

**Diogo Miguel Alberto Simão**

**A influência do território nos processos criativos de uma trilogia de curtas-metragens**



UNIVERSIDADE DO ALGARVE

Faculdade de Ciências Humanas e Sociais

2025

**Diogo Miguel Alberto Simão**

**Diogo Miguel Alberto Simão**

**A influência do território nos processos criativos de uma trilogia de curtas-metragens**

Mestrado em Processos de Criação

Trabalho efetuado sob a orientação de:

António Manuel Dias Costa Valente e Cecília Almeida Salles



UNIVERSIDADE DO ALGARVE

Faculdade de Ciências Humanas e Sociais

2025

## **A influência do território nos processos criativos de uma trilogia de curtas-metragens**

### **Declaração de autoria de trabalho**

Declaro ser o autor deste trabalho, que é original e inédito. Autores e trabalhos consultados estão devidamente citados no texto e constam da listagem de referências incluída.<sup>1</sup>

Copyright em nome de Diogo Miguel Alberto Simão.

A Universidade do Algarve reserva para si o direito, em conformidade com o disposto no Código do Direito de Autor e dos Direitos Conexos, de arquivar, reproduzir e publicar a obra, independentemente do meio utilizado, bem como de a divulgar através de repositórios científicos e de admitir a sua cópia e distribuição para fins meramente educacionais ou de investigação e não comerciais, conquanto seja dado o devido crédito ao autor e editor respetivo.

---

<sup>1</sup> Este trabalho teve o apoio de ferramentas de Inteligência Artificial para a redação, transcrição e organização de informação. Toda a pesquisa, argumentação e conclusões são da responsabilidade exclusiva do autor.

## **Agradecimentos**

Para a minha família.

Para as equipas técnicas e artísticas da trilogia.

Para quem esteve presente.

Para os meus orientadores, colegas e professores.

Para o cinema do Algarve.

Para os que escolhem partilhar o caminho.

## Resumo

Esta dissertação pretende estudar o processo criativo multidisciplinar da trilogia composta pelas curtas-metragens *A internet matou o Chester Bennington*, *Aunque es de noche* e *Sofia e o Gajo do Fogo*. Tendo como base metodológica os conceitos de crítica genética, explorados por Cecília Almeida Salles e Vincent Colapietro, e de auto-etnografia aplicada à criação de cinema, esta análise partirá da perspetiva do realizador relativamente à realidade sociocultural e histórico-geográfica da região do Algarve, onde duas das três curtas-metragens foram filmadas. Com o objetivo de enquadrar os processos criativos nas especificidades dos territórios em que se localizaram, serão citadas entrevistas a profissionais da área residentes na região. Serão contextualizadas abordagens teórico-metodológicas do processo criativo da ideia inicial até à estreia da trilogia e, também, citadas entrevistas a cocriadores da trilogia, de forma a abranger diferentes perspetivas sobre os processos criativos. Serão articuladas as particularidades da construção da equipa técnica e elencos, os constrangimentos provocados pela Covid-19 e as limitações temporais, a evolução do trabalho dramático e a influência teatral nos processos. Por último, serão sugeridas conclusões acerca dos processos criativos e da realidade cinematográfica no Algarve, de acordo com recomendações de boas-práticas a nível nacional, europeu e mundial.

*Palavras-chave:* processos criativos, cinema, multidisciplinar, Portugal, território, literacia, Algarve, tese de mestrado.

## **Abstract**

This dissertation aims to study the multidisciplinary creative process of the trilogy composed by the short films *The internet killed Chester Bennigton*, *Aunque es de noche* and *Sofia e o Gajo do Fogo*. Based on the concepts of genetic criticism, explored by Cecília Almeida Salles and Vincent Colapietro, and self-ethnography applied to cinema creation, this analysis will start from the perspective of the director regarding the socio-cultural and historic-geographical reality of the Algarve region, where two of the three short films were filmed. In order to frame the creative processes in the specificities of the territories where they were located, interviews will be conducted with professionals based in the area. Theoretical and methodological approaches of the creative process from the initial idea to the premiere of the trilogy will be contextualized and also interviews cited to co-creators of the trilogy, in order to cover different perspectives on creative processes. The particularities of the construct of the technical team and cast, the constraints caused by Covid-19 and time limitations, the evolution of the dramaturgical work and the theatrical influence will be articulated. Finally, conclusions will be suggested about the creative processes and the cinematographic reality in the Algarve, according to recommendations of good practices at a national, European and worldwide level.

*Keywords:* creative processes, cinema, multidisciplinary, Portugal, territory, literacy, Algarve, master's thesis.

## Índice

|   |            |
|---|------------|
| <b>Introdução.....</b>  | <b>1</b>   |
| <b>1. Contextualização Teórica.....</b>   | <b>3</b>   |
| 1.1. Crítica genética.....  | 3          |
| 1.2. Autoetnografia.....  | 5          |
| <b>2. Metodologia.....</b>  | <b>7</b>   |
| 2.1. Estrutura.....   | 7          |
| 2.2. Guião de entrevista e análise de dados.....                                  | 8          |
| <b>3. Contextualização.....</b>   | <b>13</b>  |
| 3.1. Social & cultural.....   | 13         |
| 3.2. Produção de Cinema no Algarve.....   | 20         |
| 3.3. Exibição e ensino de Cinema no Algarve.....                                  | 33         |
| 3.4. Pessoal.....   | 44         |
| <b>4. Olhar sobre relatos de criação de uma trilogia de curtas-metragens.....</b> | <b>53</b>  |
| 4.1. Equipa técnica e casting.....  | 53         |
| 4.2. ShortWeek e COVID-19 - restrições e efeitos nos processos.....               | 63         |
| 4.3. A evolução do trabalho dramaturgico colaborativo.....                        | 69         |
| 4.4. Teatro em Cinema.....  | 84         |
| <b>5. Considerações Finais.....</b>   | <b>91</b>  |
| <b>6. Bibliografia.....</b>   | <b>101</b> |
| <b>ANEXOS.....</b>  | <b>106</b> |

## Índice de figuras

|  |    |
|--|----|
| Figura 1: Ilustração Visual Thinking do Focus Group de Audiovisual, Cinema e Fotografia, disponível no Plano Estratégico para a Cultura de Faro de 2020.....   | 51 |
| Figura 2: Frame da curta-metragem A internet matou o Chester Bennington, com Luana Alberto e Fernanda Alberto.....   | 55 |
| Figura 3: Esquerda: Frame da longa-metragem “Sicario” de Denis Villeneuve, direção de fotografia de Roger Deakins. Direita: Frame da curta-metragem A internet matou o Chester Bennington, com Sara Mendes Vincente à esquerda e Nuno “Kabula” Esmael à direita.....   | 56 |
| Figura 4: Frame da curta-metragem Sofia e o Gajo do Fogo com o elenco natural da Figueira da Foz. Esquerda-direita: Joana de Matos, Sofia Mendes, Bruno Santos, Rafael Rodrigues e Duarte Romão e Silva.....   | 58 |
| Figura 5: Frames dos jovens atores na curta-metragem Aunque es de noche. Cima: Constança de Melo, Carolina Santos e Gabriel Riley. Baixo: Margarida Lucas, Salomé Rita e Tiago Leal.....   | 60 |
| Figura 6: Frames da curta-metragem A internet matou o Chester Bennington. Esquerda: A bailarina Beatriz Gonçalves no início da gravação da sequência de dança. Direita: A bailarina Beatriz Gonçalves fotografada pela protagonista no final da sequência de dança..   | 64 |
| Figura 7: Excertos de cenas não utilizadas do guião de Sofia e o Gajo do Fogo.....   | 65 |
| Figura 8: Frame do making of de Aunque es de noche, ensaio com o elenco.....   | 67 |
| Figura 9: Excerto do guião de Sofia e o Gajo do Fogo.....  | 73 |
| Figura 10: Frame da cena improvisada de Sofia e o Gajo do Fogo, com Sofia Mendes e Mauro Hermínio.....   | 74 |
| Figura 11: Gráfico do “Paradigma” de Syd Field.....  | 75 |
| Figura 12: Imagens que constam no “Moodboard”. Linha de cima, esquerda-direita: Fotografia de cena da adaptação teatral de “Lord of the Flies”, pelo Teatro Mosca; Frame do videoclip “Delicadeza” de Cristina Branco; Frame do filme “Kynodontas” de Yorgos Lanthimos. Linha de baixo, esquerda-direita: Frame do filme “Lord of the Flies” de Peter Brook; Frame do filme “Oldboy” de Park Chan-wook; Frame do filme “Kynodontas” de |    |

|   |    |
|---|----|
| Yorgos Lanthimos, onde o pai coloca a questão à família: “Quando está uma criança pronta para sair de casa?”.....   | 77 |
| Figura 13: Comparação entre uma página das duas versões do guião de <i>Aunque es de noche</i> .....   | 79 |
| Figura 14: Frame do making of de <i>Aunque es de noche</i> com Miguel Martins Pessoa e Diana Bernedo, comparando um plano gravado em ensaios com o mesmo plano na versão final..... | 85 |
| Figura 15: Frame do making of de <i>Aunque es de noche</i> . Esquerda-direita: Margarida Lucas, Salomé Rita, Gabriel Riley e Tiago Leal.....  | 87 |
| Figura 16: Frame do making of de <i>Aunque es de noche</i> .....  | 90 |

## Índice de Anexos

|  |     |
|--|-----|
| Anexo A. Entrevista a Alice Velez.....         | 97  |
| Anexo B. Entrevista a Ana Monteiro.....        | 99  |
| Anexo C. Entrevista a Carolina Pimentel.....   | 104 |
| Anexo D. Entrevista a Constança de Melo.....   | 105 |
| Anexo E. Entrevista a Gabriel Riley.....       | 114 |
| Anexo F. Entrevista a Isa Catarina Mateus..... | 120 |
| Anexo G. Entrevista a Joana de Matos.....      | 126 |
| Anexo H. Entrevista a João Carrapato.....      | 129 |
| Anexo I. Entrevista a Jorge Mestre Simão.....  | 132 |
| Anexo J. Entrevista a José Jesus.....          | 137 |
| Anexo K. Entrevista a Manuel Baptista.....     | 142 |
| Anexo L. Entrevista a Margarida Lucas.....     | 153 |
| Anexo M. Entrevista a Mariana Fernandes.....   | 157 |
| Anexo N. Entrevista a Nuno “Kabula” Silva..... | 161 |
| Anexo O. Entrevista a Rafael Catzaras.....     | 163 |
| Anexo P. Entrevista a Ricardo Flôxo.....       | 165 |
| Anexo Q. Entrevista a Salomé Rita.....         | 173 |
| Anexo R. Entrevista a Sara Vicente.....        | 178 |
| Anexo S. Entrevista a Sofia Mendes.....        | 186 |
| Anexo T. Entrevista a Tiago Leal.....          | 188 |

## **Índice de Siglas**

AFC - Algarve Film Commission

CNE - Corpo Nacional de Escuteiros

DGEstE - Direção-Geral dos Estabelecimentos Escolares

EIIA - Encontros de Imagem Animada do Algarve

FICLO/FICLA - Festival Internacional de Cinema e Literatura de Olhão / do Algarve

FICSAM - Festival Internacional de Cinema e Saúde Mental

FICUA - Festa Internacional do Cinema Universitário do Algarve

JAT - Janela Aberta Teatro

JCE - Juventude, Cinema e Escola

LSF - Lusófona Filmes

LFO - Loulé Film Office

ICA - Instituto do Cinema e do Audiovisual

ODS - Objetivos de Desenvolvimento Sustentável

PNA - Plano Nacional de Artes

PNC - Plano Nacional de Cinema

UAlg - Universidade do Algarve

## Introdução

*“No momento da concretização da obra, o artista estabelece um relacionamento íntimo e tensivo com a matéria escolhida, por meio do qual seu projeto se tornará palpável. Na manipulação e transformação da matéria há mútua incitação. Nessa troca recíproca de influência, artista e matéria vão se conhecendo, reinventam-se e, conseqüentemente, ampliam seus significados.” (Salles, 2017, p.38)*

Este trabalho propõe-se contextualizar a cultura cinematográfica do Algarve, região sul de Portugal, para identificar as circunstâncias que geraram o processo de criação de três curtas-metragens, escritas e realizadas por mim: *A internet matou o Chester Bennington*, *Aunque es de noche* e *Sofia e o Gajo do Fogo*. Apresentando uma abordagem metodológica que combina relatos pessoais com teoria semiótica e crítica genética, este estudo pretende estabelecer uma análise das dinâmicas culturais e educativas, que envolvam audiovisuais, presentes na região. Ainda que apenas duas das curtas-metragens tenham sido gravadas no Algarve (*Sofia e o Gajo do Fogo* foi gravada na região Centro, na Figueira da Foz), a contextualização territorial será circunscrita à região mais a sul. Esta dissertação é resultado de um processo de autorreflexão sobre as diferentes áreas artísticas, estruturas coletivas e personalidades com quem colaborei na região em que nasci, onde habito e trabalho. O próprio Cinema depende de uma série de relações transdisciplinares entre as suas materialidades e a nossa consciência: ética, social, temporal, espiritual e intelectual.

Sendo a minha primeira dissertação apresentada num âmbito académico, decidi ler Umberto Eco, nomeadamente o seu livro seminal originalmente publicado em 1977, *Como escrever uma tese nas ciências humanas*. Nele, o autor implica o potencial político das investigações científicas nas disciplinas humanas:

*“Por um lado, pode dizer-se que todo o trabalho científico, na medida em que contribui para o desenvolvimento do conhecimento alheio, tem sempre um valor político positivo (tem valor político negativo toda a ação que tenda a bloquear o processo de conhecimento), mas, por outro, deve dizer-se com toda a segurança que qualquer empreendimento político com a possibilidade de sucesso deve ter uma base de seriedade científica. E, como viram, pode fazer-se uma tese “científica” mesmo sem utilizar os logaritmos ou as provetas.” (Eco, 1995, p.24)*

Relacionar processos criativos com a realidade em que foram gerados torna-se um exercício de interpretação indispensável no estudo de qualquer obra. Através de uma perspectiva autoetnográfica e entrevistas a cocriadores, proponho uma articulação entre as particularidades socioculturais do meio algarvio e em como estas moldam as práticas cinematográficas locais. A investigação também se irá debruçar sobre o ensino de cinema na região, examinando o papel das instituições educativas no fomento à criação artística e na formação de profissionais do audiovisual. A análise do ambiente educativo e a observação das práticas culturais locais, proporcionará um entendimento mais amplo do contexto direto pelo qual o realizador e a maioria dos coautores foram influenciados nos seus processos criativos.

Não sendo de cariz fundamentalmente educativo, estes processos criativos tiveram o envolvimento direto de profissionais experientes, mas, também de jovens, maioritariamente, do ensino secundário português, numa fase decisiva para os seus futuros. A componente formativa e ética não pode, assim, ficar desenquadrada. Da mesma forma, a linguagem audiovisual nunca está apenas circunscrita à sua dimensão artística: adotar uma perspectiva da sua dimensão comunicacional e patrimonial torna-se, cada vez mais, ecuménico.

## 1. Contextualização Teórica

### 1.1. Crítica genética

A perspectiva pela qual esta dissertação será escrita é a dos processos criativos. Inter-relacionar pessoas, ideias, territórios, referências, documentos, velocidades, coerências e estigmas são alguns dos desafios que todos os criadores enfrentam. A análise destas interrelações introduz-nos à crítica genética e às suas nuances:

*“O foco de atenção é, portanto, o processo por meio do qual algo que não existia antes, como tal, passa a existir, a partir de determinadas características que alguém vai-lhe oferecendo. Um artefato artístico surge ao longo de um processo complexo de apropriações, transformações e ajustes. O crítico genético procura entrar na complexidade desse processo. A grande questão que impulsiona os estudos genéticos é compreender a tessitura desse movimento.”* (Salles, 1998, p.13)

Para compreender como as curtas-metragens em estudo foram influenciadas, muito antes do momento da sua idealização, pelos seus contextos adjacentes, irei basear-me na teoria semiótica de Charles Sanders Peirce e na sua aplicação no campo da crítica genética evidenciada em torno das abordagens teórico-metodológicas, propostas neste campo por Vincent Colapietro. Na conclusão do seu artigo *Os locais da criatividade: sujeitos fissurados, práticas entrelaçadas*, o professor da Universidade de Rhode Island explica:

*“Há, no centro da teoria peirceana, uma noção que eu tenho chamado ação implicada (...) . Sob a perspectiva dessa teoria, os locais de criatividade acabam-se fazendo presentes nos processos de semiose e também nas condições, contextos e consequências desses processos. Agentes somáticos são agentes inevitavelmente implicados que se formam enquanto lutam para dar formas surpreendentes para materiais recalcitrantes. Eles são participantes implicados em um diálogo contínuo, ocorrendo em múltiplos níveis (...). As vidas de tais agentes são, elas próprias, experimentos: estão em julgamento tanto quanto as tradições, materiais, mídias e técnicas com as quais estão experimentando. Suas vidas palpitam nas possibilidades precárias geradas pela experimentação artística. Vestígios inteligíveis do curso irregular dessa experimentação expandida podem ser cortejados e narrados, descritos e interpretados, mas também teorizados. A poética da criatividade deve envolver nada menos que isso.”* (Colapietro, 2016, p.61)

Na mesma perspectiva, irei aplicar certas dicotomias desconstruídas por Edgar Morin, tais como *complexidade / singularidade* e *atividades auto-observadoras / atividades observadoras*:

*“Devemos compreender que existem condições bio-antropológicas (as aptidões do cérebro - espírito humano), condições socioculturais (a cultura aberta permitindo os diálogos e trocas de ideias) e condições noológicas (as teorias abertas) que permitem “verdadeiras” interrogações, isto é, interrogações fundamentais sobre o mundo, sobre o homem e sobre o próprio conhecimento. Devemos compreender que na busca da verdade, as atividades auto-observadoras devem ser inseparáveis das atividades observadoras, as autocríticas inseparáveis das críticas, os processos reflexivos inseparáveis dos processos de objectificação. Assim, devemos aprender que a busca da verdade necessita a busca e a elaboração de metapontos de vista permitindo a flexibilidade, contendo sobretudo a integração do observador-conceptor na observação-concepção no contexto mental e cultural que é o seu.”* (Morin, 2002, p.36)

Na última frase, Morin descreve precisamente o que o estudo genético de uma criação audiovisual permite: a busca da verdade artística e humana a partir de um ponto de vista que ultrapassa a individualidade. Para iniciar o estudo, é necessário criar um registo de relatos dos processos criativos em análise, segundo uma memória descritiva alicerçada numa pesquisa que incorpora: os próprios filmes, documentos, fotografias, vídeos, áudios, o *making of* editado a partir de arquivo, organizados num dossiê genético, assim como as entrevistas em anexo. Isto vai permitir analisá-los e enquadrá-los nos diferentes contextos pessoais, territoriais, sociais, culturais e demográficos que se cruzaram para os construir. Este dossiê está organizado por curta-metragem e encontra-se disponível na seguinte hiperligação: <https://tinyurl.com/DossieGeneticoTrilogia>

Na conclusão do seu artigo *“Interações do audiovisual e processos de criação: um campo de experimentação”*, Wagner Miranda Dias e Cecília Almeida Salles corroboram esta perspectiva analítica:

*“(…) as interações com o audiovisual geram um vasto campo de experimentação, pois envolvem explorações de arquivos bem como o apagamento de fronteiras entre o processo de criação e o objeto mostrado publicamente. São questões ligadas aos processos de produção, e não às obras. Defendemos, assim, que são propostas artísticas que precisam*

*do olhar da crítica de processo para que se consiga lançar luzes sobre as suas complexas singularidades.”* (Dias & Salles, 2020, p139)

## 1.2. Autoetnografia

Embora exista *making of* de duas das curtas-metragens e vários tipos de arquivos, as diferentes fases dos processos não foram adequadamente acompanhados de um *diário de bordo* onde basear a investigação. Nesse sentido, utilizarei a metodologia autoetnográfica, uma variante da etnografia. Adaptado da antropologia, este é um método baseado no contacto intersubjetivo entre o investigador e o objeto de estudo, requerendo uma articulação de dados que permitam analisar os sistemas de significados culturais do grupo sob estudo: neste caso, os dados recolhidos serão apresentados no supracitado dossiê genético. Garance Marechal reflecte sobre as três diferentes formas de como o sujeito (“auto”) se relaciona com a perspectiva “etnográfica” tradicional, complementando o contexto *observador-conceptor* enunciado por Morin:

*“Autoethnography broadly operationalises three different conceptions of self: self as representative subject (as a member of a community or group) self as autonomous subject (as itself the object of inquiry, depicted in ‘tales of the self’) and other as autonomous self (the other as both object and subject of inquiry, speaking with their own voice).”* (Marechal, 2010, p.1)

Silvio Matheus Alves Santos, no seu artigo *“O método da autoetnografia na pesquisa sociológica: atores, perspectivas e desafios”*, reforça a conceptualização desta metodologia, enunciando um modelo de análise que orientará esta dissertação:

*“(…) a primeira seria uma orientação metodológica – cuja base é etnográfica e analítica; a segunda, por uma orientação cultural – cuja base é a interpretação: a) dos fatores vividos (a partir da memória), b) do aspecto relacional entre o pesquisador e os sujeitos (e objetos) da pesquisa e c) dos fenômenos sociais investigados; e por último, a orientação do conteúdo cuja base é a autobiografia aliada a um caráter reflexivo. Isso evidencia que a reflexividade assume um papel muito importante no modelo de investigação autoetnográfico, haja vista que a reflexividade impõe a constante conscientização, avaliação e reavaliação feita pelo pesquisador da sua própria contribuição/influência/forma da*

*pesquisa intersubjetiva e os resultados consequentes da sua investigação.*” (Alves Santos, 2017, p218)

Hal Foster (1996) preconiza a projeção do trabalho artístico através da antropologia pelo estabelecimento de uma relação autêntica com a cultura de um local, mas também como potenciador de inovações políticas. Joseph Kosuth (1975, p.183) argumenta que o interesse no trabalho de um artista enquanto antropólogo é o mapeamento interno da cultura da sociedade em que se insere, estabelecendo um complemento ao papel do historiador e do crítico de arte. Estas ideias ganham outra força na análise que se segue, tendo em conta os paralelos que a minha jornada pessoal e profissional teve com as dos jovens naturais do Algarve com quem colaborei nesta trilogia cinematográfica. Catherine Russell, numa reflexão em que explora a vertente autoetnográfica do cinema documental, mas cujas inferências se aplicam a qualquer ato fílmico, sugere a “encenação de subjetividade” através deste meio como forma de politizar o discurso cultural:

*“Autobiography becomes ethnographic at the point where the film - or videomaker understands his or her personal history to be implicated in larger social formations and historical processes. Identity is no longer a transcendental or essential self that is revealed, but a "staging of subjectivity" – a representation of the self as a performance. In the politicization of the personal, identities are frequently played out among several cultural discourses, be they ethnic, national, sexual, racial, and/or class based.” (1999, p. 2)*

## 2. Metodologia

### 2.1. Estrutura

Os objetivos desta dissertação são:

- Atualizar dados relativos à produção, exibição e ensino de Cinema na região do Algarve;
- Analisar os processos de criação da trilogia de curtas-metragens, enquadrando-os perante o seu contexto sociogeográfico e artístico;
- Analisar as relações transdisciplinares construídas durante os diferentes processos criativos, nomeadamente ao nível do cruzamento de técnicas cinematográficas com outras expressões artísticas;
- Correlacionar boas práticas recomendadas em planos estratégicos e Objetivos de Desenvolvimento Sustentável (ODS) das Nações Unidas, nomeadamente recomendações para literacia filmica e educação para/atraves da criação cinematográfica, com os processos criativos analisados.

As análises adequadas para cumprir os objetivos identificados foram organizadas para, primeiro, introduzir o projeto e sistematizar as metodologias que consubstanciam a análise. Dividir o diagnóstico do Cinema no Algarve permite consolidar a rede de influências externas (sociais, culturais e pessoais) que moldaram os processos de criação da trilogia de curtas-metragens. A contextualização será feita a partir de uma perspetiva social e cultural do panorama audiovisual português. Esse posicionamento permite compreender em que realidade (inter)nacional se insere a produção, exibição e ensino de cinema no Algarve. O relato pessoal segue a perspetiva autoetnográfica proposta e permite um enquadramento na primeira pessoa no contexto social e cultural em análise.

Tendo em conta a quantidade e diversidade dos arquivos de criação recolhidos no dossiê genético, uma organização cronológica dos relatos não propicia uma análise orientada para a evolução dos processos criativos. Selecionar eixos de análise, permite focar os recortes de forma mais concreta, singularizada e comparativa. Esta metodologia, que toma como exemplo a dissertação *Processos de criação em performance e as práticas comunicativas* de Maria Regina Gorzillo, permite criar um distanciamento objetivo entre o meu trabalho

enquanto investigador, do meu trabalho enquanto artista. Os objetivos desta dissertação orientaram a concetualização dos aspetos em análise.

Discuto a seleção e a colaboração da equipa técnica e do elenco envolvido na trilogia. Será dada especial atenção à importância da escolha dos atores (amadores e profissionais) assim como da equipa técnica, as questões éticas que se impuseram e como a combinação das suas experiências distintas contribuíram para o processo criativo. Comparo as restrições e alterações provocadas nos processos criativos suscitadas pelo concurso ShortWeek e pela pandemia Covid-19. Discuto os desafios e as soluções criativas para adaptar os processos às regras do concurso e às imposições sociais forçadas pela pandemia. Analiso a evolução do trabalho dramaturgico colaborativo, e diferencio as dinâmicas de escrita colaborativa, assim como a contribuição das diferentes visões para o produto final. Falar de “teatro em cinema”, é subentender uma sobreposição. Neste caso foco a interseção observada durante os ensaios, nomeadamente na última curta-metragem: *Aunque es de noche*. Analiso as técnicas teatrais incorporadas no processo de criação cinematográfica, como elas enriqueceram a narrativa e execução dos filmes. Em cada um destes capítulos, estão intercalados diferentes perspetivas de cocriadores da trilogia e artistas de referência para a sua criação.

## 2.2. Guião de entrevista e análise de dados

As entrevistas dos cocriadores serão organizadas conforme os papéis que desempenharam e situação profissional/académica durante o período dos processos criativos. Recolhi o maior número de entrevistas possível, com o intuito de aumentar o número de perspetivas que fossem capazes de permitir uma reflexão sobre os aspetos abordados em cada capítulo e o impacto do projeto. Desta forma aprofundam-se e alargam-se os resultados de cada projeto. Foram também entrevistadas algumas personalidades ligadas à produção, exibição, investigação e ensino de Cinema no Algarve. Estas entrevistas são mais do que um complemento à análise da realidade local que gerou a especificidade destes processos criativos: são testemunhos de perspetivas ativas sobre criação transdisciplinar, cinema e o Algarve. A transcrição das entrevistas está disponível em anexo, mas serão citadas sempre que acrescentem um nível de compreensão maior a cada eixo analisado. Não foram possíveis obter alguns testemunhos importantes, mas todos os filmes têm mais do que um representante entrevistado.

Segue a lista de intervenientes entrevistados para os processos criativos das curtas-metragens *A internet matou Chester Bennington*, *Sofia e o Gajo do Fogo* e *Auquen es de noche*, organizados alfabeticamente e pela sequência cronológica de gravação das curtas-metragens em que estiveram envolvidos:

| <b>Nome</b>             | <b>Cargo(s)</b>                 | <b>Filme(s)</b>  | <b>Situação académica/ profissional</b> |
|-------------------------|---------------------------------|--|---|
| Ana Monteiro            | Diretora de Fotografia          | Trilogia   | Profissional Freelancer                 |
| Alice Velez             | Atriz                           | <i>A internet matou</i><br><i>Chester Bennington</i>         | Estudante Básico                        |
| Nuno “Kabula”<br>Esmael | Ator                            | <i>A internet matou</i><br><i>Chester Bennington</i>         | Profissional Freelancer                 |
| Sara Vicente            | Atriz                           | <i>A internet matou</i><br><i>Chester Bennington</i>         | Profissional Freelancer                 |
| Carolina Pimentel       | Assistente de Produção          | <i>Sofia e o Gajo do Fogo</i>                                | Estudante Secundário                    |
| João Carrapato          | Som & Editor & VFX              | <i>Sofia e o Gajo do Fogo</i><br>& <i>Auquen es de noche</i> | Profissional Freelancer                 |
| Joana de Matos          | Atriz                           | <i>Sofia e o Gajo do Fogo</i>                                | Estudante Secundário                    |
| Mariana Fernandes       | Direção de arte & Guarda Roupas | <i>Sofia e o Gajo do Fogo</i>                                | Estudante Secundário                    |

| <b>Nome</b>        | <b>Cargo(s)</b>          | <b>Filme(s)</b>               | <b>Situação acadêmica/ profissional</b> |
|--------------------|--------------------------|-------------------------------|---|
| Rafael Catzaras    | Assistente de Realização | <i>Sofia e o Gajo do Fogo</i> | Estudante Secundário                    |
| Sofia Mendes       | Atriz                    | <i>Sofia e o Gajo do Fogo</i> | Estudante Secundário                    |
| Constança de Melo  | Atriz                    | <i>Auquen es de noche</i>     | Estudante Secundário                    |
| Gabriel Riley      | Ator                     | <i>Auquen es de noche</i>     | Estudante Secundário                    |
| Jorge Mestre Simão | Gaffer                   | <i>Auquen es de noche</i>     | Profissional freelancer                 |
| Margarida Lucas    | Atriz                    | <i>Auquen es de noche</i>     | Estudante Secundário                    |
| Salomé Rita        | Atriz                    | <i>Auquen es de noche</i>     | Estudante Secundário                    |
| Tiago Leal         | Ator                     | <i>Auquen es de noche</i>     | Estudante Secundário                    |

**Tabela 1:** Lista de membros da equipa técnica e artística da trilogia entrevistados no âmbito desta dissertação.

Relativamente à formulação das questões, é essencial focar os aspetos analisados em cada capítulo. Devido às diferentes funções desempenhadas por cada um dos entrevistados, o conteúdo das respostas irá variar.

