonar a mesa)

Eu vou lá.

**MARTA** levanta-se e abandona o espaço. A seguinte cena ocorre fora de campo.

**VIZINHO:**

(Voice off)

Vim trazer os telefones.

**MARTA:**  
(Voice off)  
Queres entrar?

**VIZINHO:**  
(Voice off)  
Não, a minha mãe não deixa.

**MARTA:**  
(Voice off)  
Ok, obrigada!

**VIZINHO:**  
(Voice off)  
Obrigada!

**MÃE:**  
Deixa-os isso aí no armário, por favor!

**MARTA** faz como a sua mãe lhe disse e regressa à mesa. Há um longo silêncio. **JÚLIA** encara o prato de comida incapaz de levar o garfo à boca, afasta ligeiramente o prato da sua frente.

**JÚLIA:**  
Estou mal disposta.

**MÃE:**  
Então, o que foi?

**JÚLIA:**  
Não deve ser nada de especial. Posso me levantar?

**MÃE:**  
Claro...

Enquanto **JÚLIA** se levanta para se dirigir ao quarto de **MARTA**, a **MÃE** faz sinal a **MARTA** para seguir a amiga. **MARTA** levanta-se e vai com **JÚLIA** para o quarto.

**MÃE:**  
Leva um candeeiro.

**MARTA** inverte o sentido da sua marcha para voltar à mesa e levar um candeeiro consigo.

As duas jovens afastam-se. O silêncio prolonga-se. A **MÃE** censura o pai com o olhar.

**PAI:**  
Que foi?

**MÃE:**  
Sempre tiveste a ousadia de julgar a tua opinião mais valiosa que o próprio silêncio.

**PAI:**  
E o que disse eu de mal?  
(Olha em volta)  
Às vezes o único conforto que nos resta é voltar-mos atrás no tempo.

Há um curto silêncio.

**MÃE:**  
Falei com a minha mãe. Espera-nos na sua casa até ao final da semana.  
(silêncio)  
Não dizes nada?

**PAI:**  
Pensava que preferias o silêncio.

**MÃE:**  
Temos de contar à Marta. Terá de se matricular noutra esco-

**PAI:**  
(Indignado)  
Então é isto? Uma decisão tomada por ti sem possibilidade de objeção?

**MÃE:**  
É só isso que trazes para cima da mesa? Objeções?

O pai não tem tempo para processar o que lhe foi dito pois **MARTA** regressa à mesa. A jovem não é ignorante à tensão palpável na sala.

**MÃE:**  
Estava aqui a combinar com o teu pai que amanhã ou depois deviam ir a casa da avó.

**MARTA:**  
(Incrédula)  
Visitar?

**MÃE:**  
(determinada)  
Morar.

**MARTA** encara o pai em busca de apoio. Uma última tentativa de lutarem juntos por algo que os une. O **PAI** permanece em silêncio.

**MÃE:**  
É melhor verem como melhor se organizam as coisas lá...  
Nem sei se vai caber tudo.

**MARTA:**  
(Em surdina)  
E o que não couber?

**MÃE:**  
Há coisas que se podem vender. Vamos começar a escolher.  
Tiramos fotografias ao que pudermos vender ou dar.

**PAI:**  
(Ergue o olhar)  
Algumas coisas podemos tentar pôr no armazém.  
Quando ficássemos melhor íamos lá buscar.

**MÃE:**  
(Ríspida)  
Armazéns são caros.

**MARTA:**  
Talvez. Mas comprar tudo outra vez não vai ser ainda mais caro?  
(Há um longo silêncio)  
Ou o quê? Nunca mais vamos ter dinheiro?!

Há mais um longo silêncio. A **MÃE** prepara-se para falar.

**PAI:**  
(Interrompe)  
É preciso pensar bem em tudo. (Curta pausa) A tua mãe tem razão.

**MARTA** está claramente frustrada. Quem quer falar agora é ela.

**MÃE:**  
Vai ver da tua amiga. Aproveita e leva-lhe o resto do jantar.

**MARTA** pega no prato de Júlia a contragosto. Levanta-se e segue para o seu quarto.

Há mais um silêncio tenso.

**PAI:**

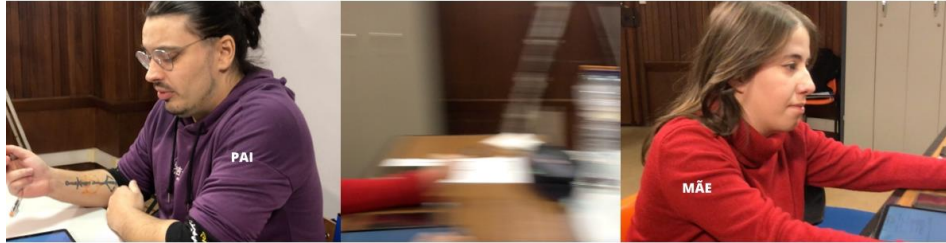
Devíamos fazer um esforço para levar todas as coisas dela.

A **MÃE** não lhe responde. Em vez disso, levanta-se e leva dois dos pratos para a cozinha.

**FIM.**

**Anexo C** – Suporte visual criado por um dos participantes como preparação para a rodagem.

"(...) conseguiste vaga na empresa do teu amigo?"



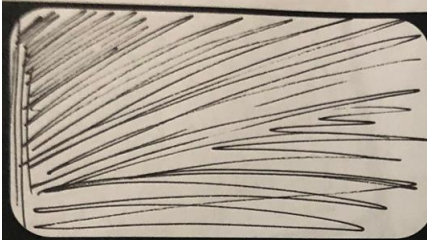
"até foi bom não ter ficado com esta vaga!"



(...)

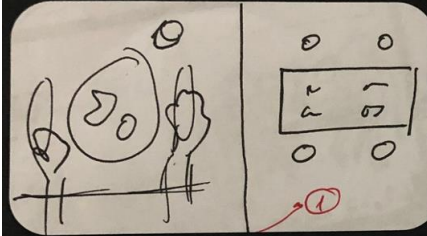


"Nós já não temos umas semanas!"



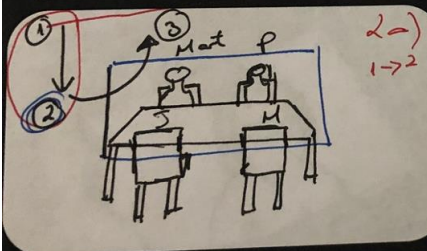
Picture and Sound Scene no. 1 Shot no. 0

ecrã preto,  
Som de cadeiras  
e de talheres



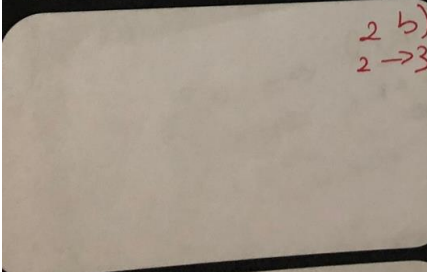
Picture and Sound Scene no. 1 Shot no. 1

1 plano-detalle  
dos pratos e da mesa DE  
CIMA  
"Está bom assim" ↓  
"Sim, sim, obrigada"  
que alguém não plera  
grid de cine

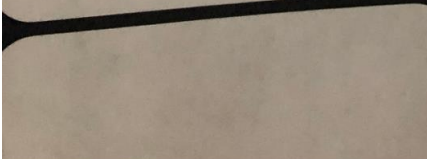


Picture and Sound Scene no. 1 Shot no. 2a)

Alguém bate à porta | MFS |  
Plano seguinte com 3 | MFS |  
momentos estáticos)  
O Movimento de 1 para 2 de-ol  
quanto os vizinhos estão a  
falar com Marta e o outro  
sitio em 2 segundos



Picture and Sound Scene no. 1 Shot no. 2 b)



Picture and Sound Scene no. 1 Shot no.



Picture and Sound Scene no. 1.1 Shot no. 0

filmeiro insatisfeito /  
plano detalhe perpendicular  
perpendicular ↓ das  
projeções equívocas a mãe  
sua



Picture and Sound Scene no. 1.1 Shot no. 1

plano seqüência  
em 3 momentos  
estéticos, pontos  
a); b) e c)  
termina em  
PLANO QUASE  
GERAL, 1/4 level

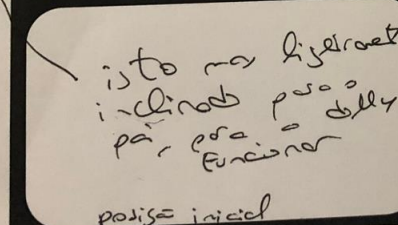
MCS



Picture and Sound Scene no. 1.1 Shot no. 2

Corta para este em  
"Não gosto de (...), Jilka?"  
estético

1º Shot NÃO simétrico  
Medio-shot /  
Medio-close  
estético 2º plano  
poco



isto mais ligeiramente  
inclinado para o  
país, para o dolly  
funcionar  
posição inicial