### **ShortWeek e Covid-19: Criações, Restrições e Efeitos nos Processos**

- 1. De que forma os constrangimentos temporais afetaram a tua participação no ShortWeek?*
- 2. Que tipos de restrições a pandemia te impôs e como as superaste?*

### **Equipa Técnica e Casting**

- 1. Quais foram os principais desafios técnicos enfrentados durante a produção e como os superaste?*
- 2. Pode partilhar um momento particularmente marcante ou gratificante que vivenciaste enquanto trabalhavas neste projeto?*
- 3. Quais foram os principais desafios colaborativos para alcançar a visão artística do filme?*
- 4. Como relacionas este processo criativo específico com a realidade local em que foi criado?*

### **A Evolução do Trabalho Dramatúrgico Colaborativo**

- 1. Quais foram os principais desafios colaborativos no desenvolvimento do argumento?*
- 2. De que forma a dinâmica de trabalho influenciou o teu processo criativo?*
- 3. De que maneira as tuas experiências teatrais ajudaram neste processo de criação dramatúrgica?*

### **Teatro em Cinema**

- 1. De que forma a incorporação de técnicas teatrais influenciou o processo criativo?*

2. *Podés compartilhar um exemplo específico de como uma técnica teatral enriqueceu uma cena ou momento do processo criativo?*

3. *Como vês o teu futuro artístico? Pretendes explorar cinema, teatro, ambos ou nenhum?*

A análise dos dados recolhidos começa pela descodificação dos diferentes materiais no dossiê genético, relacionado-os com a perspetiva do artista-investigador e dos entrevistados. Raquel Pacheco articula este processo no seu artigo *O desenho metodológico de uma pesquisa qualitativa sobre cinema e educação*:

*“A análise ou descodificação do material tratado consiste em identificar teorias, a ocorrência de códigos relacionados com alguns conceitos e temas. Esta etapa da investigação é muito importante, pois é ela que dá uma característica processual ao registo etnográfico. Deve-se prestar uma atenção particular na fase da descodificação, pois é neste momento que relembramos eventos, expressões, rotinas, o esquema discursivo (incluindo metáforas) e formatos narrativos que podem ser apropriados ou transformados pelos informantes.”* (Pacheco, 2016, p12)

É também nesta fase do processo que novas questões e soluções podem surgir, sendo inestimável que sejam formuladas à luz de boas-práticas internacionais, nomeadamente as recomendadas em planos estratégicos, e o seu alicerce nos ODS.

### 3. Contextualização

#### 3.1. Social & cultural

*“A informação audiovisual fugaz, transitória, apelativa, superficial, faz-nos ver a História como ficção, distanciando-nos dela através do ocultamento das causas, engrenagens, contextos e desenvolvimentos dos acontecimentos que nos apresenta de modo tão vivido. Essa é uma maneira de nos fazer sentir tão impotentes para mudar o que desfila perante os nossos olhos no ecrã como quando vemos um filme. Ele condena-nos a essa recetividade passiva, atonia moral e anomia psicológica a que as ficções ou os programas de consumo massivo cujo único objetivo é entreter costumam conduzir-nos.”* (Vargas Llosa, 2012, p.214)

Em dados apresentados no *Inquérito às Práticas Culturais dos Portugueses 2020*, há uma conclusiva evolução no sentido das propostas digitais, com 62% da população a afirmar utilizar alguma forma de serviço digital para consumo cultural, incluindo *streaming* de música e audiovisuais, jogos e visitas virtuais a museus. Apesar do crescimento atribuível ao confinamento provocado pela pandemia Covid-19, esta é uma progressão que se tem acentuado desde o novo milénio. Este estudo apresenta também respostas comuns para a não ida a salas de cinema como falta de tempo, falta de interesse, a possibilidade de assistir a filmes em casa e o custo dos bilhetes.

Segundo dados publicados pelo Instituto do Cinema e Audiovisual<sup>2</sup> (ICA), no ano de 2023 estrearam-se 47 filmes de produção portuguesa, vistos por 328 762 espetadores. Estes pouco mais de 300 mil bilhetes, representam 2,7% do total de espetadores de cinema em Portugal: a menor percentagem dos últimos 5 anos. Luís Campos apresenta, na sua dissertação de 2022 *“O passado e o presente de uma cinematografia resistente: Tríptico Sobre o Fatalismo do Cinema Português”*, uma análise detalhada à baixa quota nacional de filmes produzidos, com e sem o apoio do ICA, entre 2004 e 2019. Estes dados colocam em evidência a antagónica relação dos fazedores do Cinema português com o público nacional:

*“Se a cinematografia nacional conheceu diversos monopólios ou modelos de poder ao longo da sua história (o industrial da fase inicial, o dos realizadores nas décadas de 30 e 40, o de um Estado autoritário em pleno período da ditadura, o dos sindicatos e dos grupos organizados no pós-revolução, o dos produtores a partir da década de 80, o dos festivais no*

<sup>2</sup>[www.ica-ip.pt/fotos/downloads/ica\\_2024\\_catalogoatualizadoeve\\_red\\_\\_3044265d7853101ad1.pdf](http://www.ica-ip.pt/fotos/downloads/ica_2024_catalogoatualizadoeve_red__3044265d7853101ad1.pdf)

*novo milénio e o das produtoras beneficiárias de apoios estatais nos anos mais recentes), também possuem a sua quota parte de influência neste estado de coisas o crónico menosprezo da função do guionista, o reduzido parque de exibição comercial, um extremo domínio da cinematografia norte-americana no mercado da distribuição e exibição, um desejo efervescente de internacionalização e de reconhecimento no circuito cinéfilo, o subfinanciamento, os baixos índices de capacitação nacional dos profissionais cinematográficos, a iliteracia cinematográfica generalizada, o frágil hábito de fruição cultural da sociedade portuguesa, a frágil proteção da cultura e das artes, ou o divisionismo estético-ideológico, entre outros fatores que de forma mais ou menos direta e cumulativa têm contribuído para a problemática baixa quota nacional.” (Campos, 2022, 263-264)*

É inferível, há luz destas conclusões e da pandemia Covid-19, que esta conjuntura propiciou a viragem na preferência do público para projetos audiovisuais exclusivamente para consumo doméstico. No mercado português, as principais plataformas de *streaming* internacionais têm apostado, sobretudo, na promoção das suas grandes *franchises*, e na compra de direitos de exibição de alguns filmes ou séries nacionais. A Netflix foi a exceção à regra, produzindo as séries *Glória*, criada por Pedro Lopes, e *Rabo de Peixe*, criada por Augusto Fraga: esta última já com uma segunda temporada em fase de rodagem, após acumularem 31,5 milhões de horas vistas globalmente<sup>3</sup> apenas no primeiro semestre do seu lançamento, em 2023. A maneira pouco direta como os serviços de streaming apresentam os números relativos a espetadores leva a uma desconfiança pela parte de exibidores e produtores. Este foi um dos temas abordados nos Novos Encontros do Cinema Português em 2023:

*“Em relação ao impacto das plataformas de streaming, foram levantadas várias dúvidas: qual o número de subscritores dos serviços? Qual a quota de visionamento do cinema na totalidade dos conteúdos? Qual o retorno financeiro para os produtores? Infelizmente, as respostas foram escassas e pouco esclarecedoras. Enquanto João Vintém insistia na diferenciação da plataforma que representava (FilmIn), nomeadamente em termos de escala e de curadoria em relação ao cinema português, várias foram as intervenções que reclamavam por maior transparência e informação relativamente às operações das plataformas de streaming, (...)” (Encontros do Cinema Português, p.50)*

---

<sup>3</sup>[www.expresso.pt/cultura/sugestoes\\_culturais\\_televisao/2023-12-13-Rabo-de-Peixe-foi-uma-das-500-series-mais-vistas-na-Netflix-a-nivel-global-no-primeiro-semester-64d96c78](https://www.expresso.pt/cultura/sugestoes_culturais_televisao/2023-12-13-Rabo-de-Peixe-foi-uma-das-500-series-mais-vistas-na-Netflix-a-nivel-global-no-primeiro-semester-64d96c78)

Internacionalmente, os filmes que geram mais capital (nas bilheteiras, no *merchandise* e no *streaming*) e as séries com mais espetadores ditam as tendências, servindo de modelo a seguir e limitando as escolhas artísticas de cada criador. Em Portugal, onde não existe uma indústria cinematográfica consolidada, o apoio público à produção é essencial, mas orientado para o sucesso crítico em vez do comercial. Isto é evidenciado ao longo da dissertação de Luís Campos, mas também por Tiago Baptista no seu artigo *Nacionalmente correcto - a invenção do cinema português*, onde podemos encontrar possíveis razões para o afastamento do público português em relação ao seu cinema nos anos 80, mas que ainda espelham a contemporaneidade:

*“De certo modo, os filmes da «escola portuguesa» continuaram a reformulação do cinema nacional iniciada pelos realizadores do «cinema novo». Como nas duas décadas precedentes, os filmes dos anos oitenta apresentaram repetidamente às plateias portuguesas reconfigurações importantes do imaginário colectivo do país, recorrendo a uma linguagem cada vez mais moderna para tal. Ao fazê-lo tiveram que enfrentar, porém, um duplo risco de «guetização». O risco era evidente, por um lado, na frente doméstica. Raramente exibidos no circuito comercial, muito depreciados pelos públicos e obrigados à comparação com os relativos êxitos de bilheteira de algum cinema de entretenimento português, os filmes da «escola portuguesa» distanciaram-se progressivamente do cinema comercial dominante. Aquilo que era uma consequência da sua dissidência militante, porém, foi interpretado pelos públicos como uma forma deliberada de desprezo pelos contribuintes portugueses cujos impostos tinham afinal pago aqueles filmes – ou, pelo menos, assim argumentavam alguns críticos e comentadores mais influentes.” (Baptista, p. 13)*

A conjuntura política portuguesa tem sido ambivalente no que respeita à produção cinematográfica. Por um lado, tem aberto algumas novas vias de financiamento, nomeadamente o Fundo de Apoio ao Turismo e ao Cinema – Cash Rebate<sup>4</sup> que, desde 2018, já viabilizou algumas dezenas de produções nacionais e internacionais. Mas as consistentes falhas de comunicação relativamente aos apoios existentes, as irregularidades no sector da cultura<sup>5</sup>, assim como o crescimento da popularidade de partidos políticos de extrema-direita, na União Europeia e em Portugal (particularmente na região algarvia<sup>6</sup>), têm dominado tanto

---

<sup>4</sup>[www.ica-ip.pt/pt/apoios/incentivo-a-producao-e-captacao-de-filmagens/](http://www.ica-ip.pt/pt/apoios/incentivo-a-producao-e-captacao-de-filmagens/)

<sup>5</sup>[www.observador.pt/2022/03/24/sindicato-espera-que-intencoes-de-adao-e-silva-correspondam-as-necessidades-da-cultura/](http://www.observador.pt/2022/03/24/sindicato-espera-que-intencoes-de-adao-e-silva-correspondam-as-necessidades-da-cultura/)

<sup>6</sup>[www.expresso.pt/politica/eleicoes/legislativas-2024/2024-03-13-Menos-habilitacoes-mais-pobreza-e-desigualdades-mais-imigracao-e-trabalho-precario-retrato-do-Algarve-a-regiao-onde-o-Chega-venceu-9d5711b5](http://www.expresso.pt/politica/eleicoes/legislativas-2024/2024-03-13-Menos-habilitacoes-mais-pobreza-e-desigualdades-mais-imigracao-e-trabalho-precario-retrato-do-Algarve-a-regiao-onde-o-Chega-venceu-9d5711b5)

os discursos como as temáticas abordadas criativamente: não só no Cinema, como na maior parte das disciplinas artísticas. Pelo meio, ficam por resolver problemáticas vigentes, como as práticas dos falsos recibos-verdes, a proteção social precária, o investimento nulo no Plano Nacional de Artes (PNA), uma política de mecenato pouco competitiva, os monopólios na programação cultural dos municípios e as lacunas na conservação, digitalização e disponibilização equitativa de património cultural.

Com o crescente desaparecimento dos arquivos em formato físico revela-se o tamanho do arquivo “fantasma” da cultura cinematográfica portuguesa. Se plataformas de *streaming* como a *FilmIn* e a *ShortAge* têm acrescentado produções nacionais (longas, curtas e médias metragens) de diferentes décadas, com critério e qualidade ao seu catálogo, a RTP Play mantém disponível para o público um número muito inferior ao que o canal de televisão público possui no seu arquivo e ao que poderia viabilizar. Especificamente, no que toca a partilhar um trabalho notável para promoção das obras, cineastas e festivais portugueses, seria uma mais-valia dar prioridade à disponibilização das curtas-metragens e conversas conduzidas no programa de Tiago Alves, *Cinemax Curtas*<sup>7</sup> desde 2016. A RTP também tem servido como rampa de lançamento para novos autores, nomeadamente através do programa RTP Lab, desde 2017 até ao presente. O projeto foi lançado para promover novos talentos e produções digitais, focando-se na inovação tecnológica e no apoio à criação de conteúdos experimentais para plataformas digitais como a RTP Play e redes sociais, traduzindo-se (maioritariamente) em séries disponibilizadas na íntegra na RTP Play, mas que não são exibidas nos canais da estação pública. A média atual dos orçamentos atribuídos por série aprovada pelo júri é de 20 mil euros, independentemente do tamanho e duração da série, sendo que o custo por episódio é um fator determinante na decisão do concurso para atribuição de orçamento. Os números de espetadores das séries produzidas também não são divulgados publicamente. De destacar também a consulta de conteúdos que a RTP começou em 2015, como parte de uma estratégia para identificar e apoiar produtores independentes e criadores emergentes, que submetam as suas ideias para futuras produções, a serem transmitidas na televisão nacional e podendo ficar posteriormente disponíveis na RTP Play. Também o canal televisivo SIC apostou no lançamento de uma plataforma de *streaming* própria e com custo associado, a OPTO em 2020, onde tem disponibilizado algumas séries nacionais produzidas exclusivamente para este serviço.

---

<sup>7</sup>[www.rtp.pt/programa/tv/p31225](http://www.rtp.pt/programa/tv/p31225)

Curiosamente, é numa plataforma social de disseminação de conteúdo audiovisual sem qualquer controlo de qualidade ou curadoria, o Youtube, que se encontra o maior acervo digital disponível da cultura audiovisual portuguesa: desta ou de qualquer outra época. Depreende-se, assim, o papel inestimável dos cineclubes, da Cinemateca Portuguesa, das bibliotecas, das instituições de ensino e do Plano Nacional de Cinema (PNC) para curadoria e conservação dos arquivos em formato físico, na exibição/promoção de filmes nacionais fora de circulação comercial e, inevitavelmente, para a disponibilização digital com qualidade dos mesmos. O PNC tem tido uma evolução notória, aproximando as suas metodologias às melhores práticas europeias, com um catálogo diverso de obras disponíveis, assim como dossiês pedagógicos fundamentados e contextualizados sobre muitos dos filmes. Os números reflectem o trabalho que tem sido feito:

*“Desde 2015 que o número de escolas, professores e alunos envolvidos no PNC tem vindo a crescer. No ano letivo de 2020-2021 foram abrangidos pelas atividades do projeto 257 escolas, e cerca de 3778 professores e 83356 alunos, tendo estes números aumentado significativamente face ao ano letivo anterior. O ano letivo 2021-2022 arrancou com números ainda mais elevados, com 376 escolas inscritas.” (Liz, 2022, p.9)*

O número de escolas abrangidas pelo PNC em 2023-2024<sup>8</sup> é já de 652: quase o dobro dos números apresentados no relatório *Educação para o Cinema Em Portugal* em 2022. O ambiente escolar torna-se propício para os primeiros passos na jornada dos novos cineastas. São nas instituições de ensino que se formam os primeiros traços de criação dos fazedores de audiovisuais. É onde os arquivos de criação começam a ser gerados. A forma dominante de exercício da prática cinematográfica é a curta-metragem: ficcional, documental, experimental e musical. Cada arquivo de curtas-metragens, produzidas em âmbito formativo ou académico, encerra uma importância cultural e identitária que compete aos seus detentores disponibilizar e/ou utilizar da forma que mais valorize as produções e as instituições.

Há um menosprezo ao longo da história do Cinema português relativamente a formatos audiovisuais para lá da longa-metragem. Paulo Cunha, no seu artigo *Para uma história das histórias do cinema português*, exemplifica com um episódio célebre da cinematografia portuguesa:

---

<sup>8</sup>[www.sites.google.com/view/pnc-estat-24](http://www.sites.google.com/view/pnc-estat-24)

*“ (...) o ano de 1955 é considerado por muitos autores como um “ano zero” uma vez que durante o mesmo não estreou nas salas portuguesas nenhum filme de longa-metragem de produção nacional. Mas, mesmo considerando apenas os filmes, esses autores também desvalorizam os 99 filmes de produção portuguesa com metragem inferior a 1.000 metros de película ou com menos de 60 minutos de duração (...) Esses 99 filmes não são considerados como significativos para quem defende a teoria do “ano zero” porque, para a generalidade dos autores, a produção cinematográfica parece limitar-se aos filmes de longa-metragem (...) Mas, como a história do cinema não se faz só com os filmes, 1955 é sobretudo um ano de intensa atividade para o movimento cineclubista e para a crítica cinematográfica portuguesa, dois núcleos de pensamento e ação que se opunham ao modelo estatal de política cultural e que estariam na génese de uma mudança de paradigma que se materializaria no início dos anos 60. (Cunha, 2016, p. 36)*

Esta realidade, com 69 anos de distância, ganha outra pertinência. Hoje, enquanto as sementes do trabalho dos diferentes cineclubes e formações audiovisuais continuam a brotar (em cineastas, em festivais, programas educativos, apoio a produções, exposições, investigações e publicações), entrámos numa era em que as definições de arquivo e de conteúdo tornaram-se indistintas. E se 1955 parece distante, basta pensar no ano 2012, declarado um segundo “ano zero”<sup>9</sup> (por não existirem apoios estaduais para a produção cinematográfica), enquanto a produção audiovisual não deixou de se reinventar com criações de menor duração e orçamento ou com o apoio de privados e co-produtores internacionais. Novas gerações de cineastas portugueses trouxeram sempre um romper dos cânones pré-estabelecidos. O crescente número de curtas-metragens portuguesas premiadas internacionalmente, produzidas em contexto profissional e académico, é prova disso. O sucesso no circuito de festivais do cinema curto de animação português, culminando em 2022 com a nomeação para os prémios da Academia Americana da curta-metragem *Ice Merchants* do realizador João Gonzalez, é prova disso. O sucesso de produções assentes num modelo comercialmente dominante, mas com uma identidade portuguesa vincada na sua equipa artística e técnica, como *Rabo de Peixe*, também é prova disso. Contudo, como argumenta uma das criadoras do PNC e antiga presidente do Cineclube de Faro, Maria da Graça Lobo, o público devia ser capaz de estabelecer diferenças entre a linguagem cinematográfica e a linguagem audiovisual:

---

<sup>9</sup>[www.publico.pt/2012/10/06/culturaipilon/noticia/2012-e-o-ano-zero-do-cinema-portugues-156612](http://www.publico.pt/2012/10/06/culturaipilon/noticia/2012-e-o-ano-zero-do-cinema-portugues-156612)

*“Essa interpretação deverá desde logo reconhecer as diferenças entre linguagem cinematográfica e linguagem audiovisual, entre os suportes através dos quais essas linguagens, transcorrem, entre os tipos de poderes que em ambas se insinuam, entre os impactos culturais que ambas detêm, o que é dizer, essa interpretação deverá compreender que em tais diferenças se fundamenta uma questão de sobrevivência civilizacional.”* (Lobo, 1999, p6-p7)

A autora fez um levantamento da situação em Portugal no ano de 1999, ao nível do público e da formação para o cinema nas escolas. Desta forma, criou um diagnóstico para a conjuntura cinematográfica portuguesa e, daí, delineou um projeto que respondia concretamente a estes problemas. Esta análise torna-se ainda mais premente 25 anos depois. O crescente número de horas de conteúdo audiovisual consumido na Internet, nomeadamente através de plataformas de *streaming* (como Netflix ou RTP Play) ou sociais (como Youtube ou Tik-Tok), e o aumento considerável dos orçamentos e número de produções financiadas por estas plataformas, tornam ainda mais ténue a fronteira entre a linguagem cinematográfica e audiovisual. Já em 2014, Vítor Reia-Baptista alertava para a urgência na diluição destas barreiras auto-impostas em futuras análises, de forma a contribuir ativamente para preservação da cultura e da memória através da literacia mediática:

*“Against the state of things, film is probably the most eclectic, syncretic and sometimes chaotic of all media, which means that we often need some film literacy to make coherent sense of all its elements. It has an incredible power of attraction which is replicated in all other media through the usage of film languages in any kind of media contexts: music videos to promote music; real footage to enhance videogames; film genres and film stars in marketing; film excerpts of all kinds in “YouTube”, “Facebook”, “Myspace” and millions of other websites. Film, in its many different forms, became the most common vehicle of those New Environments of Media Exposure, thus, becoming also one of the most important instruments for a Multidimensional and Multicultural Media Literacy among the many different media users, consumers, producers and “prosumers” of all ages, social and cultural levels, although different levels of media literacy, their nature or even their lack can show differences or similarities, according to the local and global contexts where they are developed and practiced (...)”* (Reia-Baptista, 2014)

### 3.2. Produção de Cinema no Algarve

*“O Algarve é uma região privilegiada ao nível da sua luz e diversidade paisagista. Com um barlavento de escarpadas falésias e um sotavento de extensos areais, a sua costa é um espaço cenográfico de aventura face a um mar de azuis fortes que reflecte os raios dourados do sol. Ao centro encontramos o ambiente ímpar da Ria Formosa, feita de águas imóveis e ilhotas de areia que ora aparecem, ora desaparecem com as marés. Se quisermos percorrer o interior, a variedade ainda é maior: um barrocal enxameado de casario tradicional e gentes que ainda vivem um modo de vida quase esquecido pelo mundo apressado das cidades. Por fim, uma serra enormíssima: quilómetros e quilómetros de montes arborizados e escarpas sugestivas. Tudo isto sob o manto azul luminoso de um céu que teima em permanecer a quase totalidade do ano sem nuvens.”* (Correia & Pinto, 2011, p.9)

Na região de sul de Portugal, em pouco menos de 5000 km<sup>2</sup>, existe uma diversidade enorme de localizações, 300 dias de sol por ano, um aeroporto internacional, um sentido de segurança generalizado (ainda que seja tema do debate político e social atual), uma linha costeira única e um estilo arquitetónico demasiado diverso para caracterizar de forma uniforme. O realizador Luís Bruno Ribeiro, na sua dissertação *“A arquitetura algarvia no cinema ficcional”*, explora como a região (nomeadamente os seus edifícios) tem sido captada para o grande ecrã, criando aquilo que distingue como o “imaginário algarvio”:

*«(...) o Algarve oferece uma variedade arquitectónica difícil de encontrar em outras zonas do mundo tão concentrada numa só região com as dimensões desta. O cenário que se filma não possui só arquitectura, mas sim a sua combinação com a natureza, o céu e o mar e, nesse sentido, esta região oferece uma natureza mediterrânica muito característica associada ao mar atlântico e às praias de areia dourada com falésias que possuem uma cromática única no mundo. (...) Naturalmente associado a estes cenários está o imaginário de férias balneares que trouxe imensos realizadores a filmar no Algarve, em conjunto com todas as características desta região atrás referidas. A arquitectura algarvia é caracterizada por uma heterogeneidade, assim como a sua paisagem, resultando numa grande multiplicidade de cenários confinados numa região de dimensões reduzidas. Quer o espaço natural, quer o espaço urbano, quer ainda a arquitectura em si são caracterizados por várias especificidades, que são transmitidas aos filmes, conferindo-lhes um carácter próprio: o imaginário algarvio.»* (Ribeiro, 2014, p. 161)

A região sul do território que, nos dias que correm, se denomina Portugal sempre foi um ponto de passagem para diferentes culturas ao longo dos séculos: e o 21.º D.C. não é exceção. Não só pela movimentação turística, ou da emigração laboral<sup>10</sup> (por iniciativa, ou necessidade; legalmente ou “clandestinamente”), e, sobretudo, pela vontade comum a todos que crescem em zonas periféricas do país: sair para uma cidade maior. É possível correlar os recordes de turistas na região algarvia em 2023<sup>11</sup>, com a segundo mais alta média do país para preço de compra de habitação<sup>12</sup> (3.414 euros por metro quadrado). As recentes manifestações<sup>13</sup> pela defesa do direito à habitação em 22 cidades do país, incluindo Faro, corroboram um cenário de precariedade geral, apesar da aposta turística (pública e privada) não parar de aumentar e de projetar futuros empreendimentos.

A preponderância do setor terciário (nomeadamente o turismo) em todos os aspetos da cultura algarvia é também um fator favorável ao surgimento de produções cinematográficas internacionais. Com um elevado número de estabelecimentos hoteleiros, serviços especializados e uma população habituada a comunicar com diferentes nacionalidades, Portugal e, especificamente o Algarve, tem sido apelidado “nova Califórnia”, com o LA Times a descrever a região sul do país como “*popular with retirees and lovers of surf culture.*”<sup>14</sup> Local documentado por *vloggers* de diferentes nacionalidades e índoles (turísticos, gastronómicos, desenvolvimento pessoal, desportivos) representados, homogeneamente, nas diferentes redes sociais atualmente ativas. Esta “apropriação” audiovisual por turistas é um eco das primeiras décadas de produção audiovisual na região:

*“Durante este primeiro período de duas décadas (20-30), o cinema rodado no Algarve é constituído exclusivamente por curtas-metragens: 30 documentários, 2 ficções, 2 actualidades cinematográficas. É fundamentalmente um cinema imediatista, de captação de imagens do real por gente que vem de fora filmá-las para as levar e exhibir nas suas terras.”* (Correia & Pinto, 2011, p.13)

Logicamente, a questão seguinte será: o que têm os decisores políticos feito para explorar este potencial cinematográfico regional? De um ponto de vista de apoio à criação,

---

<sup>10</sup>[www.sicnoticias.pt/pais/2024-03-09-Imigrantes-no-Algarve-quase-um-quarto-dos-residentes-sao-estrangeiros-8b7b87ff](http://www.sicnoticias.pt/pais/2024-03-09-Imigrantes-no-Algarve-quase-um-quarto-dos-residentes-sao-estrangeiros-8b7b87ff)

<sup>11</sup>[www.tnews.pt/algarve-regista-em-2023-numero-recorde-de-513-milhoes-de-hospedes/](http://www.tnews.pt/algarve-regista-em-2023-numero-recorde-de-513-milhoes-de-hospedes/)

<sup>12</sup>[www.barlavento.pt/preco-das-casas-no-algarve-subiu-84-num-ano/](http://www.barlavento.pt/preco-das-casas-no-algarve-subiu-84-num-ano/)

<sup>13</sup>[www.observador.pt/2024/09/28/milhares-de-pessoas-manifestam-se-em-lisboa-pelo-direito-a-habitacao-protesto-estende-se-a-todo-o-pais/](http://www.observador.pt/2024/09/28/milhares-de-pessoas-manifestam-se-em-lisboa-pelo-direito-a-habitacao-protesto-estende-se-a-todo-o-pais/)

<sup>14</sup>[www.latimes.com/world-nation/story/2022-05-12/california-expats-portugal-relocation-lisbon](http://www.latimes.com/world-nation/story/2022-05-12/california-expats-portugal-relocation-lisbon)

existe registo de uma única produtora algarvia apoiada pelo ICA<sup>15</sup>: a produtora de animação Fly Moustache. Esta lacuna pode ser interpretada de várias maneiras. A maioria dos apoios são atribuídos a produtoras sediadas em Lisboa e no Porto. A produção audiovisual é mais intensa nas duas principais cidades portuguesas e centralizam muitos dos recursos humanos e técnicos que existem no país. Consequentemente, há maior incentivo ao fixamento de profissionais, de empresas de compra/aluguer de equipamento e estabelecem-se mais instituições de ensino especializadas. Existem, contudo, várias produções audiovisuais, com e sem o apoio estadual, que escolhem o Algarve como região de rodagem: exemplos recentes contam com as séries “Faro”, produzida pela MGN Filmes, “Finisterra”, produzida pela Take it Easy e “Cold Mind”, produzida pela Spy Manor Productions: uma produtora internacional sediada no Algarve.

O foco das produtoras audiovisuais geridas por locais passa, obrigatoriamente, pela criação de vídeos promocionais, principalmente para instituições do setor terciário ou promoção turística. Esta já era uma realidade nos anos 60, “(...) o turismo emerge que vai mudar não só a face da região mas também a dos documentários que por cá se farão.” (Correia & Pinto), e tem-se acentuado cada vez mais. Destaca-se o trabalho das produtoras Flavour Productions e New Light Pictures, que têm produzido maioritariamente filmes-promocionais premiados, e apoiado projetos de ficção com impacto internacional, assim como da Film Production Algarve, fundada em 2013 pelo holandês Harry Klunder, destacando-se no trabalho de produção e mediação local com diferentes tipos de produções (inter)nacionais que escolhem a região como cenário. Para aumentar o potencial comercial e artístico de projetos locais são necessários mecanismos que permitam aceder a recursos, humanos e técnicos, que estendam o tempo das produções. O contínuo reforço do Fundo de Apoio ao Turismo e ao Cinema<sup>16</sup> poderá revelar-se um desses mecanismos, mas sujeitará sempre as produtoras algarvias a uma adaptação aos diferentes desafios que os processos de candidaturas e distribuição filmica requerem, e que não fazem parte do seu *modus operandi* estrutural, nem da oferta curricular da região.

A figura do técnico audiovisual *freelancer*, com cada projeto a ser pago através do sistema de recibos verdes, sem uma garantia de estabilidade laboral ou proteção social, acaba por ser a mais recorrente no panorama algarvio. Não existindo uma base de dados pública

---

<sup>15</sup>[www.ica-ip.pt/pt/downloads/candidaturas-admitidas-e-apoiadas](http://www.ica-ip.pt/pt/downloads/candidaturas-admitidas-e-apoiadas)

<sup>16</sup>[www.turismodeportugal.pt/pt/Noticias/Paginas/fundo-apoio-turismo-cinema-revisao-mecanismo-apoio-abertura-candidaturas-2-trimestre-2023.aspx](http://www.turismodeportugal.pt/pt/Noticias/Paginas/fundo-apoio-turismo-cinema-revisao-mecanismo-apoio-abertura-candidaturas-2-trimestre-2023.aspx)

onde identificar os recursos audiovisuais (técnicos e humanos) da região algarvia, o contacto para contratação para cargos disponíveis em qualquer tipo de produção é feita, maioritariamente, de maneira informal ou mediada por empresas como a Production Algarve. Contudo, existem diferenças na maneira como os técnicos residentes no Algarve são integrados em produções portuguesas e em produções internacionais, como explica Jorge Mestre Simão, que conta com mais de uma década de trabalho na região:

*“Tento ao máximo respeitar tabelas para não atropelar outros profissionais. Há sempre tentativas dos produtores em fugir aos valores tabelados, principalmente com técnicos algarvios. Existem preconceitos relativamente aos técnicos locais, por “não terem grande experiência ou conhecimento”. Há sempre a tentativa de pagar menos, acontece muito com produções portuguesas que cá vêm filmar. Assumem que os técnicos que existem são “maçaricos”, não sabem nada ou que estão a aprender, independentemente do currículo... Com produções estrangeiras já não acontece isso. Quando contratam alguém, esperam que a pessoa saiba o que fazer e pagam de acordo.” - Entrevista a Jorge Mestre Simão - ANEXO I.*

Este desfasamento pode surgir pelo confronto do centralismo com o regionalismo, pelo menosprezo do estatuto de trabalhador independente em Portugal, ou simplesmente por ignorância relativamente à experiência dos profissionais algarvios. O coordenador do curso de Cinema, Realização e TV na ETIC Algarve, José Jesus, subscreve esta ideia, notando algumas das discrepâncias existentes entre a realidade audiovisual na sociedade algarvia e a de outras regiões:

*“ (...) A ideia da competitividade é muito interessante, mas, por exemplo, o desenvolvimento de campanhas de comunicação por parte de teatros, museus está a zero. É muito pouco o que se faz aqui. (...) muitas das pessoas dos audiovisuais que eu conheço a trabalhar com alta rotação trabalham para outros sectores da cultura. Filmam peças de teatro, fazem as campanhas de Instagram para teatros. Ou seja, a promoção de outras instituições culturais reforça também muito isso, a ideia de nós comunicarmos melhor. As câmaras municipais aqui em baixo são uma tristeza. Não há técnicos audiovisuais sequer envolvidos. Portanto, número um é estarmos um bocado regionalmente mais alerta para os novos desafios comunicacionais que existem. Isso vai abrir, com certeza, novos jobs. Depois, pagar condignamente às pessoas para não terem de abandonar o vídeo para irem para o aeroporto trabalhar, como eu conheço várias pessoas. Acho que é preciso construir um*

*sentido de comunidade positiva, dialogante entre o pessoal dos audiovisuais, que apesar de tudo não se fala.*” - Entrevista a José Jesus - ANEXO J.

Segundo Ricardo Flôxo, co-fundador da Algarve Studios que começou a trabalhar em 2013 como técnico *freelancer* e eventualmente como professor na ETIC Algarve e na Universidade do Algarve (UAlg), tendo colaborado com praticamente todas as produtoras da região, sente um grande crescimento no panorama audiovisual na última década e meia:

*“(...) Se fosse um gráfico, começou a subir, portanto eu diria que de 15 anos atrás para cá começaram a surgir novas oportunidades de emprego também e de trabalho, porque são duas coisas diferentes, (...) Tanto a nível de emprego, tanto a nível de trabalho no ramo do audiovisual cresceu, não só porque os efeitos da crise foram-se diluindo ao longo dos anos, começou a haver uma recuperação da economia, mas também porque começou a existir, com o surgimento das redes sociais, (...) uma grande necessidade de vídeo e uma grande necessidade de fotografia, portanto, dos media. (...) Aqui na nossa região (essa necessidade) foi começando a subir, a subir, a subir e arrisco-me a dizer que, na minha experiência profissional, nunca esteve tão bom como agora.”* - Entrevista a Ricardo Flôxo. ANEXO P.

Estas perspetivas e circunstâncias contrastantes são próprias de uma realidade nacional (e, conseqüentemente, regional) que, não possuindo a estrutura de uma indústria cinematográfica consolidada, diverge nos tipos de abordagens para aproveitar o seu potencial inerente. Nesse sentido, surgiram algumas instituições que têm um papel central no desenvolvimento da promoção e produção cinematográfica na região. A Algarve Film Commission (AFC) é uma associação privada sem fins lucrativos que visa posicionar e promover a região como local de rodagem de produções (nacionais e internacionais) de cinema e audiovisual. Fundada em 2006, atravessa uma fase de reestruturação. No seu site, atualmente em renovação, era possível consultar uma lista de obras rodadas na região, dos recursos técnicos/humanos disponíveis, assim como guias de produção e localizações. Dinamizando a promoção de eventos cinematográficos na região, *scouting* de localizações, facilitando o contacto com autarquias, a AFC também marcava regularmente presença em grandes mercados da indústria, nomeadamente no festival de Cannes.

O Loulé Film Office (LFO), criado em 2014 pela Câmara Municipal e coordenado desde a sua fundação pelo algarvio Manuel Baptista, tem potenciado os recursos do concelho

para facilitar e mediar os projetos, o acesso às localizações e cenários de Loulé, apoiando, igualmente, nos processos de produção. O trabalho desenvolvido pelo LFO, nomeadamente com iniciativas como a Monstrare (Mostra Internacional de Cinema Social), a Algarve Film Week, o Apoio à Produção Audiovisual em 2024/2025 e a sua presença em mercados internacionais, na Europa e América, tem sido fundamental para o surgimento de mais e maiores produções, não só em Loulé, mas por todo o Algarve. A ação do LFO levou diretamente a um investimento de um fundo privado para construção de estúdios<sup>17</sup> de cinema no concelho, com um investimento previsto de mais de 1 bilião de euros nos próximos 7 anos.<sup>18</sup> A primeira produção da Netflix rodada em Portugal, a série documental *The Disappearance of Madeleine McCann*, teve Loulé como pano de fundo. Manuel Baptista tem tentado encontrar soluções para as lacunas na promoção e produção de cinema na região, mas, argumenta, a solução tem de partir dos próprios algarvios:

*“A solução para o cinema do Algarve, lá está, é encontrar um modelo de negócio próprio. O que nós temos que fazer aqui é procurar alguém que queira fazer filmes, que queira implementar um modelo de negócio próprio, que não esteja totalmente dependente dos incentivos. (...) No ano passado, houve uma série de gente num painel a falar sobre Rabo de Peixe, e eles ainda não sabiam que iam ter a segunda temporada, mas diziam que tinha sido ótimo para promover os Açores... Mas e agora? Agora têm de continuar a produzir. Têm que incentivar os criadores locais a fazê-lo. A ter atores locais a trabalhar. Os investidores só têm interesse se estiveres a produzir. Porque é que tanta gente vai para Malta? Porque estão sempre a produzir. E agora até criaram um festival de cinema, super promovido, vão para Cannes fazer festas a promover o festival de cinema deles. Porquê? Porque estão sempre a produzir. O pessoal aqui do Algarve tem que continuar a produzir, não pode estar a esperar. Preferem estar 3 ou 4 meses à espera de trabalho de braços cruzados, ou preferem estar a fazer alguma coisa mais pequena, sem orçamento ou com baixo orçamento, mas fazer? Foi por isso que criámos o Fundo de Apoio Audiovisual. Para quando não há produções, o pessoal do Algarve poder estar a trabalhar.” - Entrevista a Manuel Baptista - Anexo K.*

O papel dos atores residentes neste ecossistema audiovisual algarvio também não pode ser ignorado, com todas as companhias teatrais da região a terem pelo menos uma representação na maioria das produções cinematográficas da última década. Um dos

<sup>17</sup>[www.dn.pt/cultura/filme-proveta-para-fazer-do-algarve-um-grande-estudio-da-europa-13021048.html](http://www.dn.pt/cultura/filme-proveta-para-fazer-do-algarve-um-grande-estudio-da-europa-13021048.html)

<sup>18</sup>[www.hollywoodreporter.com/movies/movie-news/apx-moviebox-portugal-billion-dollar-film-tv-1235191724/](http://www.hollywoodreporter.com/movies/movie-news/apx-moviebox-portugal-billion-dollar-film-tv-1235191724/)

indicadores que é possível constatar pela consulta de elencos, é o protagonismo desses mesmos atores locais em produções algarvias, assumindo papéis secundários ou de figuração em produções com sede fora da região. A atriz Sara Vicente reflete como a situação vivida na região é apenas uma extensão do que já acontece noutros locais do país, mas com a agravante da falta de apoios institucionais, poucas oportunidades de trabalho/formação e falhas no estabelecimento de planos e parcerias estratégicas de longo-prazo:

*“(...) aqui também já ocorre um bocadinho daquilo que vemos em grande massa em Lisboa, que são sempre as mesmas caras. E isso é um bocado chato, especialmente num sítio, uma região em que existe um ou dois cursos de ensino secundário em teatro, mas não há seguimento universitário que se possa fazer após esse caminho escolar. (...) Agora, existem atores, existem poucas oportunidades de formação não formal aqui no Algarve, existem disparidades económicas que dificultam a vida de quem quer seguir áreas artísticas, mas não de uma maneira diferente de outros sítios do interior do nosso país. Sempre existiu uma mobilidade associada a esta profissão, não é novidade e não se resolve propriamente por abrir escolas, resolve-se exatamente por acabar com monopólios. Monopólios de caras, de companhias que dominam territórios (...) A Companhia de Teatro do Algarve, quando eu fui para lá trabalhar, estava a recolher assinaturas porque havia uma distribuição do dinheiro para a cultura feito pelo país por NUTS e o Algarve atingia pouco mais do que metade do teto mínimo que era atribuído às outras regiões. Esta companhia, como profissionalizada, era a única que recebia o dinheiro todo. Porque é que esta companhia recolheu assinaturas para isso acabar? Certamente não era porque queria acabar com o seu próprio financiamento, é porque reconhecia que existiam outras estruturas, talvez não tão profissionalizadas, mas igualmente capazes, e nós no Algarve não devíamos receber menos do que o mínimo que os outros recebem nas outras regiões. Seria a melhor distribuição para efetivamente nós termos hipóteses, e detesto usar termos neoliberais para falar da cultura, mas de competir com outras companhias. E competir não é competitividade em que se sufoca alguém, em que temos de meter a mão na cabeça do outro para sobreviver. Competir no sentido: “Anda ao meu espaço, porque só tu vindo ao meu espaço é que eu posso convencer o município que eu preciso de um espaço, além de precisar dele para trabalhar, e ter alguma coisa para levar ao teu espaço para mostrar o meu trabalho.” - Entrevista a Sara Vicente -*

ANEXO R

Apesar da sua principal atividade profissional não ser a criação de conteúdo cinematográfico, as supracitadas entidades, públicas e privadas, individuais e coletivas, e tantas outras que se têm empenhado na edificação de uma cinematografia na região do Algarve, têm feito parte da produção de um considerável número de obras de ficção e documentário na última década. Tomando como referência o livro produzido pela AFC “Filmando a Luz: Introdução à história do cinema rodado no Algarve”, cujo catálogo da 2ª edição termina no ano de 2012, foi possível identificar, mediante as entrevistas e a pesquisa efetuada no âmbito desta dissertação, as produções audiovisuais (curtas, longas-metragens e formato episódico) gravadas na região desde então. Serão tidas em conta curtas-metragens produzidas em âmbito académico se exibidas num contexto comercial ou de festival, estando organizadas por ano de lançamento.

2013

Bons Meninos de Rúben Alcaide Jesus (curta-metragem)

Além de Ti de João Marco (longa-metragem)

Diamantes Negros de Miguel Alcantud (longa-metragem)

Tesouras e Navalhas de Hêrnani Maria Duarte (curta-metragem)

2014

A Aldeia de Luís Bruno (curta-metragem)

Epoh de Pedro Pinto (curta-metragem)

Filipe de Paulo Duarte Filipe (curta-metragem)

Lost Haven de Patrício Faisca e Sonat Duyar (curta-metragem)

Osso de Hêrnani Maria Duarte (curta-metragem)

Payload de Patrício Faisca e Sonat Duyar (curta-metragem)

Processo 340 de Joel Filipe Duarte (curta-metragem)

Ruas de Rúben Alcaide Jesus (curta-metragem)

The Jigsaw de Basil e Rashad Al-Safar (curta-metragem)

The Right Juice de Kristjan Knigge (longa-metragem)

2015

A Porta 21 de João Marco (longa-metragem)

Até ao fim de Joel Filipe Duarte (curta-metragem)

Bafo – De Loulé para o resto do mundo de João Carvalho (média-metragem)

De ontsnapping de Ineke Houtman (longa-metragem)

(des)ligado de Diogo Simão (curta-metragem)

Engravatados de Rúben Alcaide Jesus (curta-metragem)

Mar de Rosas de Joel Filipe Duarte (curta-metragem)

O último amolador de tesouras de Ricardo Guerreiro (curta-metragem)

Second Honeymoon de Kristjan Knigge (longa-metragem)

Um dia de Henrique Prudêncio (curta-metragem)

2016

À jamais de Benoit Jacquot (longa-metragem)

Absoluto de Dinis Ramos (curta-metragem)

Choupan de Sabrina Ildefonso (curta-metragem)

Enterrado na Loucura - Punk em Portugal 78-88 - 2ª Vaga de Hugo Conim e Miguel Newton  
(longa-metragem)

Ophidiophobia de Luís Bruno (curta-metragem)

Ninho de João P. Nunes (curta-metragem)

Renesse de Van Willem Gerritsen (longa-metragem)

2017

Ao telefone com Deus de Vera Casaca (curta-metragem)

Boa noite filho de Joel Filipe Duarte (curta-metragem)

Hei-de morrer onde nasci de Miguel Munhá (curta-metragem)

Ivan de Bernardo Lopes (curta-metragem)

Malapata de Diogo Morgado (longa-metragem)

O discurso de Hêrnani Maria Duarte (curta-metragem)

That Good Night de Eric Styles (longa-metragem)

Trindade de Diogo Simão (curta-metragem)

Ser de Faro é ser Farenses de Pedro Horta (curta-metragem)

Quem é o Ivan? de Diogo Simão (curta-metragem)

2018

As Horas de Luz de António Borges Correia (longa-metragem)

Equinócio de Ivo M. Ferreira (curta-metragem)

Exposure de Kristjan Knigge (longa-metragem)

Leviano de Justin Amorim (longa-metragem)

Road to Red de Tito da Costa (longa-metragem)

Paixão de Joana de Andrade (episódico)

Solo de Pedro Horta e Alexandre Costa (curta-metragem)

Querido Algarve de Catarina Calvinho Gil (curta-metragem de animação)

2019

522: Un gato, un chino y mi padre de Paco R. Baños (longa-metragem)

A Viagem de Henrique Lopes (curta-metragem)

Naked Man de António Mantas Moura (curta-metragem)

Portugal não está à venda de André Badalo (longa-metragem)

Se Poirot estivesse aqui de Vera Casaca (curta-metragem)

Technoboss de João Nicolau (longa-metragem)

The Disappearance of Madeleine McCann de Chris Smith (episódico)

2020

2º Direito de Hêrnani Maria Duarte (curta-metragem)

Água e Sal de Rúben Alcaide Jesus (curta-metragem)

A Viagem do Rei de João Pedro Moreira (longa-metragem)

A internet matou o Chester Bennington de Diogo Simão (curta-metragem)

Alfredo de Pedro Horta e Alexandre Costa (curta-metragem)

Check-In' de Guilherme Bosco e Samuel Guerreiro (curta-metragem de animação)

Moço de Bernardo Lopes (curta-metragem)

Sam de Diogo Simão (curta-metragem)

2021

10 anos na LAMA de Diogo Simão (curta-metragem)

Miss Willoughby de Mick Davis (longa-metragem)

Mister Mayfair de Philippe Martinez (longa-metragem)

Sombra de Raquel Martins (curta-metragem)

Tapete Mágico de Henrique Prudêncio (curta-metragem)

There's Always Hope de Tim Lewiston (longa-metragem)

Um quadro do Pollock com sangue de Rui António (longa-metragem)

2022

A Espuma e o Leão de Cláudio Jordão (curta-metragem de animação)

Boca Cava Terra de Luís Campos (curta-metragem)

From Culatra de Ana Monteiro (curta-metragem)

Lost in Fuseta de Florian Baxmeyer e Felix Herzogenrath (episódico)

Ímpar de Marta Ribeiro, Laura Equi e Laura Pires (curta-metragem de animação)

The Infernal Machine de Andrew Hunt (longa-metragem)

2023

A semente que palpita de Marta Ribeiro, Alice Afonso, Tiago Pimenta e Laura Pires (curta-metragem de animação)

Amarrada de Pedro Horta e Alexandre Costa (curta-metragem)

Anticlímax de Néstor López e Oscar Romero (curta-metragem)

Monte Clérigo de Luís Campos (curta-metragem)

O vento assobiando nas gruas de Jeanne Waltz (longa-metragem)

2024

52 Hz de Diana Rodrigues (curta-metragem de animação)

O Americano de Ivo M. Ferreira (episódico)

Até à Última Gota de João Camões (curta-metragem)

Elise de Carolina Ventura (curta-metragem)

O Menu Sustentável de Paulo Duarte (curta-metragem)

2025 e por estrear

Allostasis de Leandro Silva (curta-metragem)

Amanhã já não chove de Bernardo Lopes (longa-metragem)

Cold Mind de Simon Hunter (episódico)

Desmembro de Laura Equi e Guilherme Bosco (curta-metragem de animação)

O Diário de Elisa de Carolina Ventura (curta-metragem)

O Duelo de Mônica Appelt e Francisco Carmo (curta-metragem de animação)

Faro de Joaquim Leitão (episódico)

Finisterra de Guilherme Branquinho (episódico)

Lugar 52 de Bernardo Lopes (episódico)

Rest de Rita Ferreira, Elisabete Gonçalves e Tomás Mota (curta-metragem de animação)

### 3.3. Exibição e ensino de Cinema no Algarve

*“O problema do Algarve para não ter evoluído mais rapidamente é porque os concelhos não olham para o outro e pensam: “o que posso eu fazer que complementa aquilo?” Não: “está a fazer isto, vou tentar fazer igual e vou tentar ser melhor.” (...) Ganhávamos mais em pensar: “onde é que eu tenho espaço para fazer uma coisa que não seja igual, mas que seja complementar...”. (...) Não ver que alguém tem uma mostra de cinema, vou fazer uma mostra aqui para concorrer. Há cinema ao ar livre, também vou fazer cinema ao ar livre. Depois há associações, que até são apoiadas por autarquias, que fazem concorrência a eventos promovidos pelas próprias entidades que os apoiaram, não faz sentido. Há espaço para toda a gente fazer coisas complementares. E maior do que as pedras de sermos periféricos, são estas pedras cá dentro, em que não estamos a trabalhar todos em equipa. É sempre para tentar conseguir o máximo que eu puder para o “meu sítio”, não tendo a noção de que quanto mais trabalhamos em equipa, mais possibilidades temos de conquistar, e quanto mais conquistarmos, mais ganhamos todos.” - Entrevista a Manuel Baptista - Anexo K.*

Segundo dados do mais recente anuário estatístico do ICA<sup>19</sup>, o distrito de Faro possui 11 Cinemas, 35 ecrãs e 6348 assentos. Dos ecrãs considerados, 33 são ecrãs digitais e 13 são compatíveis com tecnologia 3D. O distrito de Faro apresentou, no ano de 2023, o segundo melhor rácio de espetador/habitante do país (1,5), ultrapassado apenas por Lisboa (1,8) e igualando o Porto. E tendo em conta as diferenças significativas na densidade populacional, a população algarvia apresenta evidências de uma relação próxima com a experiência cinematográfica.

---

<sup>19</sup>[www.ica-ip.pt/fotos/downloads/ica\\_2024\\_catalogoatualizadoeve\\_red\\_\\_3044265d7853101ad1.pdf](http://www.ica-ip.pt/fotos/downloads/ica_2024_catalogoatualizadoeve_red__3044265d7853101ad1.pdf)

No entanto, estes dados não têm em conta o número total de espetadores de escolas, cineclubes, festivais e mostras ao ar livre, muitos deles organizados em espaços não considerados no relatório do ICA. Num documento publicado pelo Instituto com dados relativos ao ano de 2022<sup>20</sup>, foram mais de 208 mil as pessoas que compuseram o público dos festivais portugueses apoiados. De notar que, no mesmo documento, é possível constatar que no Algarve apenas o Festival Internacional de Cinema e Literatura de Olhão (FICLO) foi considerado, e apenas nos anos de 2019 e 2020. Este evento, organizado pelo Cineclube de Tavira, alterou a sua nomenclatura para abranger toda a região (FICLA) e manteve atividade até 2022.

Os cineclubes continuam a ter um papel de exibição considerável no país, com 2023 a registar o novo máximo anual de 95 mil espetadores<sup>21</sup>. Faro, em particular, tem uma tradição de cineclubismo que remonta a (pelo menos) 1956: 6 de abril foi a data da primeira sessão do Cineclube de Faro que, desde então, tem sido o principal impulsionador nas ações de exibição, educação e preservação da 7ª arte, não só na capital algarvia, mas na região inteira. Para além das sessões semanais, a intervenção do Cineclube de Faro estende-se pelo verão com uma mostra de cinema ao ar livre, mas também via projetos culturais e sociais ao qual o cinema possa aliar-se.

Juventude-Cinema-Escola (JCE) é um programa de literacia filmica promovido pela Direção-Geral dos Estabelecimentos Escolares (DGEstE), através da sua Direção de Serviços da Região Algarve, numa parceria vital com o Cineclube de Faro. Este é um dos mais paradigmáticos exemplos da ação do Cineclube. Ativo desde 1998, atingiu várias gerações de alunos de estabelecimentos de ensino em várias cidades algarvias. Três das criadoras do JCE, Maria da Graça Lobo, Anabela Moutinho e Isa Catarina Mateus, eram figuras centrais nas sessões trimestrais do projeto. Os seus comentários aludiam aos detalhes de realização e especificidades na produção que os alunos observariam e, posteriormente, trabalhariam em contexto de aula. A dissertação de mestrado em Gestão Cultural de Maria de Graça Lobo, intitulada “Formação de público para cinema”, explora a fundo a pertinência da temática, incluindo conclusões e soluções concretas acerca da realidade algarvia no final da década de 90:

---

<sup>20</sup>[www.ica-ip.pt/fotos/downloads/festivais\\_nacionais-espectadores\\_2022\\_atualizado\\_a\\_02-02-2023\\_510063dbd1cd179b8.pdf](http://www.ica-ip.pt/fotos/downloads/festivais_nacionais-espectadores_2022_atualizado_a_02-02-2023_510063dbd1cd179b8.pdf)

<sup>21</sup>[www.jn.pt/5457353232/cineclubes-batem-recorde-com-95-mil-espectadores-no-ano-passado/](http://www.jn.pt/5457353232/cineclubes-batem-recorde-com-95-mil-espectadores-no-ano-passado/)

*“O Programa JCE é um projeto que trabalha não ao nível das imediatas consequências, mas sim dos frutos a médio e longo prazo. Aproveitando as “brechas” existentes no sector do mercado, isto é, conseguindo a colaboração dos distribuidores nacionais (comerciais ou não comerciais, (...), construindo, em teia, uma “rede de cumplicidades” (...) entre salas de cinema locais (comerciais ou de entidades públicas), exibidores alternativos (projeccionistas ambulantes e cineclubes), autarquias e delegações regionais dos diferentes Ministérios ou Secretarias de Estado abrangidos, por vocação, pelo Programa (educação, cultura e juventude), e as escolas, apresenta uma maneira diferente de facultar o cinema.” (Lobo, 1999, p174)*

Segundo dados da DGEstE publicados em 2018: *“Ao longo dos 20 anos que decorreram sobre a sua (JCE) implementação nas Escolas da região do Algarve, já foram exibidos e explorados pedagogicamente cerca de 1 900 sessões de cinema (70 filmes), abrangendo 46 000 alunos e 1 900 professores de 10 Escolas do 1º Ciclo do Ensino Básico, 63 Escolas do 2º, 3º Ciclo e Ensino Secundário, 4 Colégios e 1 Escola Profissional, num total de 78 Estabelecimento de Educação e Ensino.”*

Isa Catarina Mateus, no pós-pandemia, tem desenvolvido o projeto Avança-Gigantes um pouco por todo o Algarve: em quatro edições levou curtas-metragens e mediou um diálogo construtivo sobre as mesmas com mais de 5 mil jovens alunos. Isa destaca os objetivos do JCE, a importância das partilhas entre os jovens participantes, as dificuldades e oportunidades no futuro da educação cinematográfica regional:

*“Nunca foi o objetivo do JCE criar realizadores, mas sim criar gosto e conhecimento. As festas do cinema, acho que era uma experiência muito interessante. As festas do cinema em que os miúdos se juntavam num grande cineteatro, numa grande sala. E posso dar o exemplo de Faro, nos dez anos do JCE, tivemos 800 alunos no Teatro das Figuras. Em Portimão, naquela Arena, tivemos quase mil alunos nos vinte anos do JCE. Em Portimão, tivemos, essencialmente, nono ano e secundário. Eles convivem uns com os outros, respondem a perguntas, ganham prémios, mostram curtas que tenham feito (...) Portanto, as festas de cinema, acho que era uma coisa que eles adoravam. Todos em pé da igualdade. Acho que isso também é um dos grandes impactos do cinema nas escolas do Algarve: foi eles perceberem que estavam todos no mesmo nível de conhecimento. Não havia ninguém que soubesse mais ou que soubesse menos. Estavam todos ao mesmo nível. O que é interessante, porque de facto se não entra na escola de onde é que o cinema entra? (...) Começa numa boa*

*formação de professores. História, estética, linguagem do cinema. Se houvesse um curso de cinema faria todo o sentido na Escola Superior de Educação e Comunicação da UAlg. O Plano Nacional das Artes tem boas intenções, mas depois não tem meios. Como não pagar aos artistas para irem às escolas?” - Entrevista a Isa Catarina Mateus - ANEXO F.*

Apesar de não ser esse o objetivo do JCE, foram alguns os realizadores de cinema algarvios que consegui averiguar terem contacto com o projeto durante os seus anos formativos: Adriano Viçoso, Catarina Calvinho Gil, eu, Henrique Prudêncio e Pedro Horta em Faro, David Afonso e Dinis Ramos em Olhão, Bernardo Lopes e Justin Amorim em Quarteira, Henrique Lopes e Rúben Alcaide Jesus em Tavira e Joel Filipe Duarte em Portimão. Se considerasse o número de técnicos audiovisuais, a lista aumentaria exponencialmente, mas não existe maneira de o confirmar.