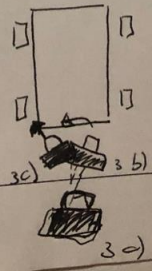
Picture and Sound Scene no. 1.1 Shot no. 3

Corta quadro e  
Monta sei de cara  
semelhante a 1c)  
ligeiramente virado, para  
o país, zoom in dolly  
lento para o país  
depois para rápido para mãe



posição final  
(já depois do  
pan)

Picture and Sound Scene no. 1.1 Shot no. 3



zoom in  
mãe,  
ou seja,  
3a, 3b, 3c

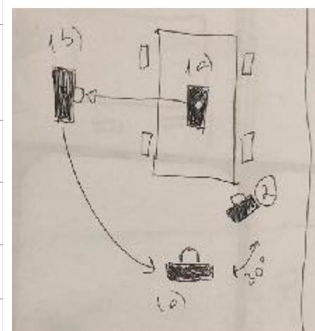
Corta quadro  
a mãe  
levanta

**Cena 1 (Jantar) divide-se em:**

- 1.1) Início do Jantar até JÚLIA e MARTA abandonarem a mesa.
- 1.2) Conversa da MÃE e do PAI sozinhos até MARTA voltar.
- 1.3) MARTA volta até ao Fim.

**1.1**

SCENE	SHOT	SHOT SIZE/ ANGLE	MOVEMENT	DESCRIPTION	NOTES
1.1	#0	(several) Inserts	Static	Vários shots dos pratos e da mesa posta;	bird eye view planos-detalhe
1.1	#1	(several) - Establishing Shot Stop at: a); b); c)	Plano Sequência Movimento Estabilizado	Apresentação do cenário e ambiente geral.	TENTAR FAZER DISTO MASTER SHOT
	1 a)	MS	Static	Mãe serve o jantar; Apanhar a mesa toda e as cabeças.	bird eye view; 90° vertical,
	1 b)	MLS	Static	Marta vai abrir a porta aos miúdos	paralelo; simétrico (centrado)
	1 c)	MLS/MS	Static	Marta volta para a mesa; jantar constrangedor.	simétrico (centrado)
1.1	#2	MS/ MCS	Static ou Tilt ligeiro	"Não gostas de (comida)"; Júlia está mal-disposta e sai da mesa; Marta vai atrás dela.	Picado +- 30° p/ esquerda
1.1	(EXTRA)	(several) CLOSE-UP	Static	As diferentes personagens a comer (só de der tempo; extra).	RS



1 de 4

**1.2**

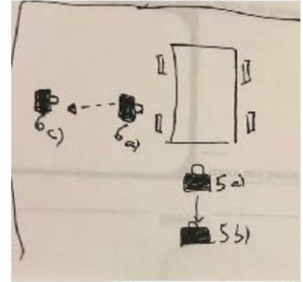
SCENE	SHOT	SHOT SIZE/ ANGLE	MOVEMENT	SHOT DESCRIPTION	NOTES
1.2	#3	MLS/MS	Static	O Pai e a Mãe ficam sozinhos a comer. O ambiente está pesado. O pai comenta sobre a amiga de Marta.	Ligeiro ângulo para a direita e (pouco) picado.
1.2	#4	(several) - Master a) b) c)	Vários a) -> whip b) Dolly In -> c)	A conversa começa a aquecer; enquanto o Pai se vai perdendo nas suas esperanças ilusórias, a Mãe só consegue pensar na dolorosa realidade.	Começa de #3
	4 a)	MS	Dolly In	A mãe pergunta ao pai sobre uma vaga de emprego que estava em aberto. "Então e o teu amigo (...)"	Na linha de #3; termina a apontar para o pai.
	4 b)	MLS	Whip Pan	O Pai entusiasma-se a falar de uma outra (futura) oportunidade de emprego de que o amigo lhe falou. A Mãe está farta de ouvir sempre a mesma conversa. "Se formos a ver, até foi bom (...)"	Termina em Picado.
	4 c)	Close-up	Dolly In	A Mãe está a perder a paciência. Quando ouve "É só esperar mais umas semanas (...)" chega ao seu limite e explode. Marta parece voltar à sala mesmo quando isto acontece.	Picado
1.2	(EXTRA)	CLOSE-UP	Static	O Pai discursa até ser interrompido pelo salto brusco e exclamação da Mãe.	RS
1.2	(EXTRA)	(several) Inserts	Static	As mãos do pai e da mãe durante o diálogo.	Planos-detalhe