O Cineclube de Tavira começou a sua atividade em 1999, e mantém uma programação regular, assim como uma mostra de cinema ao ar livre que anualmente ultrapassa os 3000 espetadores. O supramencionado FICLO/A, para além de uma curadoria dedicada e uma forte componente formativa, também conta com ações diferenciadoras como passeios filmícos ou *performances* ao vivo. O Cineclube de Tavira foi também o impulsionador do programa Europa Criativa MEDIA “Rising Cinema: Uma nova geração de embaixadores do cinema europeu” em 2022, que incluiu alunos da UAlg. Ambos os cineclubes são membros da rede Europa Cinemas.

Em concelhos sem cineclube a programação cinematográfica não comercial depende da ação municipal e, na maioria dos casos, contempla apenas as freguesias mais populosas, deixando grande parte do território algarvio sem acesso a cinema. Mas existem exceções à regra. Uma delas é o ciclo “Filmes com estrelas” organizado pelo LFO que, desde 2016, exhibe cinema português em cada vez mais aldeias do interior do concelho, tendo sido distinguido com o prémio Sophia da Academia Portuguesa de Cinema na categoria de Arte e Técnica em 2023. A ação do LFO na exibição abrange ainda dois eventos. A Monstrare - Mostra Internacional de Cinema Social, toma lugar no concelho louletano no primeiro mês do ano desde 2015. Com exhibições públicas e nas escolas do concelho, promovendo um diálogo social e artístico entre jovens e criadores, assim como workshops, esta mostra foi das poucas a manter atividade durante o confinamento da pandemia Covid-19, através de sessões *online*. Em 2022 a Monstrare passou a fazer parte da Algarve Film Week, englobando também a

entrega dos prémios Cinetendinha<sup>22</sup>, organizado pelo crítico e jornalista Rui Pedro Tendinha. No entanto, segundo Manuel Baptista, a Algarve Film Week precisa de conjugar sinergias para poder chegar ainda mais longe:

*“Eu gostava que o Algarve tivesse um evento de indústria. E por isso é que criámos a Algarve Film Week. Num chapéu. Os outros concelhos podem-se juntar. (...) Se há ideias, que aconteçam em paralelo com a Algarve Film Week, para ser realmente um evento do Algarve. Alguém tinha que chegar à frente para o fazer. Não há uma entidade regional. E isso agora é um problema. Acho que falta a entidade regional, que diga: “Não queremos fazer só num concelho, queremos fazer em dois ou três. Quem é que se predispõe?” Portanto, eu acho que, a responder à tua pergunta, falta uma entidade regional, com competências nessa área, com sensibilidade.” - Entrevista a Manuel Baptista - Anexo K.*

A associação Figo Lampo<sup>23</sup> organiza em Querença, também no concelho de Loulé, desde 2021 a mostra Cinema Lençol com uma curadoria dedicada durante os meses de verão.

A CINEMALUA – Associação Cultural<sup>24</sup>, fundada em fevereiro de 2020, está sediada em Santa Catarina de Fonte do Bispo, concelho de Tavira, e também tem levado cinema ao ar livre a várias freguesias isoladas deste concelho, do ainda mais despovoado concelho de Alcoutim, assim como organizando as sessões regulares, e para mais jovens, no cineteatro do concelho de São Brás de Alportel.

O Cinema no Estendal é um projeto do Coletivo Pátio<sup>25</sup> que em 2023 levou uma curadoria de curtas-metragens a lugares inusitados de Estômbar, no concelho de Lagoa, e do concelho de Lagos em 2024.

O FARCUME<sup>26</sup> é um festival organizado pela FARO 1540 – Associação de Defesa e Promoção do Património Ambiental e Cultural de Faro desde 2011. Com várias alterações de espaço e configuração ao longo dos anos, o festival tem mantido a sua consistência na exibição e premiação de curtas-metragens: regionais, nacionais e internacionais. Com mais de uma década de história, o FARCUME já exibiu milhares de curtas-metragens, premiou centenas de cineastas e criou extensões para Tavira e Boa Vista, no Brasil.

---

<sup>22</sup>[www.cinetendinha.pt/premios-cinetendinha-24-os-vencedores/](http://www.cinetendinha.pt/premios-cinetendinha-24-os-vencedores/)

<sup>23</sup>[www.figolampo.pt/cinema-lencol-2024/](http://www.figolampo.pt/cinema-lencol-2024/)

<sup>24</sup>[www.cinemalua.pt](http://www.cinemalua.pt)

<sup>25</sup>[www.coletivopatiao.com](http://www.coletivopatiao.com)

<sup>26</sup>[www.facebook.com/farcume](http://www.facebook.com/farcume)

O Festival Internacional de Cinema e Saúde Mental (FICSAM<sup>27</sup>) foi um festival cuja primeira edição ocorreu em 2013 e a última em 2019. Sempre em parceria com a UAlg e associações locais dedicadas, o festival oferecia uma curadoria temática, incluindo produções académicas, conferências e workshops.

O SCIANEMA decorre desde 2016 em Faro. Este festival de cinema ambiental é organizado pela Sciaena, uma organização portuguesa que se dedica à conservação marinha. O Scianema tem como objetivo sensibilizar o público para questões ambientais, especialmente relacionadas com os oceanos, através da exibição de documentários e filmes sobre a vida marinha, poluição e conservação ambiental. Viabilizaram a produção do documentário “From Culatra”, realizado pela diretora de fotografia da trilogia em análise nesta dissertação, Ana Monteiro.

A ANIMAGORIA - Festa do cinema de animação do Algarve<sup>28</sup> decorre desde 2022 em Faro, com uma organização que começou na Universidade do Algarve na primeira edição, mas foi retomada pelo Cineclube de Faro a partir da segunda. Esta festa tem cada edição dedicada à temática escolhida pela curadoria, com toda a programação não competitiva, palestras, workshops e atividades adjacentes a terem em conta a temática central. Esta festa colabora com ONG's, escolas e associações regionais para reforçar o debate temático nas suas atividades, mantendo uma ligação forte com as licenciaturas em Ciências da Comunicação e Imagem Animada da Universidade do Algarve. E é destes dois cursos que surgem os dois eventos de exibição mais recentes da região: em 2023 nasce a Festa Internacional de Cinema Universitário do Algarve (FICUA), com produção e curadoria dos alunos da licenciatura em Ciências da Comunicação, e em 2024 deu-se a primeira edição dos Encontros de Imagem Animada do Algarve (EIIA<sup>29</sup>), que englobaram sessões escolares, premiações, masterclasses e performances.

Aprofundarei o meu trabalho como produtor e curador do Shortcutz Faro no capítulo seguinte, mas este não estaria completo sem lhe fazer uma menção. As mais de 70 sessões que promovemos entre 2015 e 2020 permitiram-nos conhecer e apoiar o trabalho de muitos profissionais: de Portugal e de vários países. Foram mais de 150 curtas-metragens exibidas (incluindo muitas das listadas no subcapítulo anterior), milhares de espetadores e dezenas de convidados em vários locais da capital algarvia. Exibimos obras de realizadores estreados e

---

<sup>27</sup>[www.ficsam.com](http://www.ficsam.com)

<sup>28</sup>[www.animagoria.com](http://www.animagoria.com)

<sup>29</sup>[www.instagram.com/eiaa8005](https://www.instagram.com/eiaa8005)

de veteranos premiados: algumas na mesma sessão. Havia um esforço na curadoria do Shortcutz Faro para encontrar e promover curtas-metragens produzidas no Algarve e/ou de autores algarvios. A qualidade da nossa comunicação e os nomes associados ao projeto (jurados como os atores Diogo Infante e Victoria Guerra, a cantora Rita Red Shoes e o diretor de fotografia Tony Costa) foram fundamentais para atrair curtas-metragens de qualidade e apoios estruturais. Esses últimos, não sendo monetários, sustentavam a existência logística do projeto. O Shortcutz Faro existiu com muito investimento pessoal da sua equipa: mas não teria sido possível sem a rede de pessoas que, individual ou coletivamente, nos apoiaram e, consequentemente, co-criaram o nosso percurso.

É ainda necessário considerar o papel dos grupos e cursos livres de teatro que têm, ao longo dos anos, formado atores, técnicos e escritores, desenvolvendo a sensibilidade artística e crítica na comunidade. Quer fomentados por associações culturais e companhias (destaque para vários cursos e grupos de teatro comunitário dinamizados pela Janela Aberta Teatro - JAT, do MOCHILA - Festival de Teatro para Crianças e Jovens, organizado pelo LAMA Teatro e, ainda que com alguns interregnos, a atividade inestimável do SIN-CERA - Grupo de Teatro da Universidade do Algarve, Te.Atrito e d'A Companhia de Teatro do Algarve), quer em instituições de ensino (grupo de teatro “Tapete Mágico” da Escola Secundária Pinheiro e Rosa e o “Improviso”, grupo de teatro da Escola Secundária Tomás Cabreira, ambos com mais de duas décadas de trabalho ininterrupto). Dentro das instituições de ensino surgem por vezes grupos informais de discussão e exibição de cinema, nomeadamente na Escola Secundária João de Deus. Esta escola oferece, atualmente, um curso profissional de multimédia (com forte componente audiovisual), um de fotografia e algumas atividades extracurriculares ligadas ao teatro. A Escola Secundária de Loulé tem na sua oferta curricular um curso científico-humanístico em artes e multimédia, sendo que o curso profissional para técnicos de multimédia é cada vez mais recorrente em muitas escolas secundárias da região. De destacar os cursos de Intérprete Ator/Atriz e de Dança Contemporânea da Escola Secundária Tomás Cabreira, que todos os anos profissionaliza dezenas de jovens aspirantes a atores e bailarines. Na E.B. 2,3 Dr. Joaquim Magalhães, também em Faro, Cinema é uma das opções artísticas no currículo do 3º ciclo. A criação e experiência prática destas opções curriculares em Faro e, principalmente, Quarteira, foram analisadas pelo professor Pedro Neves na sua dissertação de mestrado “O Cinema na escola - Estudo de caso – a disciplina de opção de cinema no 3º ciclo, no Algarve - Percurso e efeitos no tempo”. Embora apresente a

disciplina num formato de cadernos temáticos adaptáveis, Neves defende a distinção das demais, através da exploração da sua transversalidade:

*“Quando se propõe o envolvimento de outras áreas curriculares em atividades relacionadas com os conteúdos de cinema criando novas dinâmicas transversais, quando se apontam novos caminhos para o ensino artístico diversificando estratégias e experiências de aprendizagem e quando se constroem recursos didático-pedagógicos específicos, está-se a apontar para um outro paradigma pedagógico. É um novo paradigma que questiona as metodologias estabelecidas, mas que também sugere novas, tendo como referência o conceito de Pedagogia Herege de Vítor Reia-Baptista naquilo que um cinema (marginal) pode trazer para o ensino. Desta forma, a escola terá mais uma ferramenta para perpetuar a memória cultural local e, no caso de o projeto se alargar a outras regiões, o seu contributo ser mais amplo.” (Neves, 2011, p.96)*

Contudo, ainda hoje, apesar do sucesso reconhecido do PNC, é discutida (Encontros do Cinema Português, p. 6) a pertinência da integração do Cinema enquanto disciplina: e a natureza disruptiva intrínseca à 7ª arte está no centro dessa discussão. Se no ensino obrigatório foram conjugadas, nas últimas décadas, dinâmicas formativas ao nível curricular, a análise passa agora para o ensino especializado e superior da região, onde estes primeiros passos são materializados tendo em vista a entrada no mercado de trabalho. Não há um ensino especializado ou superior em qualquer área da interpretação artística no Algarve: as dezenas de aspirantes a atores e bailarines que todos os anos terminam o seu curso na Escola Secundária Tomás Cabreira, ou saem da região ou, geralmente, abandonam a sua área de estudo.

Em 2010 abre a ETIC Algarve em Portimão: escola técnica, vocacionada e equipada para estimular o surgimento de profissionais criativos, incluindo nos audiovisuais. Em 2014 a ETIC Algarve mudou-se para Faro, onde mantém a sua atividade até hoje, no edifício do Mercado Municipal. É a única instituição de ensino no Algarve a formar, anualmente, profissionais do audiovisual. Para além disso, aglomera no seu corpo docente vários profissionais ativos, como os entrevistados José Jesus, Jorge Mestre Simão, Ricardo Flôxo e, desde setembro de 2024, eu. O próprio José Jesus corrobora uma inclusão progressiva dos profissionais que a ETIC Algarve tem formado no mercado de trabalho local, mas também problemas na construção de uma cinematografia regional:

*“Acho que houve uma evolução clara, especialmente nos últimos anos, no tipo de profissionais que a ETIC tem formado e tu vês isso na constituição das equipas da New Light Pictures, etc. Os realmente interessados numa estética cinematográfica são acolhidos e são pessoas que estão ativas. Do ponto de vista dos processos criativos, eu acho que ainda há pouco cruzamento. Acho que há uma vergonha e acho que há um pudor ainda de comunicar e de criar redes de comunicação dentro desta área. Até porque eu acho que há uma ideia de 8 e 80, que é ou fazes “cinemão” ou não fazes nada. Mas acho que é apenas aqui, porque em todos os outros sítios do mundo quem quer fazer cinema, faz cinema com o telemóvel, com uma máquina fotográfica ou com outra coisa qualquer. Quando digo “aqui” refiro-me a Portugal, mas todos os problemas de Portugal são agravados no Algarve.” - Entrevista a José Jesus - ANEXO J.*

As curtas-metragens e vídeos promocionais produzidos pelos alunos são, normalmente, disponibilizados gratuitamente *online*. Estas produções são feitas sem candidaturas a fundos de apoio e, normalmente, com circulação muito limitada nos festivais de cinema. Estas escolhas não permitem aos alunos trabalhar os modelos de candidatura a produções de cinema em Portugal, dão a conhecer o seu trabalho a um público limitado ao número de seguidores nas redes sociais da própria ETIC Algarve, dificulta o desenvolvimento da sua rede de contactos e não trabalha todo o processo de *marketing* e rentabilização da obra produzida. A exceção à regra foi “A Viagem” de Henrique Lopes, que em 2019 venceu o prémio Sophia Estudante para melhor curta-metragem experimental e teve um percurso inter(nacional) de sucesso. A principal diferença entre a ETIC Algarve e a UAAlg, segundo Ricardo Flôxo que lecionou em ambas, é a metodologia prática da primeira relativamente à segunda, com impactos diretos logo na entrada do mercado de trabalho:

*“A ETIC Algarve tem evoluído muito porque há uma grande abertura dentro da escola para sugestões e há uma grande adaptação na forma como o mercado de trabalho evolui, o que, na minha opinião, é o oposto daquilo que tem acontecido na universidade. (...) Nós precisamos de pessoas pensantes, mas também precisamos de pessoas para operar. Eu gosto muito de dizer que aqui a grande diferença para a universidade, é que na universidade levas três anos a pensar, na ETIC levas dois anos a fazer, mas quando tu estás a fazer é inevitável que penses, portanto, a ETIC tem tido muitos melhores resultados, na minha opinião, do que a universidade, pelo menos na forma como entrega os alunos todos os anos ao mercado de trabalho. É um ensino muito mais pormenorizado, tens turmas muito mais*

*pequenas e também tens muito mais acesso a recursos técnicos. E o que acontece é que tu, como formador, vais meio que encaminhando os teus próximos colegas, tu já estás ali a treinar alguém para ser teu colega, já estás a moldá-lo, a dizer como as coisas funcionam, já estás um pouco a tentar prever coisas que irão acontecer no futuro, como os preços dos serviços, então tu tens disciplinas em que falas de orçamentação, para evitar que saiam alunos que estão a cobrar valores muito abaixo da média, muito abaixo do próprio valor deles.” - Entrevista a Ricardo Flôxo, ANEXO P.*

Na Universidade do Algarve, o CIAC tem contribuído de forma inegável para a investigação e literacia mediática na região, no país e além-fronteiras, com várias publicações, projetos de investigação e a organização de eventos científicos na área das artes e da comunicação. Mantém uma relação com os estudos filmicos através do Mestrado e Doutoramento em Comunicação, Cultura e Artes e do contacto com a Escola Superior de Teatro e Cinema. Membros do CIAC têm participado como membros do júri de festivais de cinema (como o FARCUME) e na organização de seminários e conferências que promovem a investigação e o conhecimento relacionado com o cinema português e o cinema no Algarve, destacando a mesa temática "O Cinema no Algarve" no encontro anual da Associação de Investigadores da Imagem em Movimento em 2024 e um painel sobre os "Algarvios no cinema português", que está a ser organizada para o encontro de 2025. A licenciatura em Imagem Animada tem produzido trabalhos com qualidade, nomeadamente algumas curta-metragens vencedoras de Prémios Sophia Estudante. No entanto, não aparenta existir uma integração da etapa prática de promoção e distribuição dos projetos dos alunos no currículo. As atuais licenciaturas em Ciências da Comunicação, Design da Comunicação e Artes Visuais oferecem unidades curriculares que permitem explorar algumas etapas do processo de criação audiovisuais. Projetos resultantes do trabalho dos alunos destes cursos variam entre o género jornalístico, narrativo, documental e experimental: mais uma vez, sem uma abordagem conclusiva aos processos de promoção, distribuição ou financiamento destes projetos audiovisuais que acabam, maioritariamente, esquecidos. Há vários alunos destes cursos que, pós-licenciatura, se profissionalizaram no sector audiovisual. Contudo, são forçados a adquirir as competências necessárias ou em instituições de ensino especializado fora da região, ou através de puro empirismo. Toda a antiga equipa do Shortcutz Faro é exemplo disso. Apresentámos, neste festival, várias curtas-metragens realizadas por alunos da UAlg e da ETIC Algarve: mas em comparação com outras instituições de ensino do país, o número era reduzido e raramente exibidas noutros festivais. A Universidade Lusófona, para

solucionar este tipo de situações, criou a Lusófona Filmes (LSF), descrita no *site* da instituição privada da seguinte forma:

*“Esta estrutura materializa-se como um efetivo fundo de apoio às produções de Alumni da Universidade, sendo simultaneamente responsável por toda a gestão do catálogo de mais de vinte anos de produção cinematográfica, audiovisual e multimédia de alunos do Departamento, constituindo-se assim como um efetivo veículo de transferência de propriedade intelectual, ligação à comunidade, investigação, inovação e produção nas áreas das artes dos ‘media’.”*<sup>30</sup>

Este é um modelo que tem funcionado de forma exemplar, com um catálogo muito relevante de curtas-metragens realizadas por estudantes desta universidade, muitas delas premiadas nacional e internacionalmente, através da distribuição e comunicação facilitada pela própria LSF. O seu estatuto institucional também permite que as produções estudantis concorram e recebam apoios, inviáveis a grupos informais de alunos em universidades sem este tipo de organização. Adriano Viçoso, licenciado em Ciências da Comunicação pela UAAl e colaborador do Shortcutz Faro, realizou em 2022 a curta-metragem “Vão”, produzida e distribuída pela Lusófona Filmes. É um dado a salientar que não há registo de produções cinematográficas do ensino especializado ou superior algarvio, apoiadas por organismos de estado.

O desenvolvimento de tecnologias de captação/tratamento de imagens e sons digitais, assim como a preponderância da *internet* permitiram que o material e conhecimento técnico se tornassem muito mais acessíveis nos últimos 30 anos. Isto tem levado ao surgimento de profissionais tecnicamente qualificados, mas, no caso específico do Algarve, sem um currículo aprofundado e/ou prática com mecanismos de promoção e financiamento que os permitam aperfeiçoar essas capacidades. São técnicos, não chefes de departamento ou produtores executivos. As decisões artísticas, e as histórias, raramente são suas. As interrogações inerentes a este aparente acesso a “toda” a informação na era digital e as suas consequências para diferentes realidades socioeconómicas, nomeadamente as diretamente conectadas com a literacia visual, foram articuladas por Vítor Reia-Baptista e Mirian Tavares, que deixam pistas para possíveis soluções através do papel interventivo de instituições académicas:

---

<sup>30</sup>[www.lsf.ulusofona.pt/sobre](http://www.lsf.ulusofona.pt/sobre)

*“It might be argued that anyone can become media literate, without formal media education, by being exposed to the media: it could be suggested that all exposure to the media acts as media pedagogy of which one is simply not aware. Yet, more specific media education processes may become indeed important in achieving a higher order of media literacy, both for media readers and media makers. To develop formal and informal media education strategies for school environments, for home and, necessarily, professional media environments, effectively means to grant access to information. Since one knows that the media industries are usually almost completely closed to such pedagogical approaches, this would mean one would have to concentrate one’s efforts on academic environments of media training, i.e., universities and other media training centers.” (Reia-Baptista & Tavares, 2019, p.1-2)*

#### 3.4. Pessoal

*“Surge, assim, um conceito de autoria, exatamente nessa interação entre o artista e os outros. É uma autoria distinguível, porém não separável dos diálogos com o outro; não se trata de uma autoria fechada em um sujeito, mas não deixa de haver espaço de distinção. Sob esse ponto de vista, a autoria se estabelece nas relações, ou seja, nas interações que sustentam a rede, que vai se construindo ao longo do processo de criação.” (Salles, 2006, p.161)*

Através das contextualizações anteriores, é verificável que o Algarve não é uma base de trabalho privilegiada para quem aspira criar cinema. Era, no entanto, essa a aspiração de um jovem, natural da região, chamado Diogo Simão. O seu percurso artístico foi iniciado através da descoberta da cocriação teatral: primeiro enquanto membro do Corpo Nacional de Escuteiros (CNE) e, depois, através da direção de Ana Cristina Oliveira e António Gambóias, no grupo de teatro Tapete Mágico da Escola Secundária Pinheiro e Rosa, em Faro. Fundado em 1995 e ainda em atividade, o Tapete Mágico tem sido um bastião do desenvolvimento crítico, social, humano e cultural de várias gerações de jovens algarvios, muitos deles ainda ligados à criação cultural. O trabalho deste grupo foi explorado na curta-metragem homónima de Henrique Prudêncio, natural de Faro e antigo membro. Este premiado realizador, eu, e o diretor de produção da ANIMAGORIA, Pedro Leitão, fomos alunos da Escola E.B. 2,3 Joaquim Magalhães que escolheram a opção de Cinema, proporcionada pela ação do

professor Carlos Pedro e do supracitado professor Pedro Neves. Fomos também presença assídua nas sessões do JCE e frequentadores do Cineclube de Faro. Em 2010 é lançada a curta-metragem *Comando* de Patrício Faisca e Sonat Duyar, da produtora algarvia New Light Pictures. Com um alcance promocional notável, destacada pelos valores de produção ao nível dos de *Hollywood* apesar do orçamento praticamente nulo, esta curta-metragem e o trabalho subsequente da equipa que a produziu foram (e ainda são) inspirações para várias gerações de cineastas da região, muitos dos quais com trabalho mencionado nesta dissertação.

Concluído o ensino secundário fui confrontado com a primeira grande escolha que todos os jovens portugueses (e particularmente os algarvios) têm de enfrentar: sair ou ficar. Os dados mais recentes apontam para 30% dos jovens<sup>31</sup> (15-39 anos) nascidos em Portugal a viverem fora do país, mas poucos são os estudos que permitem acautelar os números da diáspora interna. Por razões mais pessoais que profissionais, matriculei-me em 2012 na licenciatura de Ciências da Comunicação, na Universidade do Algarve. Durante os três anos que cursei foram vários os colegas, de diferentes idades e origens, que demonstraram interesse particular pelo audiovisual como via profissional, mas sem alternativas académicas locais para aprofundar esse interesse. A realizadora de animação e diretora da ANIMAGORIA, Catarina Calvinho Gil, foi minha colega durante os três anos, tendo posteriormente mestrado Ciências da Comunicação, na vertente de Cinema e Televisão, na Universidade Nova de Lisboa. Estudantes mais jovens do mesmo curso, como os meus futuros colaboradores no Shortcutz Faro Adriano Viçoso, Dinis Ramos e Carlos Costa, aproveitaram os estágios académicos do final da licenciatura para adquirir experiência profissional que os permite trabalhar na área audiovisual até hoje.

Logo no início da licenciatura percebi que a conjuntura académica não me ia permitir colocar em prática os diferentes tipos de conhecimentos teóricos lecionados. Tornei-me membro da redação de Cinema do Espalha-Factos, um órgão digital de informação especializado na área da cultura e do entretenimento, cujas equipas eram maioritariamente compostas por alunos e *alumni* do curso de Ciências da Comunicação da Faculdade de Ciências Sociais e Humanas da Universidade NOVA de Lisboa. Fui o primeiro estudante da Universidade do Algarve a trabalhar neste projeto, até Adriano Viçoso e Dinis Ramos seguirem o mesmo caminho, pelos mesmos motivos. Através do Espalha-Factos foi-me possível entrevistar elencos e realizadores, ter acesso e escrever coberturas diárias a festivais

---

<sup>31</sup>[www.expresso.pt/sociedade/2024-01-11-Exodo-tem-um-impacto-brutal-30-dos-jovens-nascidos-em-Portugal-ivem-fora-do-pais-6b42d39c](http://www.expresso.pt/sociedade/2024-01-11-Exodo-tem-um-impacto-brutal-30-dos-jovens-nascidos-em-Portugal-ivem-fora-do-pais-6b42d39c)

de cinema, ter acesso a visionamentos de imprensa e ser destacado para representar o *site* em conferências. Trabalhar num formato de redação, respondendo a critérios de produtividade, rigor e seguindo as direções de editores de uma forma consistente e profissional, foi uma experiência mais formativa do que muitas das Unidades Curriculares da licenciatura, cujas avaliações raramente refletiam a qualidade ou inovação dos projetos apresentados. Continuei a fazer teatro no grupo da UAlg, Sin-Cera, e comecei eventualmente a atuar em projetos de outras companhias locais, nomeadamente o Te-Atrito.

Até 2015, ano em que concluí o curso, continuava a trabalhar regularmente como ator, figurante ou assistente em diferentes produções teatrais, mas principalmente audiovisuais: curtas, longas, publicidades e videoclipes. Estagiava na produtora Original Features, que tinha em perspectiva rodar uma curta e uma longa-metragem brevemente. Circulava com um espetáculo de teatro que escrevi, interpretei e encenei em conjunto com os meus colegas Ana Beatriz Lopes e Miguel Domingos, sem vínculo a qualquer companhia teatral. Publicava críticas e análises sobre 7<sup>a</sup> arte para o Espalha-Factos e para a revista Parq. Por meio destas atividades extracurriculares fui convidado a apresentar e a criar a curadoria da mostra quinzenal de curtas-metragens Shortcutz Faro. O convite foi feito pelo artista visual Jorge Mestre Simão e pela produtora Patrícia Encarnação. Jorge é um artista multidisciplinar que, em 2015, trabalhava como videógrafo freelancer e colaborava com o CIAC da UAlg. Conheci-o ao trabalhar na produção do primeiro romance digital interativo português: “Amar em Círculo” de Isa Mestre, antiga Gestora de Ciência e Tecnologia do CIAC. A Patrícia trabalhava também como jornalista freelancer e, eventualmente, tornar-se-ia produtora das minhas primeiras curtas-metragens. Os meus colegas iniciais no Shortcutz Faro são naturais da capital algarvia, licenciaram-se na UAlg, especializaram-se fora da região e regressaram. Uma das criadoras da rede Shortcutz, Andie Pires, foi instrumental ao apoiar-nos no estabelecimento da produção e das redes de contactos deste concurso. O Shortcutz funciona em rede (a determinada altura havia mais de 20 cidades Shortcutz por todo o mundo) mas, durante a minha passagem entre 2015 e 2020, havia uma comunicação praticamente inexistente entre equipas e sem uma entidade central que as represente. Este foi um dos motivos pelos quais não houve qualquer apoio da estrutura ou de outras equipas Shortcutz na produção, ou promoção dos concursos Shortcutz Faro Week e Shortcutz Figueira da Foz Week, abreviado ShortWeek. Pela maneira como os apoios financeiros estão estruturados em Portugal, seria necessária a criação de uma instituição formal para nos podermos candidatar e/ou receber apoios financeiros, o que nunca aconteceu. Em Faro, fomos apenas um grupo

informal não remunerado, que durante 5 anos organizou uma mostra competitiva de curtas-metragens, de entrada e participação gratuita, primeiro quinzenal e, por fim, mensalmente. As principais equipas que, até hoje, mantêm a sua atividade Shortcutz e, outras que se lhes têm juntado, adaptaram-se às burocracias necessárias, com apoios privados e/ou públicos, fazendo um trabalho notável e consistente de promoção de curtas-metragens junto das suas comunidades.

Durante os 5 anos que se seguiram à minha entrada, foram convidados novos membros para a equipa (nomeadamente jovens universitários) que desejavam explorar os audiovisuais como via profissional. Os supramencionados Adriano Viçoso, Dinis Ramos, mas também Elsa Beatriz Carmo, Carlos Costa e Ana Monteiro (que também dirigia o Shortcutz Figueira da Foz) foram imprescindíveis ao sucesso do Shortcutz Faro. Ana Rostron e Leticia Lourenço Blanc no ShortWeek de Faro, André Nelas, Diogo Loureiro, João Carrapato, Mário Aveiro e Rodrigo Oliveira no ShortWeek Figueira da Foz, os jurados, municípios, músicos locais e todos os apoios, públicos e privados, foram indispensáveis ao sucesso das duas edições do concurso.

Foi também no seio destas equipas que me senti confiante o suficiente para partilhar as minhas primeiras experiências na escrita de argumento. A primeira curta-metragem que realizei, *(Des)ligado*<sup>32</sup>, surgiu no âmbito da Unidade Curricular de Linguagens Filmáticas e Guionismo. Apesar da fraca avaliação curricular, apostei na distribuição por conta própria e a curta-metragem foi selecionada e exibida em vários festivais nacionais e internacionais, conduzindo-me a novas oportunidades profissionais. Sem esta primeira experiência de realização e o *feedback* fora do âmbito académico, é possível que não tivesse continuado a jornada que me permitiu construir esta dissertação. Seguiu-se *Trindade*<sup>33</sup>, uma curta-metragem coidealizada e coproduzida com Adriano Viçoso e Dinis Ramos (na altura ainda alunos na UAlg) e produzida pelas produtoras locais Onírico Filmes e Cinema Plastique. Para além da seleção e premiação em alguns festivais, esta foi a primeira curta-metragem produzida por alunos da UAlg a figurar no Short Film Corner do festival de Cannes e a ser exibida na televisão portuguesa (Canal Q). Em *Quem é o Ivan?*<sup>34</sup>, filmei (pela primeira vez, sozinho) os processos criativos da premiada curta-metragem académica *Ivan*<sup>35</sup> de Bernardo Lopes, realizador algarvio (Quarteira) que saiu da região para estudar Cinema e

---

<sup>32</sup>[www.imdb.com/title/tt5646596](http://www.imdb.com/title/tt5646596)

<sup>33</sup>[www.imdb.com/title/tt6530298](http://www.imdb.com/title/tt6530298)

<sup>34</sup>[www.imdb.com/title/tt6999988](http://www.imdb.com/title/tt6999988)

<sup>35</sup>[www.imdb.com/title/tt6371596](http://www.imdb.com/title/tt6371596)

Artes dos Media na Universidade Lusófona, Lisboa. Sem as experiências anteriores, não teria sido viável gravar, no verão de 2017 e já com alguns apoios (do LFO e da Sociedade Recreativa Artística Fareense - "Os Artistas"), *Sam*<sup>36</sup>. Com produção da Onírico Filmes e o maior elenco, equipa técnica, orçamento e ambição com que já abordei uma produção própria, *Sam* foi também a curta-metragem que realizei mais exibida e premiada pelo mundo: muito graças à distribuição da Querelle Films<sup>37</sup>. Em todas as produções supracitadas colaborei sempre com os elementos da equipa Shortcutz Faro que estavam disponíveis, com uma maioria de técnicos locais ou residentes na região e com elencos quase exclusivamente compostos por atores de companhias teatrais locais.

No ano de 2018 morava em Lisboa, mas mantinha a minha atividade regular no Shortcutz Faro. A minha atividade profissional passava ainda por colaborar como fotógrafo, videógrafo, ator em várias produções de teatro e assistente técnico de vários departamentos em produções audiovisuais. Mantive a escrita regular sobre visionamentos de imprensa e festivais, representando meios de imprensa com os quais colaborava. Foi também nesse ano, em Faro, que tive uma reunião informal com o videógrafo João Guerra, tendo em vista uma futura colaboração. Sugeriu criarmos uma curta-metragem numa semana. Foi uma ideia atrativa: conhecia várias produções da competição 48h Film Project<sup>38</sup>, na qual tinha a intenção de participar em Lisboa. Criar uma produção nestas condições pareceu-me um teste razoável para olear procedimentos, tendo em vista a competição. Comecei também a explorar a ideia de, através do Shortcutz Faro, produzir um concurso ou residência artística que acolhesse produções feitas inteiramente no Algarve. A produção inicialmente sugerida nunca se concretizou, mas foi daqui que germinou a ideia do processo de criação desta trilogia.

Estávamos no quarto ano de atividade no Shortcutz Faro e nunca tínhamos recebido qualquer tipo de apoio ou compensação financeira. Já tendo passado por vários locais, sem que nenhum se tenha efetivado como uma escolha ideal para as mostras mensais de cinema, em 2018 o Shortcutz Faro precisava de renovação. A equipa concordou que o conceito não resultava, não só por falta de financiamento, mas por falta de um espaço na cidade que conciliasse as condições ideais para ver cinema num ambiente menos formal, mas respeitador das obras. A inconsistência no número de espetadores, apesar dos diferentes horários, locais e ações de promoção que tentámos, era uma prova segura da necessidade de mudança. Sugerir

---

<sup>36</sup>[www.imdb.com/title/tt7394850](http://www.imdb.com/title/tt7394850)

<sup>37</sup>[www.querellefilms.com/](http://www.querellefilms.com/)

<sup>38</sup>[www.48hourfilm.com](http://www.48hourfilm.com)

abandonarmos a procura do público informal na cidade, e centrarmos a atenção nos jovens do ensino secundário: um público com um conhecimento cultural mais amplo relativamente a qualquer geração precedente e uma literacia filmica trabalhada ao longo de vários anos, em projetos como o JCE. Os estabelecimentos de ensino secundário em Faro também possuem auditórios onde não é invulgar organizarem eventos culturais produzidos por alunos e/ou professores, que vão do teatro, há dança e, ainda que raramente, projeções de cinema. O Shortcutz Faro podia colmatar esta lacuna e proporcionar contacto direto com a realidade cinematográfica portuguesa, inclusivamente a produzida ao nível do ensino superior nacional: inestimável durante os três anos que perfazem o secundário português. Para iniciar a abordagem a este novo público sugeri criarmos um concurso para as escolas em que os alunos teriam de criar equipas e produzir uma curta-metragem numa semana. As regras ditavam, entre outros pormenores, que a equipa técnica, elenco, localizações e equipamento podiam ser preparados antes do início da “semana de produção”.

Foram convidados os municípios de Faro, Olhão, Loulé e, no ano seguinte, o da Figueira da Foz. Alunos das escolas secundárias dos municípios disponíveis para se envolver (Faro e Loulé em 2018, e Figueira da Foz em 2019) foram desafiados a criar, em equipas de (no máximo) 5 pessoas, uma curta-metragem numa semana (para além de captarem o seu processo criativo mediante pequenos vídeos *making of*). Um evento de abertura e outro de encerramento deram palco a artistas musicais locais, que disponibilizaram livremente as suas composições originais para serem usadas como banda-sonora das curtas-metragens. No evento de encerramento de 2018, homenageámos o professor Vítor Reia-Baptista com a atribuição do Prémio de Melhor Argumento com o seu nome. Homenageamos também o professor José Louro, atribuindo o Prémio de Melhor Atriz em seu nome. Além disso, os municípios algarvios atribuíram um iMac Pro às escolas do seu concelho com maior número de participantes. No evento de abertura de 2019, na Figueira da Foz, celebrámos o centenário de Sophia de Mello Breyner Andresen, sorteando obras da autora para cada equipa, que deveriam servir de inspiração às criações. Os jurados na edição algarvia foram os realizadores Bernardo Lopes e Justin Amorim, os atores André Canário, Anna Eremin e João de Brito, Maria da Graça Lobo, a diretora de comunicação Ana Narciso e o presidente da associação académica da UAAlg, Pedro Ornelas. Na Figueira da Foz os jurados foram os realizadores Flávio Ferreira e Rafael Almeida, os atores Igor Regalla e Salvador Nery, Manuel Baptista do LFO e a apresentadora Catarina Perez. Foram mais de 400 jovens inscritos, 50 curtas-metragens criadas e mais de 20 mil euros em prémios entregues através de parcerias

com municípios, festivais de cinema, associações, empresas e produtoras locais que apadrinharam algumas equipas sorteadas. A organização foi feita através do grupo informal que organizava os Shortcutz de Faro e da Figueira da Foz e, que no final de 2019, se constituiria sob o nome de Plutão de Verão - Associação Cultural, da qual sou, atualmente, diretor artístico.

O sucesso deste concurso esteve diretamente relacionado com o convite que me foi endereçado pela Câmara Municipal de Faro para trabalhar na candidatura da cidade a Capital Europeia da Cultura em 2027. Este processo, que se estendeu entre 2019 e 2022, exigiu o meu regresso permanente ao Algarve e uma análise profunda da realidade local: dos problemas identificados pelos habitantes e potenciais soluções, da busca pela sua identidade e dificuldades em defini-la. Questões patrimoniais, as oportunidades e perigos de cada área do sector cultural e criativo, a relação dos moradores com a memória e realidade do lugar que partilham, foram abordadas em *focus-group* abrangentes e em diferentes tipos de sessões de participação pública em todas as freguesias do concelho. No âmbito do Plano Estratégico para a Cultura de Faro<sup>39</sup> apresentado em julho de 2020, foram auscultadas representantes das entidades da região do Algarve cuja atividade se relaciona com diferentes formas de expressão cultural, incluindo Cinema, Audiovisual e Fotografia. Entre elas constam o CIAC, o LFO, o Cineclube de Faro, a AFC, a ETIC Algarve e a antiga Direção Regional de Cultura do Algarve. As principais conclusões destas discussões foram compiladas no documento (p.106-108) e traduzidas visualmente, para criar um registo facilmente compreensível da visão que os “fazedores de cinema” do Algarve tinham sobre a sua própria realidade, no ano de 2020:

---

<sup>39</sup>[www.cm-faro.pt/upload\\_files/client\\_id\\_1/website\\_id\\_1/Cultura/Estrat%C3%A9gia%20Cultural/PEC%20FARO.pdf](http://www.cm-faro.pt/upload_files/client_id_1/website_id_1/Cultura/Estrat%C3%A9gia%20Cultural/PEC%20FARO.pdf)



Figura 1: Ilustração Visual Thinking do Focus Group de Audiovisual, Cinema e Fotografia, disponível no Plano Estratégico para a Cultura de Faro de 2020.

O principal fator a desenvolver, identificado por todas as entidades, foi valorizar o trabalho dos profissionais / agentes / iniciativas do setor, mas também a atração de talento e conhecimento para a região: acima das infraestruturas, equipamentos ou da consolidação de uma indústria. A afirmação da identidade e multiculturalidade algarvia foram também pontos de consenso, um fator imperativo no contexto da candidatura.

Durante o processo de candidatura e durante a produção do ShortWeek fiquei a conhecer jovens com aptidões artísticas extraordinárias e uma enorme vontade de mostrar o que pensavam, sentiam e aspiravam. O seu entendimento natural do meio audiovisual foi notório, com algumas curtas-metragens produzidas numa semana a serem exibidas posteriormente em festivais, nomeadamente no Ymotion<sup>40</sup> em Famalicão: um exemplo de boas práticas municipais no incentivo à potencialização artística dos jovens e do património local através do cinema. O contacto direto com estes jovens talentos foi inspirador: difícil foi

<sup>40</sup>[www.ymotion.org](http://www.ymotion.org)

não imaginar narrativas cinematográficas em que pudesse colaborar com estas mentes efervescentes. A trilogia de curtas-metragens em análise nesta dissertação surgiu para dar resposta a esta vontade que era partilhada pela restante equipa Shortcutz Faro e, eventualmente, pela equipa do Shortcutz Figueira da Foz.

A primeira curta-metragem a ser gravada foi *A internet matou o Chester Bennington*. Produzida em 2018 com o intuito de incentivar as inscrições na 1ª edição do ShortWeek, foi idealizada, gravada, editada e apresentada em público (durante a cerimónia de lançamento do concurso no Convento do Espírito Santo em Loulé) no espaço de uma semana. Ocupa o primeiro lugar em termos cronológicos na trilogia, embora não tenha sido idealizada com sequelas em mente.

A segunda curta-metragem foi *Sofia e o Gajo do Fogo*, produzida em 2019 com uma equipa técnica e artística maioritariamente composta por participantes do concurso ShortWeek da Figueira da Foz. Totalmente desenvolvida também numa semana, esta era apenas uma história dentro do universo estabelecido na primeira curta-metragem, sem uma linha narrativa estabelecida que as unisse: apenas uma menção na primeira à personagem titular da segunda.

A estrutura narrativa foi desenvolvida durante o processo criativo da terceira curta-metragem, *Aunque es de noche*. Devido ao confinamento provocado pela pandemia Covid-19, o *modus operandi* de idealização e gravação numa semana foi alterado. O trabalho *online* de construção de personagens e dramaturgia estendeu-se durante vários meses, com uma base sólida nos dois filmes já produzidos. Apesar de ter sido a última a ser gravada, em 2020, *Aunque es de noche* é a segunda em termos cronológicos, concluindo-se a trilogia com *Sofia e o Gajo do Fogo*. Esta foi também a única curta-metragem das três com apoio institucional: o LFO facilitou a comunicação com a direção da Mina de Sal-Gema, o LAMA Teatro disponibilizou a sua BlackBox para os ensaios e o JAT disponibilizou guarda-roupa, maquilhagem e o trabalho especializado dos seus encenadores durante os ensaios.

Todas as curtas-metragens da trilogia são da minha autoria no que respeita à realização, tendo também desempenhado funções de argumentista, contando sempre com Ana Monteiro como diretora de fotografia. As responsabilidades de produção foram divididas entre os dois. O que se segue é uma perspetiva o mais transversal possível acerca da evolução

da imaginação, organização, criação e partilha destas três curtas-metragens, sistematizada em quatro eixos de análise.

#### 4. Olhar sobre relatos de criação de uma trilogia de curtas-metragens

##### 4.1. Equipa técnica e casting

A curta-metragem *A internet matou o Chester Bennington* foi produzida numa semana, em agosto de 2018, com o propósito de provar aos participantes do concurso ShortWeek, que era possível concretizar as suas próprias obras com poucas condições técnicas e um elenco composto por amigos, familiares e jovens criadores. Foram também gravados vídeos “*making of*”, posteriormente divulgados, para “desmistificar” o próprio processo criativo aos concorrentes. Tal como no concurso, foi possível escolher a equipa e elenco, encontrar as localizações e preparar as condições técnicas antes do início da ShortWeek.

Tendo em vista, para lá da interpretação, uma cocriação das personagens, convidei a atriz Sara Vicente. O meu *pitch* para a atriz (com quem já tinha contracenado, mas não dirigido) foi revelador do estado da liberdade e incerteza que rodeava o início deste projeto: “não sei sobre o que vai ser, não sei onde vamos gravar, mas sei que vai estar pronto numa semana.” Não só Sara se disponibilizou para integrar o processo criativo, como também foi uma ajuda importante durante a produção da mesma. O seu talento, experiência e facilidade de comunicação não me deixou dúvidas em centrar a narrativa à volta da sua personagem.

De forma a trabalhar com jovens atrizes locais e potenciais participantes no concurso, convidei Beatriz Gomes (na altura com 15 anos) e Alice Velez (na altura com 13 anos). Tinha conhecido o seu trabalho no casting de uma curta-metragem escrita por Tiago Costa, na qual trabalhava como assistente de realização. A produção dessa curta nunca se materializou, mas as personalidades e físicos contrastantes das atrizes, assim como a sua proatividade e naturalidade de interações foram motivos mais do que suficientes para as convidar a colaborar nesta curta-metragem, então sem nome. Também tinha como objetivo garantir diversidade disciplinar antes de imaginar que tipo de argumento iria escrever: quantas mais opções tivesse, mais liberdade teria na criação do argumento. Nesse sentido, Ana Beatriz Lopes sugeriu o artista de novo-circo e manipulador de fogo Diogo Santos e eu convidei a

bailarina Beatriz Gonçalves. Ambos com experiência de palco, foram os seus talentos específicos que tinha a intenção de explorar de um ponto de vista imagético. Sem confirmação de Diogo Santos, aumentei a importância e profundidade da personagem interpretada por Beatriz Gonçalves. O músico Nuno “Kabula” Esmael, com quem já tinha co-criado apresentações teatrais no CNE e com quem mantenho uma relação de amizade pessoal e cumplicidade profissional, tinha demonstrado interesse em ter uma experiência como ator em cinema. Convidei-o para o papel de “amigo” da protagonista: sem nunca imaginar que, três anos depois, Sara e Kabula contracenariam novamente na peça “*Sara Sara*”, que escrevi e encenei. Não sendo o único traço de criação nesta trilogia com ligação direta a projetos que não a incorporam, este trabalho de construção de personagem e subsequente contracena foi indispensável à criação da peça de teatro supracitada. Ao trabalhar com uma cocriadora ao nível da interpretação experiente como a Sara, tem que existir uma comunicação clara do seu papel numa produção com esta natureza específica, servir como contracena, mas também guia das suas colegas com menos prática:

*“Apesar da cena poder ter uma interpretação cómica, o assunto que se falava era relativamente misterioso/trágico. E então lembro-me que no primeiro take a minha reação foi: “Hein? O que é que ela está a fazer?” E depois o segundo foi a tentar uma aproximação e o terceiro correu bem. A cena aconteceu, não foi de todo a cena que tinha imaginado na minha cabeça quando a discutimos (...) Talvez o objetivo do que fazemos não é só gerar críticas positivas. Para se formar uma crítica negativa é preciso ter pensamento crítico, ter opinião e se qualquer coisa que tu fazes gera uma conversa, gera um pensamento crítico a desenvolver-se, se calhar já cumpre o seu objetivo.”* Entrevista a Sara Vicente - ANEXO R.

Esta “mentoria” pela parte dos atores mais experientes durante o processo das gravações foi um procedimento que gerou resultados positivos e que tentei explorar mais conscientemente nas curtas-metragens seguintes.

Quando o argumento se materializou, durante a semana de produção, foi necessário encontrar uma criança e um palhaço num tempo limitado. No caso da primeira recorri à minha prima, Luana Alberto, na altura com 4 anos. Esta, que foi a sua primeira experiência interpretativa, não seria a última. Sara Vicente, que trabalhava na produção da ACTA<sup>41</sup>, tinha

---

<sup>41</sup>[www.actateatro.org.pt](http://www.actateatro.org.pt)

sugerido trabalharmos com um especialista em *clown* que estava em residência artística no teatro Lethes<sup>42</sup>. Mas, para trabalhar com uma criança tão jovem, sem tempo para um trabalho adequado de ambientação à contracena, tive de escolher alguém com quem ela estivesse familiarizada. A minha avó e da Luana, Fernanda Alberto, fez teatro quando era adolescente e, depois da reforma, retomou a sua atividade (que até hoje mantém) em grupos amadores locais. Aceitou participar na curta-metragem, vestindo e maquilhando-se de palhaço.



**Figura 2:** *Frame da curta-metragem A internet matou o Chester Bennington, com Luana Alberto e Fernanda Alberto.*<sup>43</sup>

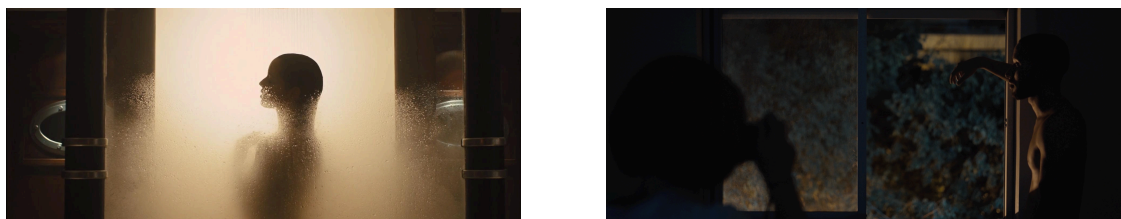
A equipa técnica seria composta pelos membros (à data) do Shortcutz Faro: eu, Ana Monteiro, Jorge Mestre Simão, Ana Beatriz Lopes, Carlos Costa e Dinis Ramos. No entanto, por diferenças na agenda, cada um dos membros só pôde colaborar a determinada altura da semana, ficando a maioria da produção a meu cargo e de Ana Monteiro. Estas condições de trabalho, logo no primeiro filme, criaram a confiança de que era preciso pouco mais do que duas pessoas a dirigir e algumas a ajudar pontualmente, para colocar em andamento os procedimentos que levaram à criação de uma curta-metragem. Ana Beatriz Lopes ajudou no casting e nas localizações, Jorge Mestre Simão disponibilizou a sua casa como um dos *décors*, Carlos Costa ajudou no processo de pós-produção. Já Dinis Ramos ajudou na edificação do argumento, aparecendo como figurante numa das cenas e gravando/editando o *making of*.

---

<sup>42</sup>[www.teatrolethes.com](http://www.teatrolethes.com)

<sup>43</sup>Disponível no Dossiê Genético: [AinternetMatouChesterBennington.mp4](#)

Em termos técnicos, utilizámos material próprio. A combinação de lente e câmara que filmou praticamente toda a trilogia foi um Sony A7SII com uma lente Sony 50mm F/1.8. A lente 50mm é uma lente de referência<sup>44</sup> para muitos dos maiores realizadores da 7ª arte. Alfred Hitchcock, Henri Cartier-Bresson e Yasujiro Ozu usaram-nas para criar planos icónicos que a História não esqueceu. O sensor *full-frame* da câmara utilizada permitiu o aproveitamento completo da imagem. Tomámos algumas decisões, não com o propósito de melhorar ou facilitar a produção, mas para dar ideias aos concorrentes do ShortWeek de como adaptarem o que tinham ao seu dispor para gravarem um filme. Exemplo disso foi a utilização de um iPhone 6 como gravador de todo o som da curta. Este iPhone seria colado com *tape* num tripé partido, servindo de substituto para uma perche, permitindo registar o som dos atores e atrizes, ainda que distante da ação. Este instrumento foi apelidado de iPerche. Não houve muita preocupação com iluminação, uma vez que iríamos dar primazia à procura de locais com luz ambiente. Embora os planos não tenham sido ensaiados ou desenhados em *storyboard*, houve uma preparação em termos de *moodboard*, com o estabelecimento de referências visuais que acabaram por ditar o estilo visual que criámos nesta curta-metragem. A ideia de um mundo com “ausência de luz”, onde apenas vislumbramos os contornos das personagens, foi inspirada pelo trabalho do diretor de fotografia Roger Deakins.



**Figura 3:** Esquerda: Frame da longa-metragem “Sicario” de Denis Villeneuve, direção de fotografia de Roger Deakins.<sup>45</sup> Direita: Frame da curta-metragem *A internet matou o Chester Bennington*, com Sara Mendes Vincente à esquerda e Nuno “Kabula” Esmael à direita.<sup>46</sup>

<sup>44</sup>[www.theatlantic.com/technology/archive/2018/05/how-the-50-mm-lens-became-normal/560276/](http://www.theatlantic.com/technology/archive/2018/05/how-the-50-mm-lens-became-normal/560276/)

<sup>45</sup>Disponível no Dossiê Genético: [Referencia\\_Chester\\_10.jpg](#)

<sup>46</sup>Disponível no Dossiê Genético: [AinternetMatouChesterBennington.mp4](#)

O sucesso do concurso em Faro e Loulé, despontou interesse do município natal de Ana Monteiro: Figueira da Foz. A segunda edição do concurso foi colocado em marcha em 2019, no mesmo ano letivo que a primeira. Com várias curtas-metragens e *making ofs* criados na primeira edição pelos participantes, não houve necessidade de criar outra curta-metragem produzida pela equipa de produção. O que mudou essa perspetiva, foi a qualidade e vontade dos participantes que encontrámos na Figueira da Foz. No verão de 2019 foram enviadas mensagens individuais a vários dos concorrentes, convidando-os a integrar uma nova produção, criada em conjunto também numa semana. A protagonista seria Sofia Mendes, que com 15 anos e sem experiência (amadora ou profissional), venceu o prémio de Melhor Interpretação no concurso. Tendo sentido falta de um contributo mais direto dos atores na construção do primeiro guião, convidei a protagonista a cocriar o mesmo comigo. A contribuição da atriz Sara Vicente durante a produção da primeira curta-metragem, nomeadamente ao partilhar a sua experiência com as atrizes mais jovens, fez-me entender que manter uma presença mais experiente no campo da interpretação era fulcral neste tipo de produção. Convidei então o ator Mauro Hermínio para integrar o elenco e participar na escrita do guião. Partilhávamos uma relação de respeito, muitas referências semelhantes, uma grande paixão pela cocriação artística e pela partilha de experiências com novas gerações. Para tentarmos abranger o maior número possível de jovens, o elenco e a equipa técnica tornaram-se muito mais extensos do que na curta-metragem anterior. Os membros do Shortcutz Figueira da Foz assumiram várias responsabilidades, nomeadamente ao nível do *location scouting*: aspeto fundamental do processo criativo, explorado adiante. A produção já não foi estruturada para demonstrar soluções fáceis e práticas para captação áudio e visual, mas sim para a tornar ágil: havia 40 quilómetros de distância entre localizações, escolhidas para tomar partido das soberbas localizações da Figueira da Foz. Foram utilizados vários tipos de microfones, consoante a situação: um microfone unidirecional da Rode numa perche para captar a maioria da ação, e algumas cenas de diálogo com microfones lapela da mesma marca. A captação de som foi feita por Rodrigo Oliveira ou João Carrapato, consoante a disponibilidade dos membros do Shortcutz Figueira da Foz. As jovens vencedoras do concurso Mariana Fernandes, Raquel Garcês e Denise Antunes, que tinham demonstrado uma sensibilidade extraordinária na conceptualização e direção artística, idealizaram o guarda-roupa. A produção, que continuava a ser dirigida por mim e Ana Monteiro, teve o apoio dos jovens Carolina Pimentel e David Vaz, assim como a colaboração de André Nelas: produtor do Shortcutz Figueira da Foz. Na realização tive a assistência de Rafael Catzaras, que demonstrara uma boa compreensão do trabalho de ator na curta-metragem que realizou

para o concurso. Esta compreensão deve-se ao seu trabalho em teatro, que no âmbito do concurso lhe granjeou uma Menção Honrosa, assim como aos seus colegas de equipa que se juntaram ao elenco: Duarte Romão Silva e Rafael Rodrigues.



**Figura 4:** *Frame da curta-metragem Sofia e o Gajo do Fogo com o elenco natural da Figueira da Foz. Esquerda-direita: Joana de Matos, Sofia Mendes, Bruno Santos, Rafael Rodrigues e Duarte Romão e Silva.*<sup>47</sup>

Com o meu foco na ação da protagonista e cocriação com os atores titulares, o mesmo trabalho de colaboração com os atores secundários foi descurado, deixando-os apenas com arquétipos e desafios de improvisação em vez de personagens com obstáculos e motivos. O talento dos atores fica evidente, porque conseguem criar personagens credíveis com muito pouco tempo de ecrã para as desenvolver. No entanto, esta experiência foi fundamental para orientar uma nova forma de cocriação na curta-metragem seguinte: com todo o elenco. A equipa técnica de maiores dimensões relativamente à anterior também permitiu assimilar opiniões de mais cocriadores, incluindo um exemplo destacado por Rafael Catzaras:

*“Acho que foi no primeiro dia das filmagens e a atriz estava um bocado constrangida por ser uma cena na casa de banho. Eu pensei numa solução, respeitando o espaço psicológico e mental da personagem, e do ambiente. E fiz isso de uma forma leve e tu achaste piada e decidiste seguir em frente sem pensar muito. E eu dei por mim a pensar: “Ah, isto de ter ideias é engraçado!” Acho que esse foi um dos momentos que me deu o bichinho de*

<sup>47</sup>Disponível no Dossiê Genético: [sofia e o gajo do fogo 2.mp4](#)

*gravar e sobretudo de fazer ficção. Quando escrevemos guiões, temos ideias, trocamos referências e quando passamos para a prática há sempre alguma coisa que corre mal. E no momento é preciso mudar; e essa adrenalina da criação ainda existe em mim e esse foi o momento em que o bichinho surgiu em mim.” Entrevista a Rafael Catzaras - ANEXO M.*

Para criar a curta-metragem *Aunque es de noche* comigo, convidei os atores e atrizes, Constança de Melo, Daniel de Jesus, Gabriel Riley, Margarida Lucas, Salomé Rita e Tiago Leal. Já todos se conheciam e tinham participado no ShortWeek Faro, embora não tivessem a mesma idade, naturalidade ou formação. Também nunca tinham trabalhado todos juntos, ainda que Gabriel e Constança fossem da mesma turma de Artes do Espetáculo, na Escola Secundária Tomás Cabreira, de Faro. O Daniel é brasileiro e o Gabriel tem ascendência americana. Todos viviam em Faro à exceção do Tiago e da Margarida: o primeiro habitava em Loulé e a segunda em Portimão. A Salomé foi aluna na Escola Secundária Tomás Cabreira e fez teatro no grupo do teatro Lethes. Estas diferentes relações e referências culturais e sociais foram pontos-chave para vários debates, onde o único propósito era definir a posição de cada um deles perante a questão central: como seria se vivessem todos dentro da mina? Citando o mestre Peter Brook, numa entrevista de 2008 acerca do seu filme *“Lord of the Flies”*: *“...If you're a director and you want to be absolutely free, you have to make films as cheaply as possible.”*<sup>48</sup> Eu queria fazer um filme livre, mas que não fosse “barato” de um ponto de vista interpretativo, metodológico ou artístico. Queria criar uma experiência rica para o espetador e, as vivências que tive ao realizar outros projetos fizeram-me acreditar que a experiência do espetador está intrinsecamente ligada à riqueza do que é vivido e produzido durante os ensaios e em set.