2 de 4

1.3

SCENE	SHOT	SHOT SIZE/ ANGLE	MOVEMENT	SHOT DESCRIPTION	NOTES
1.3	#5	MS ou MS - MLS	Static/Dolly-Out muito suave	A Mãe vê Marta e volta a sentar-se enquanto a filha se senta também. A Mãe começa a explicar a Marta que ela e o pai vão para casa da avó.	Picado MASTER SHOT 1
1.3	#6	MLS - MS OTS (Mãe)	Static/Dolly-In suave	Marta questiona a Mãe "E o que não couber?" e procura no pai apoio para defender o seu lado. O pai baixa a cabeça	eye-level MASTER SHOT 2
1.3	#7	(several) Inserts	Handheld	1 Os pratos vazios; 2 Detalhe da "luz" a sair	Planos-detalhe
1.3	(EXTRA)	(several) CLOSE-UP	Static	As diferentes personagens a reagir ao diálogo e o "lugar vazio" que deixam quando saem;	RS



**NOTAS:**

Caso haja tempo:

- Tentar em 1.1, logo no início, começar antes com Tilt vertical (de cima para baixo), começando a apontar para o teto e terminando a apontar para a mesa. E o inverso no fim; em 1.3 terminar enquanto a luz e as personagens saem com tilt vertical (de baixo para cima) para a câmara ir de encontro ao escuro.
- Super Close-ups dos olhos da Mãe durante 1.2, apanhando-a por exemplo a piscar os olhos de impaciência/massajar as têmporas etc.
- Tentar fazer a Cena inteira sem cortar (One Shot) respeitando as posições.

3 de 4

**Legenda:**

MS - Medium Shot  
 MLS - Medium Long Shot  
 MCS - Medium Close Shot  
 RS - Reaction Shot  
 OTS - Over-the-shoulder

4 de 4

## Anexo D - Planificação de um dos dias de rodagem da Oficina.

<b>REALIZAÇÃO</b>	Alexandre Anjos
<b>ASSISTÊNCIA DE REALIZAÇÃO</b>	Eva Costa
<b>ANOTAÇÃO</b>	Teresa Beirão
<b>DIA</b>	Terça-feira
<b>NOTAS</b>	Os planos a gravar de manhã não estão divididas por blocos horários – são planos curtos que, à partida, são possíveis de gravar em 2h30. O realizador tem de ser relembrado de não <b>cortar cedo demais</b>

PLANIFICAÇÃO “COLO”						
H	PLANO	DESCRIÇÃO	ATOR EM PLANO	MATERIAL TÉCNICO	AD	NOTAS
<b>CALL: 9h30</b>						
<b>ENTRADA NO ESTÚDIO: 10h</b>						
<b>PAG: 10h30 (7)</b>						
<b>10h 30</b>	A#1 Over-the-shoulder	O pai serve o prato, primeiro a mãe e depois senta-se com o seu próprio prato.	Ombro da mãe a apanhar o pai e a Marta	Tripé, câmara	A comida é fornecida pelo orientador e o resto dos adereços pelo realizador. Jarro de cheio de água <b>(IMPORTANTE)</b>	
	B#2 PM	Pai serve a água no seu copo “Como foi a escola? – até “Foi normal”	Marta e Pai	Tripé, câmara		
	D#4 PM	“Eu vou ver se vejo uns armazéns” – até “Contigo é sempre só o necessário”	Pai e Marta	Tripé, câmara		
	E#5 PM	“Marta, a vida anda difícil, até podias aproveitar e dar ou vender algumas coisas”	Mãe	Tripé, câmara		

	G#7 Over the shoulder	Marta diz "perdi o apetite"	Ombro do pai a apanhar Marta	Tripé, câmara		
	H#8 Under the shoulder/c ontra-pica do	"É melhor ir ver da Marta"	Júlia	Tripé, câmara		
	J#10 PM qb contra-pica do	de "Não se preocupe, está tudo bem"	Júlia	Tripé, câmara		
<b>ALMOÇO: 13h</b>						
<b>REGRESSO AO ESTÚDIO: 14h</b>						
<b>PAG: 14h30 (3)</b>						
<b>14h 30</b>	C#3 PG + zoom in em 3 tempos	Apanha o momento de silêncio estranho entre a Mãe e a Júlia. "Quando voltamos a ter luz, mãe?" – até "E as minhas coisas?"	Marta, Júlia, Pai, Mãe	Slider, câmara	A comida é fornecida pelo orientador e o resto dos adereços pelo realizador. Jarro de cheio de água <b>(IMPORTANTE)</b>	<b>A hora prevista para este plano tem tempo de sobra</b>
<b>15h 30</b>	F#6 Travelling	de "Eu não quero ir para casa da avó" – até "Eu mal vejo a mãe, assim não dá" -> b) até "Perdi o apetite"	Marta, Júlia, Pai, Mãe	Shoulder, câmara		<b>O shoulder já vem preparado, é só mudar a câmara do slider</b>
<b>16h 30</b>	I#9 GP picado em cima da mesa	"Peço muita desculpa, Júlia"	Marta, Júlia, Pai, Mãe	Shoulder, câmara		
	Planos que sobrem + planos pormenores		Marta, Júlia, Pai, Mãe	Câmara (possivelme nte com tripé)		
<b>CORTA-CÂMARA: 16h45</b>						

**Anexo E – Folha de Serviço para um dos dias da Oficina.**

<b>FOLHA DE SERVIÇO "OFICINA BERGALA"</b>		
Realização/Orientador: João Leiria Produção: Rita Pádua Assist. produção 01: Tiago Santos Assist. produção 02: Rodrigo Moreira	Realizador 01: Alexandre Anjos Realizador 02: Teresa Beirão Realizador 03: Eva Costa Ator 01: João Páscoa Ator 02: Ana Catarina Tiago Ator 03: Sofia Bigares Ator 04: Inês Anjos	
9h30/9h45 – CHEGADA NO SET 10h30 – RODAGEM 16h45 – CORTA-CÂMARA 17h – FIM DA RODAGEM	Segunda-feira, 23 de janeiro de 2023	Localização: FCSH. Av. de Berna, 26-C/1069-061, Lisboa Estúdio LabCC, Piso 5 - Torre B
<b>_CHEGADA NO SET</b>  10h30 – Início da rodagem (6 planos) 13h00 – Almoço 14h – Regresso ao Estúdio 14h30 – Início da rodagem (6 +2) 16h45 – Corta-câmara 17h – Saída do estúdio	<b>OFICINA BERGALA</b>	<b>_ORDEM DO DIA</b>  1. Rodagem da versão da cena de Teresa Beirão
<b>REALIZAÇÃO/ORIENTADOR</b> João Leiria +351 912698702	<b>PRODUÇÃO</b> Rita Pádua +351 939808943	
<b>Realização/Orientador: João Leiria</b>		
<b>CALL</b> 9h30 LabCC – receção das equipas 10h Estúdio LabCC – preparação do material a utilizar 10h30 Estúdio LabCC – início das rodagens (filmar) 16h45 Estúdio LabCC – arrumar equipamentos		
<b>Produção: Rita Pádua</b>		
<b>CALL</b> 9h30 – Chegada ao set 9h45 – Impressão de folhas de anotação (2) 10h Estúdio LabCC – preparação das rodagens 10h30 – Início das rodagens 16h45 – Arrumar equipamentos		
<b>Assis. Produção: Tiago Santos, Rodrigo Moreira</b>		
<b>CALL</b> 9h30 – Chegada ao set 10h Estúdio LabCC – preparação do material a utilizar 10h30 – Início da atividade		

FOLHA DE SERVIÇO "OFICINA BERGALA"
16h45 – Arrumar equipamentos
<b>Realizadores: Alexandre Anjos, Teresa Beirão, Eva Costa</b> <b>CALL</b> 9h30 LabCC – Chegada ao set 10h – Preparação das rodagens 10h30 – Início das rodagens
<b>Atores: João Páscoa, Ana Catarina Tiago, Inês Anjos, Sofia Bigares</b> <b>CALL</b> 9h30 LabCC – Chegada ao set 10h30 – Início das rodagens