---

<sup>48</sup>Lord of the Flies (1963) - Director Peter Brook Interview: <https://youtu.be/hebwjBhcaQI>



**Figura 5:** *Frames dos jovens atores na curta-metragem Aunque es de noche. Cima: Constança de Melo, Carolina Santos e Gabriel Riley. Baixo: Margarida Lucas, Salomé Rita e Tiago Leal.*<sup>49</sup>

Em *A internet matou o Chester Bennington*, há uma cena em que uma criança (Luana Alberto) é raptada por um palhaço (Fernanda Alberto) e nunca mais encontrada. Em *Sofia e o Gajo do Fogo* a personagem titular está em idade adolescente e, por vários motivos, desenquadrada da sua realidade social. Convidei Sofia Mendes para vir passar uma semana no Algarve, onde teria alojamento, transporte e alimentação garantidos, de forma a juntar-se ao elenco de *Aunque es de noche*: mas não houve possibilidade de o concretizar. Seria necessário realizar um casting para encontrar uma atriz mais jovem que Sofia, mas mais velha do que a Luana no primeiro filme, sendo esta a personagem (interpretada por três atrizes diferentes) que une a narrativa das três curtas-metragens. Surge, já na fase de ensaios presenciais, a Carolina Santos: uma jovem atriz de 8 anos, que já tinha contracenado com Constança de Melo e cujos pais foram extremamente prestáveis e presentes durante todo o processo de ensaios e gravações. Constança, cuja personagem tinha uma relação de proteção pré-estabelecida com a de Carolina, foi o principal elo da nova atriz com o grupo. Isto revelou-se uma adversidade que Constança teve de ultrapassar:

<sup>49</sup>Disponível no Dossiê Genético: [Frames Individuais](#)

*“(...) de repente, tive que confiar em mim mesma e precisava transmitir essa confiança a uma criança de 8 anos, entre outras coisas. Tínhamos que estabelecer uma espécie de relação muito familiar, diria, onde existia uma intimidade mais acentuada. Creio que isso se tornou um desafio colaborativo, pois era como se dissesse: Confia em mim, estamos bem! E eu própria não tinha certeza...”* Entrevista a Constança de Melo - ANEXO D.

A abertura deste a novos elementos auspiciou-se como um desafio. Passámos muito tempo a trabalhar para criar um sentido de família entre todes e um sentimento contrário foi sendo gerado em relação às personagens que (decidimos) tinham “aprisionado” os jovens nas minas. O desejo do grupo era o de trabalhar com Miguel Martins Pessoa e Diana Bernedo, diretores artísticos da companhia JAT (sediada em Faro), especialistas na arte do mimo, *clown*, método Suzuki e teatro físico. Já todes tínhamos colaborado com eles em diferentes projetos e sempre se revelaram criativos, profissionais e capazes de despertar nuances absolutamente originais dos artistas com quem trabalham. Ambos os atores aceitaram o convite endereçado por todo o grupo, revelando-se uma peça fulcral durante o processo de ensaios e durante as próprias rodagens. Trazendo propostas da sua própria maquilhagem, guarda-roupa e exercícios espontâneos de improvisação, as suas personagens foram sendo moldadas através de uma oposição orgânica ao que o “grupo original” tinha criado.

Devido ao tamanho do elenco e aos condicionamentos impostos pela pandemia Covid-19, na mina de sal Gema de Loulé ficámos condicionados a uma equipa técnica muito curta. Para além de dirigir os atores, gravei som, Ana Monteiro fez a fotografia e Jorge Mestre Simão fez um indispensável trabalho de iluminação num cenário dependente disso. Como já mencionado, a mãe da jovem atriz Carolina Santos esteve presente durante as gravações, assim como a equipa de mineiros da empresa Sal-tech, sem os quais a produção desta curta-metragem não teria sido possível.

A composição das equipas técnicas e a seleção dos elencos nas três curtas-metragens configuraram-se como processos colaborativos, onde os intérpretes assumiram diferentes abordagens interpretativas e as funções técnicas foram distribuídas de forma não hierárquica. Este procedimento é demonstrativo da "criação em rede", tal como definida por Morin (2002), sendo que os processos criativos não emergem de uma lógica vertical, mas de um diálogo entre agentes interdependentes. A crítica genética, conforme explorada por Salles (1998), reforça esta perspetiva ao definir a obra filmica como um processo dinâmico de

apropriações e reconfigurações, e não um produto predeterminado. A participação dos atores na definição das suas próprias personagens e a polivalência dos técnicos ilustram um modelo de produção descentralizada e flexível, onde as definições de intérprete e cocriador se fundem.

Em *A internet matou o Chester Bennington*, Sara Vicente não só interpretou a protagonista, como influenciou diretamente a construção da narrativa, servindo de mediadora e orientadora para as jovens intérpretes. Já em *Aunque es de noche*, a metodologia utilizada é semelhante ao método Meisner, privilegiando uma abordagem imersiva em que os atores descobriam as suas personagens através da interação e do ensaio como experiência semiótica:

*“I decided I wanted an exercise for actors where there is no intellectuality. I wanted to eliminate all that ‘head’ work, to take away all the mental manipulation and get to where the impulses come from. And I began with the premise that if I repeat what I hear you saying, my head is not working. I’m listening, and there is an absolute elimination of the brain. If you say, ‘Your glasses are dirty,’ and I say, ‘My glasses are dirty,’ and you say, ‘Yes, your glasses are dirty,’ there is no intellectuality in that.”* (Meisner & Longwell, 1987, p.48)

Esta estratégia dialoga com a teoria da "ação implicada" de Charles Sanders Peirce, segundo a qual os agentes criativos não operam como entidades isoladas, mas sim em constante relação com os materiais e os contextos em que estão inseridos, num processo dialógico de construção de significado. O território, longe de ser apenas um espaço físico, desempenha um papel ativo na construção narrativa e estética das curtas-metragens. A crítica de processo aplicada ao cinema (Salles, 1998) permite compreender como os lugares filmados não são meros cenários, mas elementos semióticos que influenciam a dramaturgia. Em *A internet matou o Chester Bennington*, Faro e Olhão são representadas de forma fragmentada, refletindo a alienação da protagonista relativamente à cidade e às personagens que a povoam. Em *Aunque es de noche*, a mina subterrânea converte-se num espaço de confinamento simbólico, onde os personagens vivem numa realidade paralela, com regras e privilégios diferentes, mas com paralelismos, dos da sociedade atual. A geografia, portanto, assume a função de ícone, índice e símbolo, nos termos da semiótica peirciana. Como argumenta Flusser (2014), o cinema contemporâneo não pode ser entendido apenas como uma reprodução da realidade, mas como um processo de construção coletiva de novos significados.

#### 4.2. ShortWeek e COVID-19 - restrições e efeitos nos processos

*“Em cada projeto, as restrições específicas exigiram soluções criativas e uma adaptação constante. Nas minas a equipa técnica muito curta e, principalmente, a falta de mais equipamento de iluminação foram os principais obstáculos. Na Sofia, as localizações não foram tão bem aproveitadas como eu gostaria, exatamente pela restrição de só a gravarmos numa semana. (...) No Chester houve uma cena gravada de madrugada e que não fomos rápidos o suficiente para impedir uma grande discrepância de luz. Mas, mais uma vez, houve um problema e arranjámos maneira de o solucionar.”* Entrevista a Ana Monteiro - ANEXO B.

Na curta-metragem *A Internet Matou o Chester Bennington* o processo foi ponderado tendo em conta a data do início do concurso, dia 2 de outubro de 2018. A curta-metragem seria feita com o específico motivo de ser apresentada no evento de abertura, para servir de inspiração para os participantes. Nesse sentido, as gravações iriam ocorrer na semana que antecedeu essa apresentação, maioritariamente de noite, altura em que as intérpretes tinham disponibilidade. Filmado em duas noites e uma madrugada, na zona da (na altura da filmagem ainda por construir) marina de Olhão, assim como na cidade e praia de Faro. Tendo preparado a produção atempadamente, o processo foi mais demorado durante a criação do argumento e a pós-produção: mas, tendo um prazo estipulado para cada uma das tarefas estar concluída, esse prazo foi cumprido. A cena final na praia tinha sido idealizada ao nascer do sol, totalmente a cor, exceto a fotografia analógica. Mas a rápida mudança de luz durante as gravações nesta altura específica do dia (Figura 5) despontou a ideia para a transição gradual para preto e branco na pós-produção, deixando a fotografia analógica a cor, criando um contraste com a sequência de fotografias tiradas pela protagonista ao longo da narrativa. Este é um exemplo prático de como uma circunstância provocada pelos constrangimentos temporais motivaram uma decisão técnica que acrescentou uma dimensão não planeada à cena.



**Figura 6:** *Frames da curta-metragem A internet matou o Chester Bennington. Esquerda: A bailarina Beatriz Gonçalves no início da gravação da sequência de dança. Direita: A bailarina Beatriz Gonçalves fotografada pela protagonista no final da sequência de dança.*<sup>50</sup>

Na curta-metragem *Sofia e o Gajo do Fogo*, os constrangimentos temporais foram sentidos de forma mais concreta. A semana de produção começou em Lisboa, comigo e o ator Mauro Hermínio a discutirmos a estrutura do guião e as ramificações psicológicas da sua personagem, tendo apenas como premissa o seu relacionamento com pirotecnia provocada por meios fantasiosos. De Lisboa viajei para a Figueira da Foz onde a produção foi concentrada. O elenco e equipa técnica tinham sido previamente convidados e alertados das datas, por isso organizámos a produção em função da sua disponibilidade. Enquanto Ana Monteiro tratava da logística com a equipa (incluindo *scouting* de localizações e organização de equipamento), trabalhei o argumento com a jovem Sofia Mendes, vencedora do prémio de Melhor Interpretação no concurso. Durante a semana de gravação filmámos muitas cenas com Sofia individualmente, algumas delas que não foram utilizadas na versão final, como a discussão dos pais ou a conversa com a melhor amiga no comboio. Os constrangimentos temporais, tanto na elaboração do guião como na preparação das cenas, foram motivos para as retirar do objeto final.

---

<sup>50</sup>Disponível no Dossiê Genético: [AinternetMatouChesterBennington.mp4](#)

|  |   |
|--|---|
| <p>1 INT. CASA DE BANHO</p> <p>A SOFIA está sentada na banheira a desenhar uma casa a arder no braço. Ouve uma discussão dos pais a escalar de intensidade e proximidade. Levanta a mão e ela envolve-se em chamuscas. Ouve-se o som do comboio à distância, apagando as vozes dos pais.</p> | <p>5 INT. COMBOIO</p> <p>Sofia, relutante, liga a Mariana.</p> <p>MARIANA<br/>Sofia onde é que estás? Está tudo bem estava tão preocupada!</p> <p>SOFIA<br/>Eu estou bem, só preciso de estar contigo... Onde é que estás?</p> <p>MARIANA<br/>Estou na piscina, anda cá ter!</p> <p>SOFIA<br/>Está aí mais alguém?</p> <p>MARIANA<br/>Claro que não, nunca mais ninguém cá veio! Só eu é que venho cá, à espera que apareças.</p> <p>Sofia sorri.</p> |
|--|---|

**Figura 7:** *Excertos de cenas não utilizadas do guião de Sofia e o Gajo do Fogo*<sup>51</sup>.

As duas cenas com maior número de atores foram concentradas no mesmo dia e na mesma localização: uma casa com a construção parada e vista para a costa. A mobilização da equipa técnica e artística foi o procedimento que mais demorou, mas com o consentimento e ajuda de alguns pais dos jovens o processo foi agilizado dentro do horário possível durante o dia de gravações. A cena em que as duas personagens titulares se encontram foi gravada num cenário idílico, mas muito distante da Figueira da Foz, algures na serra da Boa Viagem. Conciliar horários da equipa técnica e artística no meio dos contratemplos que uma longa viagem de ida e volta pudessem ter foi um desafio complexo, mas que, em retrospectiva, valeu o esforço muito para lá da materialização do filme que tínhamos em mãos:

*“Logo no primeiro dia de gravações, quando estávamos a preparar o material, as câmaras, a perche. Houve um clique de: “Ah, isto é a sério!” Não era só uma brincadeira que estávamos a fazer em casa. Éramos umas raparigas que gostávamos de cinema, e de repente estávamos numa produção mais a sério.”* Entrevista a Carolina Pimentel - ANEXO C.

A cena foi feita sem o tempo que gostaríamos para a explorar, nomeadamente tendo em conta como foi idealizada com os atores, um traço do processo criativo explorado no subcapítulo seguinte. Tempo é verdadeiramente o maior recurso num *set* de cinema, e por questões técnicas e artísticas, esta terá sido a cena da trilogia cujos constrangimentos temporais tiveram um impacto mais direto, não permitindo uma série de possibilidades de exploração do cenário, que só tive oportunidade de visitar no dia da gravação. Esta foi também a única curta-metragem da trilogia em que gravámos um plano depois da semana estipulada: o plano em que Sofia sai da floresta e “vê” a escadaria que a leva ao Gajo do Fogo, exatamente por não conseguirmos aproveitar a localização na serra.

<sup>51</sup>Disponível no Dossiê Genético: [SofiaNTheFireGuy.pdf](#)

Nem *A internet matou o Chester Bennington* nem *Sofia e o Gajo do Fogo* tiveram constrangimentos provenientes da pandemia Covid-19 por terem sido gravadas nos anos anteriores. Esse constrangimento foi sofrido exclusivamente em *Aunque es de noche*. Aliás: apesar de a ideia inicial remontar a um período anterior à pandemia, o próprio confinamento foi um motivador do processo criativo coletivo que se iniciou via *internet*, mas também um constrangimento em relação ao que teria sido um processo criativo em condições normais:

“ (...) nós iniciámos o processo em Zoom e foi um processo atípico. Nunca tinha começado um processo dessa forma, com algumas pessoas que conhecia, outras nem por isso. Eu pelo menos senti que a qualquer altura o processo criativo podia falhar, porque havia restrições e tanta coisa que não sabíamos.” Entrevista a Tiago Leal - ANEXO T.

Por outro lado, foi, tanto para mim como para os participantes entrevistados, um consenso de que o processo criativo *online* serviu de alento dentro da situação provocada pelo confinamento:

“ (...) o covid bateu mesmo quando íamos fazer a primeira apresentação (de uma peça que dirigi). E eu fiquei numa antecipação criativa muito grande... (...) E começámos o nosso projeto e foi uma grande libertação. Ou era isso, ou era ficar em casa sem fazer nada. Deu-me a razão para estar focado a dar tudo neste projeto.” Entrevista a Gabriel Riley - ANEXO E.

Tendo em conta a fase de pós-confinamento em que desenvolvemos os ensaios presenciais, qualquer contágio poderia ser prejudicial, pessoal e profissionalmente, para qualquer um dos envolvidos. Com a adição de Miguel Martins Pessoa, Diana Bernedo e da jovem Carolina Santos ao elenco nos ensaios, foi necessário um cuidado duplicado. Tudo isto complicou os processos criativos dos atores para encontrarem a sua dinâmica de grupo e corpo-conjunto:

“Quando te queres relacionar com pessoas, descobri-las e entendê-las é preciso uma proximidade, que logo à partida não existiu. Nos ensaios estarmos de máscara ou estarmos minimamente afastados era um problema. (...) Havia uma confiança dentro do grupo porque ninguém se colocava em contacto com outras pessoas ou tinha comportamentos de risco. O Daniel notava-se que tinha menos cuidado que nós e isso foi o motivo pelo qual não ficou no processo até ao fim. Sem essa confiança, que tínhamos uns nos outros, era impossível construir o que construímos.” Entrevista a Salomé Rita - ANEXO Q.



**Figura 8:** *Frame do making of de Aunque es de noche, ensaio com o elenco.*<sup>52</sup>

A responsabilidade e segurança que o grupo precisava de ter uns nos outros era vital, não só para o projeto, mas para as vidas pessoais e profissionais destes cocriadores. Daniel de Jesus, por mais de uma vez, colocou em causa essa confiança com falhas de comunicação para as quais não teve justificação. Apesar do seu contributo muito importante para a criação da narrativa (creditada no filme), talento e instintos artísticos, foi minha decisão retirá-lo do elenco depois de dois ensaios presenciais, para não colocar o resto da produção em causa. A decisão de o afastar do projeto foi tomada a meio do processo de ensaios presenciais. Em vez de o substituir por outro ator, deixei que as ações da sua personagem fossem canalizadas por Tiago Leal, que tinha desenvolvido uma personalidade com valores semelhantes, mas um relacionamento mais próximo com uma das suas “irmãs”, o que contribuiu para a sua caracterização. O ego dos atores, não foi necessariamente um problema: mas muitas vezes, fui desafiado de um ponto de vista ético a encontrar melhores soluções para o que lhes propunha sem colocar ninguém em risco.

O apoio institucional que pedimos e recebemos foi, neste caso, causa e consequência dos constrangimentos temporais. O LFO apoiou-nos na comunicação com a direção da Mina de Sal-Gema, cenário sem o qual este filme não seria concretizável. No entanto, o tempo que teríamos disponível com os atores (Miguel e Diana teriam uma apresentação em Espanha no dia seguinte às rodagens) e o tempo dentro da mina (3 horas de manhã, 3 horas de tarde, contando com deslocações de toda a equipa e material, incluindo subida e descida do poço num elevador com espaço muito limitado) seria curto para concretizar tudo a que nos

---

<sup>52</sup>Disponível no Dossiê Genético: [AunqueEsDeNoche\\_Materialidades.mp4](#)

tínhamos proposto. Ensaiar tornou-se uma necessidade e o apoio do LAMA Teatro, ao disponibilizar a sua BlackBox, foi uma consequência direta da necessidade criada pela imposição temporal.

Garantir uma iluminação com qualidade era um requerimento absoluto, tendo em conta o cenário proposto. O facto de Jorge Mestre Simão já ter filmado nas minas anteriormente e dispormos de pouco material foi uma vantagem para tornar o seu trabalho mais simples e eficiente:

*“Tendo em conta o material que tínhamos, se calhar foi dos projetos mais fáceis que já apanhei. Como o material que podíamos levar lá para a mina era muito limitado, tínhamos dois kits dedolights, penso que eram três projetores... Mais um projetor das obras e um painel LED. Trabalhar a 260 metros de profundidade ou fazes com o que tens ou fazes com o que tens! Acho que para mim foi das coisas mais simples de trabalhar porque cada vez que mudava o plano era só ajustar duas ou três luzes. O grande constrangimento foi mesmo o tempo que tínhamos lá em baixo, o tempo que demorava a chegar ao set e não conseguirmos levar mais material.”* Entrevista a Jorge Mestre Simão - ANEXO I.

Todas as limitações acima descritas exigiram processos técnicos maleáveis, onde a improvisação e a capacidade de ajuste às circunstâncias foram essenciais para contornar problemas. O conceito de "ação implicada" de Colapietro (2016) aplica-se mais uma vez, porque os membros da equipa foram forçados a repensar as suas abordagens, interagindo com os constrangimentos de forma criativa e colaborativa. As restrições de tempo e recursos influenciaram diretamente o desenvolvimento do trabalho das equipas técnicas e dos atores. No caso de *Aunque es de noche*, a necessidade de filmar dentro da Mina de Sal-Gema de Loulé, com equipamento técnico reduzido e uma equipa mínima, limitou a capacidade técnica, mas levou à exploração de um estilo visual mais expressionista, onde os jogos de sombra e luz se tornaram elementos narrativos essenciais. Em *Sofia e o Gajo do Fogo*, o pouco tempo de filmagem obrigou a equipa a adaptar o guião em tempo real, realçando a relevância da reescrita contínua e da improvisação como processos dramaturgicos abertos (Salles, 2020). A limitação técnica, longe de ser um entrave, converteu-se num motor de criatividade, demonstrando a aplicabilidade da teoria semiótica de Peirce, segundo a qual a significação surge da interação entre os agentes e as circunstâncias materiais da criação (Colapietro, 2016).

A pandemia de Covid-19 trouxe outro nível de complexidade ao processo criativo, obrigando a equipa a reconfigurar modos de produção. A necessidade de manter o distanciamento social e reduzir o número de pessoas nos ensaios e em *set* alterou radicalmente as dinâmicas de ensaios e rodagem, exigindo que membros da equipa assumissem múltiplas funções. Este modelo de ação reforça a noção de "sujeitos fissurados", defendida por Colapietro (2016), onde a autoridade criativa é distribuída entre os diferentes cocriadores, promovendo um modelo de produção adaptativo. Como mencionado por Ana Monteiro, o pouco tempo disponível impediu um planeamento detalhado das cenas, obrigando a equipa a tomar decisões em tempo real e a encontrar soluções criativas para imprevistos. Esta abordagem está alinhada com os princípios da autoetnografia aplicada à criação cinematográfica, onde a experiência e as contingências de cada momento tornam-se parte da obra (Alves Santos, 2017). Esta trilogia demonstra que, longe de serem obstáculos intransponíveis, as restrições podem ser motores fundamentais para a experimentação estética e dramática, reforçando a importância do processo para o produto final.

#### 4.3. A evolução do trabalho dramático colaborativo

Aquando do processo criativo de *A internet matou o Chester Bennington*, estávamos os três (Ana Monteiro, Diogo Simão e Sara Vicente) a ver separadamente a série criada pelo artista multidisciplinar Donald Glover, “Atlanta”<sup>53</sup>. Sabíamos que, paralelamente à série, queríamos criar um espelho da realidade algarvia em que nuances estranhas do dia a dia fossem retratadas em metáforas que se equilibravam entre a comédia absurda e o suspense. Esta já era uma intenção norteadora muito importante, porque podia ter assumido que seguiria modelos pré-estabelecidos de criações de narrativa que estudava na altura, como o monómio de Joseph Campbell ou o sistema estruturado por Blake Snyder nos seus livros “Save the Cat!”. A ideia central de desconstrução da realidade serviria apenas como motor para a construção da protagonista e personagens secundárias. Só assim poderíamos criar uma mitologia própria, sem exceder as barreiras da realidade:

*“Dream is the personalized myth, myth the depersonalized dream; both myth and dream are symbolic in the same general way of the dynamic of the psyche. But in the dream*

---

<sup>53</sup>[www.imdb.com/title/tt4288182/](http://www.imdb.com/title/tt4288182/)

*the forms are quirked by the peculiar troubles of the dreamer; whereas in myth the problems and solutions sown are directly valid for all mankind”* (Campbell, 2008, p.14)

Quando a semana começou, a demanda por um argumento congruente materializou-se. Sem nenhuma ideia em concreto, deixei-me inspirar pelo que me rodeava. Relembro que na altura morava em Lisboa e estava no Algarve de propósito para produzir esta curta-metragem e conseqüente concurso. Regressar à sua cidade natal para a ver transformada foi um paralelo pessoal que dei à personagem principal e que Sara reconhecia, não sendo natural da região, mas habitando-a esporadicamente. Houve uma notícia no telejornal sobre uma miúda de 3 anos encontrada a vaguear sozinha na rua às 4 da madrugada. No documento onde o meu próprio *brainstorm* se materializou, é possível perceber o raciocínio que construí, não só à volta desta ideia, mas do objetivo que tinha para esta história:

*“O que é que eu quero dizer? Que deves voltar onde foste feliz, mas faz dele um sítio melhor. (...) O rapto da miúda pode ser mencionado. Estou numa de dar uma dimensão mitológica à cena. Todos falam de alguma coisa sobrenatural. Tira fotografia ao rapto. A máquina demora 10 segundos a disparar. Chega à cidade. Vai ter com um ex-namorado. Ele diz-lhe que a cidade está completamente diferente do que ela conhecia. Há coisas estranhas a acontecer por todo o lado. Ela tira-lhe a fotografia. “Só quero tirar umas quantas fotografias, dar um mergulho e bazar daqui.” “eu dou um toque à minha prima. Ela está sempre a querer que lhe tirem fotos e sabe tudo o que se passa por aqui.” Ela ouve a prima dele que está sempre a falar e a amiga que está sempre a jogar Gameboy. “Que tipo de cenas é que queres fotografar?” “Cenas fora do vulgar. Não tenho tempo para tirar fotos de modelos e flores.” Leva-a à volta da cidade como se fosse um jardim zoológico, sítios onde gente fotografe. (...)*

**Logline:** *Uma fotógrafa volta à sua cidade natal para descobrir que tudo, do mais belo ao mais doentio, é tratado com se fosse uma banalidade para ser partilhada socialmente. Tiram fotos ao mal e o bem está abandonado a um canto.”<sup>54</sup>*

Este *brainstorm* por escrito, partilhado com Dinis Ramos, finalizou com a criação da *logline* (premissa resumida do filme), permitiu construir a estrutura narrativa com que trabalhámos. Algumas das propostas feitas não se chegaram a concretizar: Diogo Santos,

---

<sup>54</sup>Disponível no Dossiê Genético: [Chester\\_Brainstorm.docx](#)

artista de novo circo que trabalhava com fogo, não esteve disponível para participar na produção. A menção ao “gajo do fogo” no diálogo que abre o filme antecedia o seu aparecimento, sendo assumida pelos atores e, mais tarde, servindo de inspiração para a segunda curta-metragem. Esta abertura para as alterações que as dificuldades de produção impunham, instigou a que não fechasse a *mise-en-scène* ou o diálogo, mas que os trabalhasse com o elenco:

*“Foi esse o meu desafio aqui, ser capaz de operar numa estrutura aberta sem certezas, sem garantias, sem marcações concretas. Havia falas, mas não eram falas numa cadência estrutural fechada que, normalmente, é de onde tu como ator retiras o estado emocional do teu personagem naquele momento. Requer uma sensibilidade muito maior, uma vulnerabilidade e uma abertura muito maior para deixares que isso também vá surgindo.”*  
Entrevista a Sara Vicente - ANEXO R.

Após esta experiência, na curta-metragem seguinte, decidi integrar os atores principais nas decisões dramáticas desde o início. O processo criativo para a escrita do argumento da segunda curta-metragem foi alicerçado em dois aspetos. O primeiro, foi um conhecimento muito profundo que a equipa local tinha de *décors* disponíveis para gravarmos a curta-metragem. O segundo, foi esse trabalho de *brainstorm* com os dois atores titulares: Mauro e Sofia. O meu *pitch* ao ator foi simples: no primeiro filme mencionámos um “gajo do fogo” que não apareceu. Quem é este gajo do fogo?” Algumas das anotações que tenho do *brainstorm* que se seguiu deixam antever uma preocupação grande em explicitar o “tema” e “anti-tema”:

*“Só quando aceitas a weirdness é que te tornas uno.*

*Só quando alinhas os teus pensamentos e atos com o que sentes é que te tornas feliz.*

*Ela é orfã porque pegou fogo à casa onde vivia, tatua a casa no corpo, não se sente bem com os amigos porque está constantemente a reprimir bad thoughts de pegar fogo a qualquer coisa.*

*O gajo do fogo vai para o meio da floresta meditar.*

**ANTITEMA:** *Só podes ser feliz a fazer coisas eticamente corretas.*

**TEMA:** *Podes ser feliz a fazer coisas eticamente incorretas.*

*O medo dela é ser feliz a fazer coisas que não são eticamente corretas.*”<sup>55</sup>

O filme, a que chamámos *Sofia e o Gajo do Fogo*, teve duas fases de escrita. A primeira, foi na esplanada do Teatro Nacional D. Maria II em Lisboa, onde eu e Mauro trocámos referências e partilhámos ideias que resultaram no *brainstorm* e conclusão de Tema e Anti-tema apresentados acima. A segunda, foi no Centro de Artes e Espetáculos da Figueira da Foz, onde eu e Sofia partilhámos o que nos interessava explorar de um ponto de vista mais humano nesta história, já tendo em conta o exercício realizado com Mauro. A estrutura voltou a ser preponderante nestas discussões: mesmo que nem todos os momentos da narrativa estejam no filme final, estavam presentes durante o processo de escrita e foram tidos em conta na interpretação dos atores.

- *“Discussão familiar;*
- *Importância dos amigos (família que escolheu);*
- *Desconfiança dos amigos perante os poderes dela; (a decisão de se ir embora tem que ser forçada pela desconfiança dos amigos, mas tem que ser uma decisão dela*
- *Procura do mito urbano que teve o mesmo problema que ela;*
- *Descrença no encontrar o mito*
- *Encontro*
- *Rejeição do tema*
- *Aceitação do tema devido a amigos fazerem ainda pior que ao início.*”<sup>56</sup>

Sofia e Mauro só se conheceram pessoalmente no dia em que gravaram a sua única cena juntos. Esse foi também o dia em que escolhemos o guarda-roupa de Mauro: um *onesie* de unicórnio multicolorido com um poncho peruano por cima. Esta escolha suscitou uma alteração direta na interpretação do ator, assumindo uma postura mais séria para contrastar com o seu guarda-roupa efusivo. Em quatro *takes* apenas, gravámos uma cena totalmente improvisada, diálogos sempre diferentes, sem cortes, dando completa oportunidade aos intérpretes para viverem o momento enquanto “personagens” que tínhamos cocriado na

---

<sup>55</sup>Disponível no Dossiê Genético: [ProcessoCriativo\\_2.docx](#)

<sup>56</sup>Disponível no Dossiê Genético: [ProcessoCriativo\\_2.docx](#)

última semana: de certa forma extensões de si próprios. Não discutimos falas: discutimos atitudes.

4 EXT. JUNGLE - MANHÃ

Sofia anda pelo meio da floresta à procura do Gajo do Fogo. Encontra sempre pistas dele (pegadas, pacotes de batatas fritas, um cartaz pintado com pilas na cara dele) mas nunca o encontra mesmo.

Até chegar a uma velha casa no meio das montanhas, com uma piscina vazia. No meio da piscina está o Gajo do Fogo.

Conversam.

Sofia rejeita o que ele tem para lhe dizer e vai-se embora.

**Figura 9:** *Excerto do guião de Sofia e o Gajo do Fogo.*<sup>57</sup>

No documentário “*Trabalho de atriz, trabalho de ator*”, sobre o processo que levou à criação da longa-metragem “*Sangue do meu Sangue*” de João Canijo, a atriz Rita Blanco afirma:

*“A mim interessa-me chegar a um ponto fundamental, para mim, em que a improvisação não existe. O que eu quero dizer não é que cheguemos ao ponto em que já não há improvisação. Eu nunca mais faço improvisações, percebes o que quero dizer? Em termos formais? Eu quero chegar ao ponto de que na primeira vez que pegar numa estrutura, a primeira vez que trabalhar uma estrutura eu não tenha que passar pela improvisação. O que eu quero para mim é matar a improvisação. Eu não quero, sou contra a improvisação. Sou a favor, neste filme, no geral. Mas o que eu acredito para mim, como atriz, é que a improvisação é um processo primário, pelo qual temos que passar, até à exaustão, para ele nunca mais fazer parte.”* (Canijo, 2011)

De um ponto de vista formal concordo com Rita Blanco, sendo a improvisação uma das técnicas mais utilizadas para a criação teatral, pois proporciona material de trabalho quando mais nada existe e é possivelmente um dos maiores aliados da imaginação. Pelas suas características de incerteza, a improvisação trabalha aspetos essenciais para um intérprete (como a escuta ativa ou atenta, se preferirmos), mas também traz algo que era essencial neste processo em concreto: a oportunidade de seguir um impulso interno ou externo que se apresente na cena, uma desorganização, se quisermos, do controlo que temos na cena, em

<sup>57</sup>Disponível no Dossiê Genético: [SofiaNTheFireGuy.pdf](#)

prole da mesma se poder revelar e não apenas ser conduzida de um início até ao seu fim. A ideia da improvisação na cena acima indicada era fulcral: num cenário idílico, num plano de sequência, foi um procedimento altamente formativo para todes os envolvidos.



**Figura 10:** *Frame da cena improvisada de Sofia e o Gajo do Fogo, com Sofia Mendes e Mauro Hermínio.*<sup>58</sup>

Em vez de uma conversa no guião onde um intérprete fala a seguir ao outro, esta técnica permite que os atores se interrompam, que não se percebam, entre outras coisas que trazem um cariz mais associado ao de uma conversa como as que vivemos no nosso dia a dia, e menos das que vemos realizadas. Sim, existiram problemas técnicos e interpretativos que não há forma de corrigir no objeto artístico final: mas a beleza do erro, a estranheza provocada pela realidade de um momento não coreografado, confere-lhe uma intangibilidade diferente do resto da curta-metragem. Sobre o processo criativo do seu filme seminal, “*Kynodontas*”, o realizador grego Yorgos Lanthimos afirma:

*“We didn’t rationalize what we were doing. It wasn’t psychological—it was physical. Bring your body into a situation but leave everything else out. Don’t think about it—‘What does it mean? Is it right or wrong? What would be the rational way to react?’—forget that and just feel the other person’s hand, or the wall, or the ball. That’s how they tried to forget everything they knew as actors, or as people. Just by trying to be empty every day and to react to everything that was happening just in that moment. Not having a story in their mind. It always works better this way. When actors have too much in their heads it’s too*

---

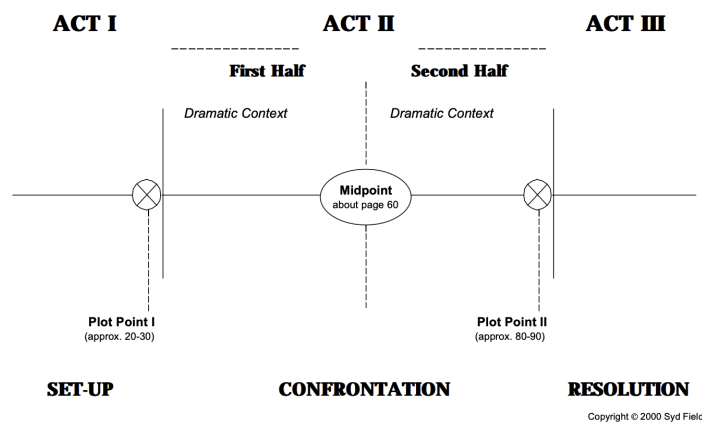
<sup>58</sup>Disponível no Dossiê Genético: [sofia e o gajo do fogo 2.mp4](#)

*obvious—they perform in an obvious way and it’s very annoying. You see them thinking, ‘Now I should be upset.’ So I prefer to create a situation where it seems like they are upset by the things they’re doing, the way they’re sitting.” (Zelenko, 2010)*

Embora baseadas no mesmo “espaço narrativo”, as duas curtas-metragens estavam demasiado afastadas cronologicamente para constituírem uma história linear. Sentia a necessidade de filmar uma nova curta-metragem que fosse a transição temática e estrutural, criando assim uma trilogia.

Em 2019 comecei a colaborar com alguns dos jovens atores do concurso realizado em Faro e Loulé, no âmbito de um projeto fotográfico de Ana Monteiro. A vontade de trabalhar com estes artistas numa esfera cinematográfica materializou-se ao conjugar essa vontade com o décor perfeito: as Minas de Sal Gema de Loulé. A ação que tinha idealizado: vários jovens, todos a viver dentro das Minas. Que conflito podia surgir? Que ideias nos interessavam explorar? Com que jovens podíamos trabalhar?

Quis também fazer sentido de todo o percurso narrativo que tinha construído na trilogia (e nas suas potenciais sequelas) nomeadamente através da organização estrutural segundo o “Paradigma” do autor Syd Field:



**Figura 11:** Gráfico do “Paradigma” de Syd Field.<sup>59</sup>

O autor norte-americano foi um dos “gurus” da escrita de argumento, sendo este seu modelo de criação narrativa muito explorado e estudado no cinema comercial<sup>60</sup>. Estando

<sup>59</sup>[www.sydfield.com/syd\\_resources/the-paradigm-worksheet/](http://www.sydfield.com/syd_resources/the-paradigm-worksheet/)

<sup>60</sup>[www.sydfield.com/resources/film-analysis/](http://www.sydfield.com/resources/film-analysis/)

interessado em construir uma linha narrativa coerente entre as três curtas-metragens, tentei (pela primeira vez) criar um sentido coletivo para as narrativas que tinha escrito. Estas questões organizativas e artísticas foram trabalhadas de forma informal até que, por fim, criei uma pasta no meu Google Drive pessoal de nome *Kids in a Cave*, no dia 18 de março de 2020:

### **“18 de março**

*O Presidente da República decreta o estado de emergência por 15 dias, depois de ouvido o Conselho de Estado e de ter obtido o parecer positivo do Governo e da aprovação do decreto pela Assembleia da República. O estado de emergência contempla o confinamento obrigatório e restrições à circulação na via pública. A desobediência é crime e pode levar à prisão.”*<sup>61</sup>

O confinamento obrigatório, para além do isolamento social, permitiu uma concentração de esforços criativos: nomeadamente no que respeita a projetos tanto de cinema, como de teatro, que tinha idealizado, mas nunca materializado.

Em 2018 participei numa residência artística para argumentistas de nome “*Drama.pt*”. Uma das temáticas que explorei nessa residência foram as consequências de uma educação completamente alienada da sociedade e dos códigos impostos pela mesma. “*O Menino Selvagem*”<sup>62</sup>, filme de 1970 de François Truffaut, e “*O Enigma de Kaspar Hauser*”<sup>63</sup>, realizado por Werner Herzog em 1974, foram as primeiras referências que revisitei aquando deste processo criativo. Baseados em acontecimentos reais, o conflito nos filmes é despontado quando as personagens titulares são colocadas num contexto social, sem que tenham ferramentas morais, éticas, intelectuais ou comunicacionais para estabelecer relações. A análise destes filmes demonstrou como a ausência de ferramentas sociais e culturais nas personagens principais amplifica a tensão narrativa e dramática, onde o confronto com o mundo exterior é o catalisador de reflexões sobre a fragilidade da condição humana perante estruturas sociais preestabelecidas. Mas o que aconteceria num mundo onde essas estruturas foram substituídas e os intervenientes não se lembram dos códigos sociais?

No dia 19 de março criei uma subpasta chamada “Moodboard”. Aqui pretendia começar a estabelecer algumas referências visuais, mas também inspirações narrativas e

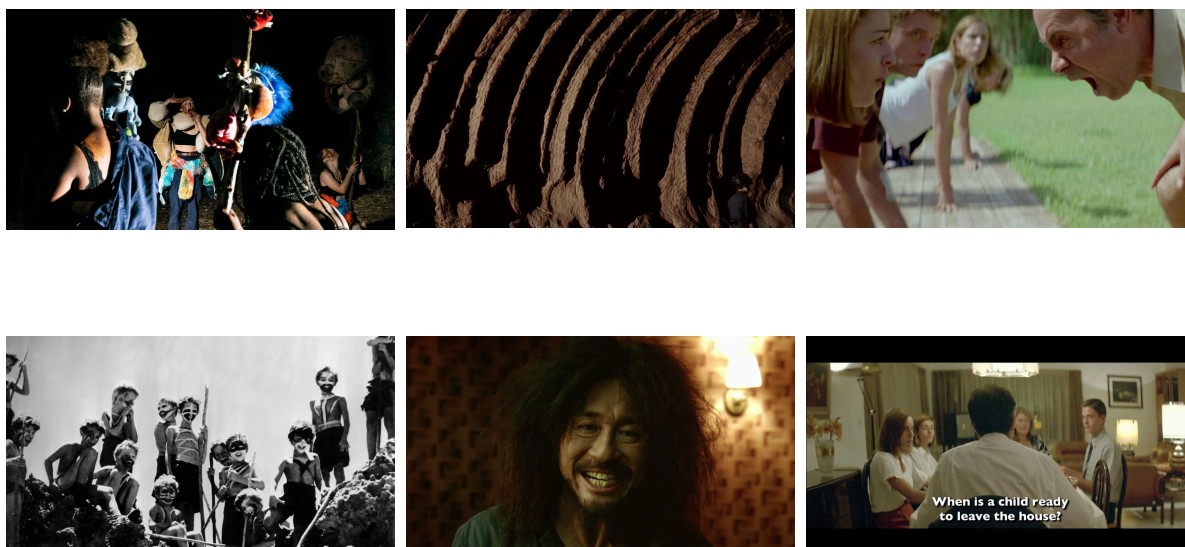
---

<sup>61</sup>[www.dn.pt/vida-e-futuro/cronologia-de-uma-pandemia-em-portugues-os-tres-meses-que-mudaram-o-pais-12259916.html](http://www.dn.pt/vida-e-futuro/cronologia-de-uma-pandemia-em-portugues-os-tres-meses-que-mudaram-o-pais-12259916.html)

<sup>62</sup>Título original: “L'enfant sauvage”.

<sup>63</sup>Título original: “Jeder für sich und Gott gegen alle”, tradução literal: “Cada um por si e Deus contra todos”.

metodológicas, tendo como inspiração, não só filmes e peças, mas os processos criativos que levaram aos objetos artísticos finais.



**Figura 12:** *Imagens que constam no “Moodboard”. Linha de cima, esquerda-direita: Fotografia de cena da adaptação teatral de “Lord of the Flies”, pelo Teatro Mosca; Frame do videoclip “Delicadeza” de Cristina Branco; Frame do filme “Kynodontas” de Yorgos Lanthimos. Linha de baixo, esquerda-direita: Frame do filme “Lord of the Flies” de Peter Brook; Frame do filme “Oldboy” de Park Chan-wook; Frame do filme “Kynodontas” de Yorgos Lanthimos, onde o pai coloca a questão à família: “Quando está uma criança pronta para sair de casa?”<sup>64</sup>*

Em abril começaram uma série de reuniões individuais e coletivas *online*, onde todos traziam ideias para cima da mesa. Preparava algumas questões fraturantes antes de cada sessão, instigando a discussão e anotando as perspectivas de cada um em documentos individuais para cada intérprete. Em *A internet matou o Chester Bennington* escrevi o argumento sem grande *input* dos atores, dando-lhes liberdade para interpretarem as suas personagens segundo a sua própria leitura. Em *Sofia e o Gajo do Fogo* trabalhei o texto com Mauro Hermínio e com a protagonista Sofia Mendes: mas o resto do elenco sentia as suas personagens vazias e alheias ao mundo que tinha construído. *Mea culpa*. Usufruindo do lugar

<sup>64</sup>Disponível no Dossiê Genético: [MoodBoard](#)

artístico que o erro proporciona, aprendi e este seria o filme em que integraria todos os atores no processo criativo.

Um dos primeiros “trabalhos de casa” que propus foi discutirmos o filme de Brook e o livro do qual era adaptado, autoria de William Golding. Daí surgiram comparações pessoais com os arquétipos das personagens, começaram a despontar reações emocionais e, sobretudo, intenções perante as questões éticas que lhes surgiam durante o visionamento e leitura das obras. Fiz reuniões individuais com cada um deles, de forma a encontrarmos as especificidades das personagens. Forjámos memórias de um período “antes de estarem na Mina” que se refletiam nos seus sonhos, desejos, medos e invejas. Debatesmos expressões artísticas que podiam desenvolver naquele espaço específico, a que tipo de materiais teriam acesso e que utilidades lhes poderiam atribuir. Estas conversas e escolhas permitiram-nos enquadrar muito melhor a personalidade das personagens que estávamos a desenvolver. Cabia-me encontrar o ponto de conflito certo para que estes traços de personalidade que desenvolvemos pudessem ser explorados através de ações congruentes e passíveis de serem filmadas. Tenho registos de duas versões do argumento que escrevi para *Aunque es de noche*, eventualmente utilizadas em contexto de ensaio, mas nunca impus à equipa que trabalhassem num sentido “textocentrico”, como se fosse algo de onde não nos podíamos desviar. Via-o sobretudo como um mapa para encontrarmos as imagens e emoções que queríamos evidenciar ao longo da narrativa.

2.

Salomé levanta-se repentinamente e afasta-se em direcção a Daniel e à mesa comum. Tiago vai atrás dela.

Sofia corta o cabelo de Constança.

Começam a discutir junto à mesa, mas só ouvimos Auld Lang Syne. Gabriel junta-se a eles. Daniel observa a sua escultura, olha para a discussão, larga e vê que está a começar a ficar mais acesa. Larga o prego de mineiro e junta-se à discussão.

Sofia continua a cortar o cabelo de Constança.

Margarida continua a tocar, emocionada. Gabriel agarra Daniel, aos berros. Salomé tenta separá-los.

Beat.

O barulho do elevador corta a música e a discussão: ELES chegaram.

Gabriel desata a correr para o corredor. Tiago tenta agarrar Salomé suavemente, mas esta solta-se e vira-se para Daniel.

SALOMÉ  
Está tudo bem, está tudo bem... Nós vamos conseguir, mantemos o plano...

Tiago, conflituoso, vai atrás de Gabriel. Margarida corre atrás deles.

Salomé apanha o prego de mineiro do chão. Ela e Daniel dirigem-se para o meio do corredor onde Tiago, Margarida e Gabriel estão ajoelhados. Ajoelham-se também. Salomé segura firme no prego de mineiro atrás das costas. Constança surge sozinha, sem cabelo e ajoelha-se ao lado dos irmãos. Todos olham para ela, ela sorri e pisca o olho a Salomé.

Começam a ouvir-se passos. Dois vultos passam pelos corredores. Os vultos aproximam-se: é um HOMEM e uma MULHER. O homem e a mulher estão pintados de palhaços, mas vestidos de roupa absolutamente normal. Estão em frente dos jovens ajoelhados.

Beat.

2.

Ainda deitadas de costas para a discussão, Constança coloca as mãos de Sofia em cima dos ombros da mesma e afasta-se em direcção à discussão. Margarida continua a tocar, emocionada.

Gabriel agarra Daniel, aos berros. Salomé agarra numa tesoura que estava em cima da mesa e aponta-a a Gabriel para o afastar de Daniel. Gabriel larga Daniel, não tirando os olhos da tesoura. Constança tira a tesoura das mãos de Salomé e começa aos berros com os dois lados, tentando que se entendam. Sofia observa a discussão atentamente.

Beat.

O barulho do elevador corta a música e a discussão: ELES chegaram.

Gabriel desata a correr para o corredor e Constança e direcção a Sofia. Tiago tenta agarrar Salomé suavemente, mas esta solta-se e vira-se para Daniel.

SALOMÉ  
Está tudo bem, está tudo bem... Nós vamos conseguir, mantemos o plano...

Tiago, conflituoso, vai atrás de Gabriel. Margarida corre atrás deles. Constança chega junto de Sofia.

SOFIA  
Está na hora!

CONSTANÇA  
Eu sei Sofia...

SOFIA  
Vamos ajudá-los?

Beat.

CONSTANÇA  
Ajuda-los?

SOFIA  
Eles são nossos irmãos!

Constança olha para Sofia e para a tesoura que tem na mão. Daniel apanha o prego de mineiro do chão. Ela e Salomé dirigem-se para o meio do corredor onde Tiago, Margarida e Gabriel estão ajoelhados. Ajoelham-se também. Daniel segura firme no prego de mineiro atrás das costas, com a mão.

Começam a ouvir-se passos. Constança dá a tesoura a Sofia. Dois vultos passam pelos corredores. Sofia corta o cabelo de Constança. Os vultos aproximam-se: é um HOMEM e uma MULHER.

Figura 13: Comparação entre uma página das duas versões do guião de *Aunque es de noche*.<sup>65</sup>

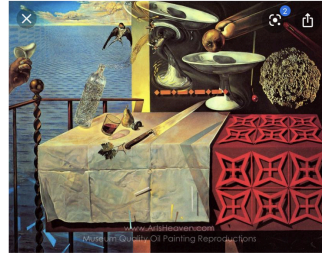
Outro exercício que pedi aos atores, desta feita individual, foi o de escreverem um perfil da personagem que tínhamos criado em conjunto e associarem-lhe uma obra visual e a letra de uma música. Este foi um dos exercícios mais abstratos, mas com os resultados mais ricos em termos de possibilidades interpretativas. As músicas escolhidas por cada um deles foi integrada numa *playlist*<sup>66</sup> que utilizámos nos ensaios presenciais.

<sup>65</sup>Disponível no Dossiê Genético: [Guião](#)

<sup>66</sup><https://open.spotify.com/playlist/0cHGI2fgrqhA8uH9CX35O2?si=1ee471192e594b82>



It's a wonderful life, its a wonderful life



Am I wrong for thinkin' out the box from where I stay?  
Am I wrong for sayin' that I choose another way?  
I ain't tryin' to do what everybody else doin'  
Just 'cause everybody doin' what they all do

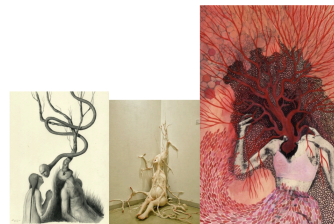
"Em mim se fundiram as consciências humanas com os instintos dos animais, e tenho memória de tudo. abro a boca para falar de cem em cem anos, e a minha voz soa triste neste vazio, e ninguém a ouve. Como um cativo lançado para um poço vazio, não sei onde estou e o que me espera."



Listen to the wind blow  
Watch the sun rise  
Run in the shadows  
Damn your love  
Damn your lies



Intro (é necessário voltar ao começo)



"In the deepest ocean  
The bottom of the sea  
Your eyes  
They turn me  
Why should I stay here?  
Why should I stay?  
I'd be crazy not to follow  
Follow where you lead  
Your eyes

Figura 9: *Excertos dos exercícios realizados pelos intérpretes.*<sup>67</sup>

<sup>67</sup>Disponível no Dossiê Genético: [TPC](#)

Esta forma de trabalhar era uma reação aos confinamentos provocados pela pandemia Covid-19, o que motivava uma reflexão muito pessoal da parte de cada um dos cocriadores, como descreve Constança de Melo:

*“A forma como escrevíamos, e o facto de termos de visitar todos os textos e refletir sobre eles, porque estávamos a criar algo novo. Houve um mergulho no que eu era e sentia, e no que tu ou eu poderíamos sentir, permanecendo fechados numa gruta com aquele grupo. Isso levou-nos a questionar muito sobre processos comportamentais, além do trabalho de pesquisa para o guião e até das músicas (...) Por exemplo, apesar de todos partilharmos a mesma visão no final, as nossas reações são distintas, com ‘nuances’ muito diferenciadas. Por exemplo, para mim, a Margarida simboliza leveza. E conseguimos, embora não me recorde se fizemos o mesmo ou começámos de maneiras diferentes, identificar este tipo de elementos uns nos outros, o que foi muito benéfico para essa dinâmica colaborativa e reativa.”* Entrevista a Constança de Melo - ANEXO D.

Depois de estabelecidos os pontos de vista das personagens sobre a questão central (sair ou ficar) continuámos em busca de pontos de conflito durante reuniões de grupo. O final do mês de maio trouxe um desconfinamento repleto de máscaras. Foi também nesta altura que pedi aos intérpretes um monólogo, pequeno, que representasse o trabalho que tínhamos feito em conjunto para criar estas personagens. Também escrevi uma prosa, no qual tentei capturar a essência das personagens e narrativa que tínhamos cocriado. Foi neste texto que se materializou a ideia de duas figuras antagónicas, que prendiam os jovens na gruta, tentando educá-los segundo uma filosofia macabra. Fazendo referência a discursos políticos, obras teatrais e música contemporânea, o texto de nome “Estamos aqui” tinha uma estrutura edificada através das estrofes da melodia secular “*Auld Lang Syne*”, adaptada pelos atores e cantada por Margarida Lucas na curta-metragem.

A dinâmica da criação dramatúrgica num tempo limitado também foi sentida ao nível do ShortWeek. Se no concurso de Faro e Loulé as regras ditavam um sorteio de uma frase icónica da história do cinema que tinha de ser empregue nos filmes, na Figueira da Foz sortearam-se obras da autora Sophia de Mello Breyner para comemorar o seu centenário. Na Figueira da Foz, a equipa da Mariana Fernandes foi sorteada com o livro *A Fada Oriana* para adaptar, tendo vencido o prémio do júri para Melhor Fotografia e Filme:

*“Queríamos escrever um guião, depois não tínhamos guião, então só seguimos literalmente a história do livro que estamos a adaptar. (...) acho que é por isso que foi tão gratificante, porque em tão pouco tempo conseguimos fazer... Conseguimos fazer um filme, essencialmente. E obrigou-nos a mexer-nos e a fazer as coisas acontecer.”* Entrevista a Mariana Fernandes - ANEXO M.

Já a equipa de Rafael Catzaras, também na Figueira da Foz, adotou uma estratégia tendo em conta a sua experiência teatral, o que influenciou o processo criativo:

*“Agora olhando para trás o que fizemos foi filmar o teatro. (...) Quando estamos assim tão virgens em termos de processos criativos, passa tudo por uma grande brincadeira e foi que aconteceu. Acho que nunca voltei a fazer uma curta-metragem com tanta malandragem no sentido de fazer as coisas sem ficar tudo demasiado sério ou fatalista.”* Entrevista a Rafael Catzaras - ANEXO O.

A metodologia desta criação dramatúrgica distancia-se das práticas convencionais de escrita de argumento e insere-se num paradigma de reescrita contínua e adaptação processual, semelhante à do teatro e com paralelos na própria crítica genética. A obra fílmica, segundo esta perspetiva, não é um objeto acabado, mas sim um processo em fluxo, onde as mudanças ocorridas durante a produção contribuem para o significado final. Assim, os argumentos das três curtas emergiram da interação direta entre o realizador e os intérpretes, num processo que integra elementos da autoetnografia (pela essência da contribuição pessoal de cada um) e da improvisação dramatúrgica.

Em *A internet matou o Chester Bennington*, a ideia central nasceu de uma notícia no noticiário e do diálogo entre o realizador e os cocriadores, incorporando elementos do quotidiano algarvio e referências à estética do realismo mágico presente na série *Atlanta*, de Donald Glover. Esta abordagem gerou um modelo dramatúrgico flexível, onde a escrita do guião evoluía em resposta às interações dos atores em cada *set* paradigmaticamente escolhido. Já em *Aunque es de noche*, a construção narrativa assentou na criação coletiva, inspirando-se em métodos teatrais, como o de Meisner, para fomentar um registo interpretativo orgânico. A estrutura da curta foi concebida de forma modular, com a evolução das personagens e dos diálogos acontecendo durante os ensaios, em vez de ser predeterminada pelo guião. Por sua vez, *Sofia e o Gajo do Fogo* explorou uma abordagem

baseada na dinâmica de improvisação e onde os protagonistas partilharam perspetivas pessoais que modelaram a narrativa.

Nos três filmes, a influência do território e das condições externas de rodagem teve um impacto direto na construção dramática. Em *Aunque es de noche* a restrição espacial de uma mina subterrânea resultou num processo dramático onde a geografia e morfologia da localização tornaram-se elementos basilares da narrativa. O mesmo se verificou em *Sofia e o Gajo do Fogo*, onde o próprio espaço serviu como catalisador narrativo, moldando o percurso emocional da equipa, dos atores e, conseqüentemente, das personagens.

A dimensão colaborativa do trabalho dramático na trilogia não se reflete apenas na flexibilidade das estruturas narrativas. Desafiando a noção tradicional de autoria, a dramaturgia colaborativa analisada não se limita à escrita do argumento, mas estende-se à interpretação, à composição visual e à própria materialidade dos filmes, transformando a trilogia num dispositivo de coautoria. Os relatos dos atores e técnicos evidenciam um ambiente criativo horizontal, onde a ausência de um modelo de produção estritamente hierárquico permitiu uma maior fusão entre os papéis de criador e intérprete. Esta abordagem remete, novamente, para o conceito de "sujeitos fissurados", onde os criadores atuam como agentes interligados num processo de produção artística conjunta (Colapietro, 2016).

Por último, há uma reflexão dramática a ser feita sobre os títulos das obras, embora não tenha sido uma colaboração com toda a equipa: as decisões foram minhas e de Ana Monteiro. *A internet matou o Chester Bennington* foi nomeada numa homenagem provocadora ao vocalista original da banda Linkin Park. Acusar a internet de "matar" um artista renomeado que tirou a própria vida serve como metáfora para as repercussões nefastas do mundo digital na realidade. *Sofia e o Gajo do Fogo*, foi inspirado em títulos do género fantasia/aventura que focam a sua narrativa em torno das personagens titulares (ex: "*Harry Potter e o Prisioneiro de Azkaban*", "*Indiana Jones e os Salteadores da Arca Perdida*"). *Aunque es de noche* surge como título durante um exercício de improvisação (descrito adiante) onde a música homónima da cantora Rosalía provocou uma manifestação das personagens que tínhamos construído *online*.

#### 4.4. Teatro em Cinema

Beatriz Batarda: *“O objetivo está estabelecido. O impulso para a história poder-se desenvolver está estabelecido. O trabalho que nós estamos a fazer é trabalhar o antes desse impulso e o antes desse objetivo. Todo o trabalho de enriquecimento ou de camadas do percurso para chegar a esse objetivo é só uma forma de texturar as coisas, mas têm sempre a mesma direção.”* (Canijo, 2011)

Irei centrar esta análise na curta-metragem *Aunque es de noche*, uma vez que foi nela que uma maior densidade de cruzamentos teatrais puderam ser observados. No entanto, uma técnica teatral foi sempre preponderante, de diferentes formas, em todas as curtas-metragens da trilogia: o improvisado. Consequência direta das restrições autoimpostas e soluções encontradas durante as três produções, abriu-se a estrutura para que a verdade de cada situação fosse encontrada, muitas vezes, apenas no momento da gravação:

*“A única regra é não dizeres não. Tudo o resto vale e a partir do momento em que sai da boca do outro é verdade. É um bocadinho técnica de Meisner. A partir do momento em que está ali escrito qualquer coisa, isso é verdade. Contracenar com alguém que traz para a cena outra verdade, aquilo também é verdade. É tudo verdade e não interessa nunca desgastar, nem dissecar essa própria verdade. É deixá-la acontecer. É um processo muito mais livre. Não interessa perceber o que se está a passar, temos que ir para a próxima cena.”*  
Entrevista a Sara Vicente - ANEXO R.

Nuno “Kabula” Esmael, que não tinha experiência profissional nem formação interpretativa aquando da sua participação em *A internet matou o Chester Bennington*, sublinha a importância desta técnica enquanto não-ator, mas também o sentido de *timing*:

*“Foi tudo uma questão de timings. As minhas falas eram curtas, não foi algo que fosse difícil. Tu até me disseste: “Mano, se não te lembras o que é para dizer, improvisa!” Acho que a cena eram mesmo os timings, quando me virar, tentar que fosse uma cena natural e não marcada...”* - Entrevista a Nuno “Kabula” Esmael - ANEXO N.

Na segunda-metragem a única cena entre as personagens titulares foi improvisada pelos atores, no dia em que se conheceram. As motivações de ambos tinham sido exploradas

individualmente comigo, mas a sua materialização verbal foi encontrada no momento da sua interação em frente à lente de Ana Monteiro, com apenas 4 takes, todos muito diferentes.

Na terceira curta-metragem, esta técnica foi usada durante os ensaios, para gerar situações de familiaridade entre as personagens e encontrar a manifestação física dos desejos individuais que tínhamos construído em conjunto. Muitos destes exercícios foram gravados pela diretora de fotografia e constam no *making of* do projeto, comparando nomeadamente as versões ensaiadas com as finais.



**Figura 14:** *Frame do making of de Aunque es de noche com Miguel Martins Pessoa e Diana Bernedo, comparando um plano gravado em ensaios com o mesmo plano na versão final.*<sup>68</sup>

A utilização de objetos e a música orientavam os impulsos com os quais os atores construían as suas contracenias improvisadas. A entrada dos diretores artísticos do JAT foi um momento decisivo para a aplicação desta técnica:

*“Foi o primeiro ensaio do Miguel e da Diana, não tínhamos planeado nenhuma cena específica. Decidimos trabalhar em improviso o desenvolvimento dos personagens, com música, tentando descobrir quem éramos em oposição a estas duas figuras. Cada um de nós sentiu a necessidade de explorar o que aquelas duas pessoas significavam relativamente às personalidades que tínhamos desenvolvido. Acho que isso se revelou uma técnica extremamente eficaz para perceber a posição e a relação que cada um tinha em relação ao outro.”* Entrevista a Constança de Melo - ANEXO D.

<sup>68</sup>Disponível no Dossiê Genético: [AunqueEsDeNoche\\_Materialidades.mp4](#)

Sendo as personagens que despoletam o conflito, os “pais” dos jovens foram instrumentais para explorar ações individuais e coletivas que expressassem as vontades e reações de cada um.

Quando obtivemos autorização para gravar nas Minas, a logística da produção ditou que teríamos apenas um dia disponível para o fazer. Tornou-se necessário sair do contexto *online* e passar à preparação das filmagens, de forma a minimizar a possibilidade de erros em *set*. Tornou-se óbvio que seria necessário ensaiar o filme antes de o “filmar”. Em 2020 colaborava regularmente com a companhia LAMA Teatro, enquanto videógrafo e fotógrafo de cena. A companhia, com mais de 10 anos de trabalho, estava prestes a estabelecer a sua primeira sala na cidade de Faro: a LAMA BlackBox. Mas antes de abrir “oficialmente” tivemos o privilégio de a poder utilizar como espaço de ensaios durante uma semana. Foi nesta fase, certamente impelidos pela mudança de espaço e pela necessidade de trabalho físico, que as fronteiras entre o trabalho teatral e cinematográfico se diluíram. É importante, por isso, encontrar uma distinção coerente entre ambos:

*“In a theater, space is static, that is, the space represented on the stage, as well as the spatial relation of the beholder to the spectacle, is unalterably fixed. The spectator cannot leave his seat, and the setting of the stage cannot change, during one act. (...) But, in return for this restriction, the theater has the advantage that time, the medium of emotion and thought conveyable by speech, is free and independent of anything that may happen in visible space. (...) With the movies the situation is reversed. Here, too, the spectator occupies a fixed seat, but only physically, not as the subject of an aesthetic experience. Aesthetically, he is in permanent motion as his eye identifies itself with the lens of the camera, which permanently shifts in distance and direction. And as movable as the spectator is, as movable is, for the same reason, the space presented to him. Not only bodies move in space, but space itself does, approaching, receding, turning, dissolving and recrystallizing as it appears through the controlled locomotion and focusing of the camera and through the cutting and editing of the various shots - not to mention such special effects as visions, transformations, disappearances, slow-motion and fast-motion shots, reversals and trick films. This opens up a world of possibilities of which the stage can never dream.”* (Panofsky, 1936, p18-19)

Durante a semana de ensaios, os exercícios que propus foram inequivocamente inspirados pelos processos criativos, workshops e cursos de teatro em que tinha participado. A grande diferença destes ensaios para qualquer outro ensaio de uma peça teatral, foi o

trabalho realizado ao nível da gravação audiovisual. Ana Monteiro teve uma presença ativa durante estes ensaios, improvisando os planos que capturava com a sua Sony A7SII, empregando apenas a lente de 50mm: a mesma combinação que utilizaríamos para gravar a curta-metragem. Havia um trabalho de colaboração constante entre nós, pois para além de dirigir os atores, mantinha-me atento ao trabalho de câmara para tentar encontrar momentos nas gravações que pudessem suscitar novas possibilidades. Pelo meio deste trabalho, fomos ensaiando e gravando a sequência de eventos que estava determinada no argumento, com alterações sugeridas durante os exercícios. Nunca deixei de desafiar os atores a incorporar as suas próprias ideias no seu trabalho, mesmo sem as discutir comigo previamente. O que surge nesses momentos individuais dentro do trabalho de grupo é, muitas vezes, o âmago de cada personagem.



**Figura 15:** *Frame do making of de Aunque es de noche. Esquerda-direita: Margarida Lucas, Salomé Rita, Gabriel Riley e Tiago Leal.*<sup>69</sup>

João Canijo, em entrevista sobre o seu mais recente díptico “*Mal Viver*” e “*Viver Mal*” fala sobre o processo de ensaios:

“Paulo Portugal: *Os ensaios continuam a ser o espaço de trabalho e revelação...*”

João Canijo: *Sim, de onde saem muitas coisas. Depois, ao haver um argumento, em que as falas foram todas escritas, são todas improvisadas e transformam-se em outra coisa. Mas saiu tudo delas. O que interessa não é que elas cheguem a uma verdade; o que interessa*

<sup>69</sup>Disponível no Dossiê Genético: [AunqueEsDeNoche\\_Materialidades.mp4](#)

*é que criem a verdade delas. Depois eu posso manipular essa verdade e fazer diferentes representações dessa verdade, como me apetecer. Das atrizes, não das personagens. É a verdade delas enquanto interpretação daquelas personagens.”* (Portugal, 2023)

O final do *making of* mostra dois exercícios complementares, na maneira como originaram um sentimento de grupo a partir de reações individuais. A princípio, dou indicações aos atores para imaginarem uma linha no chão que apenas a sua voz podia atravessar. Do outro lado desta linha estaria “alguém” que colocou a sua paz em causa. Deixei a música “Would?” da banda Alice in Chains a tocar e eles criaram. Decidi terminar esta sequência no *making of* a preto e branco, sem som, para colocar um ênfase ainda maior na sua interpretação conjunta e estabelecer uma transição para a cena final. Nesta, aproximo-me da Carolina, que se distanciou do grupo original e aproximo-a. Os jovens estão espalhados pelo espaço, com o guarda-roupa que viriam a utilizar no filme. O som e a cor regressam, com a música que deu título ao filme a soar na sala. Baseada num poema<sup>70</sup> de San Juan de la Cruz do século XVI, esta versão cantada pela artista contemporânea Rosalía<sup>71</sup>, suscitou uma materialização absoluta das personagens que criámos. Se cada um deles for observado individualmente, é possível entender a diferença entre as personalidades que desenvolvemos durante os meses de pandemia e a semana de ensaios. Se observarmos o grupo, há uma beleza intangível na comunhão dos seus movimentos. A maneira como Ana Monteiro capturou este momento, deixando os corpos dos atores e atrizes preencherem o frame, tornou a BlackBox numa versão onírica da Mina que ainda não tínhamos pisado. Vilém Flusser é, novamente, capaz de verbalizar um sentimento que não tive capacidade de articular:

*“It is banal to regard the cinema as the archetypal womb, that window-less cave that means both birth and death, even though the similarities between cinema and Plato’s cave, with the moving shadows on the wall, are so striking that it’s impossible to read Plato’s myth without thinking of films.”* (Flusser, 2014, p86)

Estar no cenário acabaria por ajudar os atores a encontrarem o que muitas vezes foi difícil durante os ensaios:

---

<sup>70</sup>[www.cervantesvirtual.com/obra-visor/la-experiencia-del-deseo-abisal-en-san-juan-de-la-cruz-qu-bien-s-yo-la-fuente-que-ma-na-y-corre-0/html/021b8cd6-82b2-11df-acc7-002185ce6064\\_8.html](http://www.cervantesvirtual.com/obra-visor/la-experiencia-del-deseo-abisal-en-san-juan-de-la-cruz-qu-bien-s-yo-la-fuente-que-ma-na-y-corre-0/html/021b8cd6-82b2-11df-acc7-002185ce6064_8.html)

<sup>71</sup><https://youtu.be/6s-MQzPZ6IE>

*“No meu trabalho como atriz gosto sempre de ter algum detalhe físico para me focar, como um adereço, ou a sensação das coisas à minha volta e na gruta foi tão fácil chegar lá. Não só pelo ambiente, mas porque estar lá nos obrigava a agir de maneira diferente. Estávamos a andar descalços num chão de sal. Tudo naquele ambiente levava-nos para várias camadas de pensamento e sensações. Estar com dores nos joelhos enquanto ouvia os raspanetes da Diana e do Miguel era algo bastante concreto onde me agarrar. Como atriz que ainda não tinha tido experiências em cinema, poder começar por uma base de um espaço que já conheço e depois transportá-la para outro cenário, em formato câmara, em que tens de recortar (porque não tens acesso à realidade por inteiro como no teatro) foi muito importante.”* Entrevista a Margarida Lucas - ANEXO L.

Esta foi a última ficção que dirigi para Cinema. Nela fui capaz de vislumbrar a organização das diferentes materialidades que distinguem e conectam processos, assim como os meus próprios métodos para dirigir criações. O processo de ensaios de *Aunque es de noche* fundamentou-se na metodologia de Meisner, que privilegia a resposta emocional espontânea, levando os atores a explorar estados de vulnerabilidade e presença total em cena, sem que tenham que passar por uma análise e permitindo que explorem cada impulso que se afirma, mesmo quando não o controlam totalmente. Esta abordagem permitiu uma experiência de filmagem fluída, onde a verdade interpretativa não estava ancorada na repetição de falas memorizadas, mas num diálogo vivo entre os cocriadores e o espaço físico da mina subterrânea: real ou, durante os ensaios, imaginada. O teatro não surge apenas como referência metodológica, mas como eixo estruturante da encenação cinematográfica, onde a espacialidade e a materialidade da cena são tão importantes quanto as ações das personagens.

A lógica da improvisação, frequentemente associada ao teatro contemporâneo, estruturou a dinâmica das filmagens, munindo os intérpretes de uma capacidade de ajustar as suas interpretações às limitações de espaço e tempo. Em *Sofia e o Gajo do Fogo*, esta metodologia revelou-se essencial na construção dos diálogos, moldados ao longo das gravações, ao invés de seguirem um guião rígido. Em *A internet matou o Chester Bennington*, a improvisação auxiliou o não-ator Nuno “Kabula” Esmael com os constrangimentos da interpretação, mas criou imprecisões na dinâmica entre as atrizes. Segundo a crítica genética, esta estratégia reflete um processo dramaturgico aberto onde escrita, experiência e interpretação influenciam-se mutuamente, colocando em questão o conceito clássico do argumento como objeto fechado.

A interseção entre teatro e cinema na trilogia é ainda perceptível na utilização da linguagem corporal como elemento expressivo. A fisicalidade dos atores, em particular quando a carga emocional é maior, evoca o trabalho de movimento típico do teatro físico, remetendo para a tradição de Peter Brook, que enfatiza a presença do corpo no espaço e do processo de ensaios como eixo central da criação dramaturgica:

*“Acting begins with a tiny inner movement so slight that it is almost completely invisible. We see this when we compare film and stage acting: a good stage actor can act in films, not necessarily vice versa. What happens? I make a proposition to an actor's imagination such as, ‘She is leaving you.’ At this moment deep in him a subtle movement occurs. Not only in actors — the movement occurs in anyone, but in most non-actors the movement is too slight to manifest itself in any way: the actor is a more sensitive instrument and in him the tremor is detected — in the cinema the great magnifier, the lens, describes this to the film that notes it down, so for the cinema the first flicker is all. In early theatre rehearsals, the impulse may get no further than a flicker — even if the actor wishes to amplify it all sorts of extraneous psychic psychological tensions can intervene — then the current is short-circuited, earthed. For this flicker to pass into the whole organism, a total relaxation must be there, either god-given or brought about by work. This, in short, is what rehearsals are all about.”* (Brook, 1968, p.109)



**Figura 16:** *Frame do making of de Aunque es de noche.*<sup>72</sup>

<sup>72</sup>Disponível no Dossiê Genético: [AunqueEsDeNoche\\_Materialidades.mp4](#)

## 5. Considerações Finais

*Se eu hoje pintasse e não escrevesse (a literatura parece-me uma arte muito menos simbólica que a pintura), como representaria esta espécie de nebulosas mentais em que mais ou menos vivemos? (...) Que poder do espírito é este que conserva umas impressões e elimina outras? E que as conserva sob formas que não são puramente sensoriais nem raciocinadas? (...) Parece-me que a linguagem se inclina abusivamente para a lógica e para a justificação.*

*(Lisboa, 1993, p.56-57)*

Justificar escolhas artísticas é um mecanismo de autodefesa de qualquer artista. O objetivo desta dissertação não é justificar escolhas artísticas através do poder da linguagem: é compreender porque foram tomadas e os contextos que as potenciaram.

Esta trilogia foi apresentada publicamente, pela primeira vez, no início de 2023, no auditório da Escola Secundária de Loulé, no contexto da Algarve Film Week. Embora o processo de pós-produção ainda estivesse por terminar, exibir as três curtas-metragens, independentemente do seu estado ser aquilo que se assemelha a um “produto artístico finalizado”, perante várias turmas de jovens, tornou-se mais um exercício de *feedback* para melhorar os procedimentos criativos na fase de pós-produção. Sobretudo, quis inspirar estes jovens a criar cinema, vendo alunos como eles a fazerem-no de forma descontraída e, até, catártica. Que os inspirasse a colocar dúvidas, problemas, os seus amigos e família em filme e, através desse exercício, compreenderem outras perspetivas e culturas de forma mais objetiva. O exercício de fazer cinema torna qualquer pessoa mais capacitada para entender pontos de vista diferentes do seu. Fazer cinema é, para além de uma forma artística, um exercício de empatia e autorreflexão. Saber reconhecer e aproveitar os erros cometidos ao longo do percurso e procurar transformá-los e solucioná-los é um sinal de amadurecimento artístico e humano, que permite não ficar estagnado num só conjunto de referências. É preciso entender as especificidades de cada situação e tentar construir procedimentos de criação alicerçados em experiências: quer adquiridas durante processos criativos, quer durante o estudo de referências semelhantes. Só assim é possível entender em que condições pode um sonho perdurar mais do que a vida:

*“Full circle from the tomb of the womb to the womb of the tomb we come, an ambiguous, enigmatical incursion into a world of solid matter that is soon to melt from us like the substance of a dream.”* (Campbell, 2008, p.8)

Os dados atualizados da produção cinematográfica no Algarve evidenciam o contraste entre a riqueza paisagística, o crescimento paralelo do turismo e do número de produções cinematográficas, assim como as limitações estruturais e económicas da “indústria” local. Foi possível averiguar a produção de, pelo menos, 46 curtas-metragens (7 delas de animação, um género cada vez mais produzido na região), 27 longas-metragens (14 de produção estrangeira e 13 de produção nacional), uma média-metragem documental (produzida pela ETIC Algarve e exibida em formato televisivo) e sete produções episódicas (com tendência para aumentar nos últimos anos). O cinema produzido localmente é feito com poucos ou nenhuns apoios institucionais ou em âmbito académico, o que também indicia a falta de interesse e/ou de condições para surgirem produções locais em maior número e envergadura. Estas condições, apesar de impactadas por fatores externos, são propiciadas pela falta de uma entidade que centralize informações e sirva de mediador entre produtores, técnicos e municípios. O cenário que emerge sugere uma evolução precoce no que respeita ao apoio institucional e ao reconhecimento do valor da região, dos seus técnicos e artistas residentes: apesar do trabalho de várias entidades para o contrariar. Os desafios e oportunidades que se estabelecem nesta conjuntura são facilmente identificáveis, mas difíceis de solucionar:

*“É o Algarve conseguir manifestar-se como um centro de criação de cinema. Está tudo em aberto. Em vez de ser só uma espécie de playground para quem recebe financiamento vir cá gastar. Sim, é muito bom filmar aqui e empregar pessoas daqui. (...) Ainda ontem estava na Monstrare e um realizador disse que o seu filme foi gravado aqui no Algarve. “Gostei muito, filmei aqui no Algarve. Pedi para os atores aprenderem o sotaque algarvio. Não está perfeito, mas... Mas eu acho que passa. E eu acho que eles fizeram um bom trabalho.” E pensei “Como é que tu estás a dizer isto? Aqui!” Depois de uma conversa em que tinha dito que gostava de pôr as pessoas a circular, de que ia sempre ao Norte buscar atores porque achava que os atores do Norte só fazem filmes dos realizadores do Norte. (...) E de cá de baixo, ele referia sempre cá como se estivéssemos em Lisboa. O Algarve é algo que nem é concreto. Quando um realizador de Lisboa está cá para apresentar o seu filme, usa o Algarve como uma plataforma de referência. Não é concreto. Não tem atores. Não tem paisagens. Nesse sentido, há uma grande oportunidade aí. E o maior desafio está em não*

*deixarmos escapar essas oportunidades pelo facto de queremos empenhar o território como um ótimo sítio para filmar e deixarmos todos os slots para o pessoal de fora. Todo o dinheiro, todo o investimento, toda a sedução para o pessoal de fora. É um desafio e uma oportunidade. Porque eu acho que uma surge com o equilibrar da outra.”* - Entrevista a José Jesus - ANEXO J.

Com 11 cinemas e 35 ecrãs de exibição, o Algarve representa cerca de 6,2% do total de salas de cinema em Portugal. A taxa de frequência *per capita* em 2023 foi de 1,5 espetadores por habitante, acima da média nacional de 1,2 (*Instituto do Cinema e Audiovisual, 2024*). A presença de cinemas *multiplex* contribui significativamente para o número de espetadores e para a receita gerada na região, mas não tem em conta o trabalho de exibição efetuado por municípios, associações e escolas um pouco por todo o território. Este trabalho estende-se à educação, onde se destaca o papel do programa JCE junto da comunidade escolar ao longo de várias décadas e com resultados comprovados numa geração de cineastas que ajudou a fomentar, e na qual me incluo. A ETIC Algarve tem-se destacado, desde a sua abertura, como a principal formadora de profissionais do audiovisual na região: mas a carência de um curso superior, a falta de produtores experientes e de um mercado competitivo levou à especialização e, conseqüentemente, fixação de uma parte significativa dos criadores cinematográficos algarvios (e figueirenses) fora da região. O percurso académico e profissional dos jovens cocriadores desta trilogia oferece uma perspetiva paradigmática desta realidade: todos os atores de *Aunque es de noche* formaram-se fora do Algarve, e continuam a desenvolver um trabalho culturalmente diverso e relevante nas cidades em que se fixaram (Lisboa, Porto e Londres). Carolina Pimentel, Duarte Romão e Silva, Mariana Fernandes, Rafael Catzaras e Rafael Rodrigues, parte da equipa técnica e artística de *Sofia e o Gajo do Fogo*, formaram-se e trabalham em teatro e/ou audiovisuais, fixando-se também fora da sua região de origem. De *A internet matou o Chester Bennington* é possível destacar Beatriz Gomes, que se licenciou em interpretação em Inglaterra, Sara Vicente, que seguiu uma licenciatura na ESMAE e Luana Alberto, atualmente com 10 anos, que começou a desenvolver a prática teatral em apresentações públicas em conjunto com a sua avó, assim como em vários workshops. Alice Velez, Joana de Matos e Sofia Mendes não seguiram cursos superiores na área da interpretação, apesar de manterem uma ligação especial com a área e terem tido algum envolvimento nas mesmas deste então. É possível concluir que o teatro enfrenta problemas paralelos aos do cinema na região (falta de um curso superior, de produtores, de um trabalho de programação em rede e da distribuição dos poucos

recursos disponíveis num pequeno número de entidades que, inevitavelmente, leva a frustrações e desentendimentos entre os *stakeholders*), principalmente tendo em conta o trabalho de formação/mediação de públicos desempenhado por diferentes companhias algarvias e pelos cursos de Interpretação e Dança ao nível do Ensino Secundário.

A análise dos processos de criação da trilogia de curtas-metragens, tal como enquadrados no contexto sociogeográfico da região, destaca a relação simbiótica entre o território e a prática artística multidisciplinar. Este vínculo territorial reflete-se não apenas nas temáticas e localizações das curtas, mas também no cruzamento de influências estéticas e sociais, onde as experiências dos criadores no território moldam as narrativas e as abordagens artísticas. Apesar destas dificuldades, com ou sem apoios institucionais, existem sempre maneiras de utilizar os poucos recursos disponíveis, explorando ao máximo a geografia e a arquitetura enquanto elemento visual, e a experiência identitária dos coautores como elemento narrativo. Esta prática é normalizada no contexto algarvio, mas não é uma solução sustentável nem a médio, nem a longo prazo:

*“O desafio, como no resto do país, é o mais básico de todos: criar mercado de trabalho para as pessoas que andamos a formar. Como é que as pessoas fazem? Como é que as pessoas que se formam e são músicos, são atores, artistas visuais, bailarinos, performers, artistas circenses, não têm que andar a vida toda a sentir que a qualquer momento podem ter a corda ao pescoço? (...) trabalho com os meus amigos, faço uma “perninha”, safamos isto, mas ninguém recebe. Não ajuda ninguém, é precário porque não é justo fazer as pessoas pagar propinas para depois não lhes dar trabalho. E isso não é só na área da cultura, mas nesta área sente-se bastante.”* - Entrevista a Sara Vicente - Anexo R.

A arquitetura e paisagens desconstruídas em *A internet matou o Chester Bennington* tornaram-se elementos que dialogam diretamente com os temas e as emoções dos personagens, fluindo entre espaço físico e elemento de desenvolvimento dramático. A presença e influência no processo de Ana Monteiro é notório pelas escolhas imagéticas que são características do seu trabalho: a luz natural, os enquadramentos a servirem os atores e a busca pela beleza natural de cada situação. Esta fusão de cinema e fotografia contribui para uma abordagem estética que reforça a identidade visual da trilogia e que reflete as especificidades geográficas de Loulé, Faro, Olhão e Figueira da Foz.

O contexto social algarvio, caracterizado por uma cultura local enraizada no turismo e nas suas tradições, exerceu uma influência significativa sobre os temas abordados nas curtas-metragens. As questões identitárias da região — que se movem entre a preservação da autenticidade local, as dinâmicas impostas pela globalização e frustração com as políticas locais e centrais — tornam-se parte das narrativas e leituras destas obras pelo público e pelos seus próprios cocriadores:

*“As pessoas conhecem o sunset, mas não conhecem o Algarve. Mesmo no contexto da própria trilogia, o projeto oferece uma visão não capitalista, não turística e não promocional de um espaço que está sempre a ser explorado dessa forma. (...) Porque apesar de haver potencial, redundância propositada, ele não é potenciado. Ele existe, usamo-lo como crachá e fica muito bem. De vez em quando fica muito bem usarmos estas pessoas e cabeças para servir os nossos objetivos políticos ou de pequenos poderios, mas não é potenciado de forma a que no Algarve, os jovens, por exemplo, tenham as mesmas oportunidades do que no resto do país.”* Entrevista a Sara Vicente - ANEXO R.

A fusão de práticas teatrais e cinematográficas é um reflexo desta busca por novas soluções para problemas de produção e formas de transversalidade na expressão artística, em que o cinema não se limita ao seu formato tradicional, mas alia-se a outras disciplinas presentes no território para criar algo original e adaptado ao contexto regional. A própria dramaturgia é exemplo disso, com Gabriel Riley a salientar:

*“... (A narrativa) era um bocado reflexo daquele grupo de miúdos, o elenco todo, na grutazinha do Algarve a aprender e a tentar fazer tudo, mas “não dá”, não há um pay-off desse trabalho. Não há um climax, mesmo como na curta. Houve uma conexão clara com a realidade.”* - Entrevista a Gabriel Riley - ANEXO E.

O uso de ensaios e exercícios teatrais não só enriqueceu o trabalho de construção das personagens, mas também influenciou a direção dos atores, criando uma relação mais profunda entre os intérpretes e a narrativa. Esta interação entre teatro e cinema transcende a adaptação de uma linguagem para outra, resultando num processo criativo híbrido onde as duas formas de arte potenciaram-se mutuamente. A transdisciplinaridade também se manifesta nas colaborações com profissionais de outras áreas criativas. A participação de artistas visuais e técnicos especializados em áreas distintas influenciou o resultado, tirando partido da capacidade aglutinadora do cinema para fundir várias linguagens com um

propósito estético comum e impactar positivamente a participação dos cocriadores menos experientes.

Os processos criativos, ao envolverem jovens criadores e experimentação multidisciplinar, permitiram que estas obras se tornassem em instrumentos de diálogo sociocultural. A exibição das curtas no contexto da Algarve Film Week reforça essa dimensão comunicacional, ao proporcionar um espaço de partilha onde o cinema se manifesta como um veículo para a reflexão coletiva sobre identidade, memória e pertença. A estratégia de promoção desta trilogia poderá passar pela exibição em contexto escolar, mas só poderá ser efetivada após a finalização do processo de pós-produção.

A construção da narrativa assume um compromisso com a verdade dos diferentes espaços geográficos, quanto às experiências e vivências dos jovens que participaram no projeto, ainda que trabalhadas e estilizadas no processo dramatúrgico. A escolha das localizações, a incorporação de referências locais e a valorização de expressões culturais regionais não conferem apenas autenticidade às obras, mas contribuem para a sua relevância patrimonial como documentos audiovisuais que registam um momento específico do espaço e cultura algarvia. Ainda que em pequena escala, produções que intencionalmente trabalhem as diferentes facetas da herança patrimonial da região são de uma importância cada vez mais acentuada na era da digitalização e da inteligência artificial.

Para desta análise de procedimentos criativos identificar as boas práticas concretizadas e as potencialidades para futuras aplicações deste modelo é necessária uma revisão de recomendações:

*“Interessa voltar às fontes, reconstruir o corpus documental e filmico, rever e reler depoimentos e testemunhos, em suma, fazer um trabalho arqueológico de base, evitando releituras anacrônicas ou comprometidas do passado e procurar olhar o objeto de uma forma inédita, atendendo a diversos fatores contextuais até aqui pouco ou nada considerados.”* (Cunha, 2016, p. 43)

Os ODS 2030, adotados pelos membros das Nações Unidas, definem as prioridades e aspirações do desenvolvimento sustentável global para o ano de 2030. A comparação dos processos criativos abordados nesta dissertação com as recomendações relativas à literacia filmica e à educação para/atraves da criação artística, revela um alinhamento particular com o objetivo 4, Educação de Qualidade, que visa assegurar uma educação inclusiva e equitativa,

promovendo oportunidades de aprendizagem ao longo da vida. Essa meta sublinha a importância de integrar práticas educativas que capacitem indivíduos não só a consumir, mas também a criar conteúdos artísticos, incentivando o pensamento crítico e a expressão criativa.

Outro dos pilares da agenda 2030 é a inclusão social e a acessibilidade da educação artística. Nos processos criativos descritos, houve um esforço claro de inclusão de jovens locais, de regiões periféricas e em fases formativas do seu percurso profissional. Ao integrar atores e técnicos, amadores e profissionais, de cada região, o projeto promoveu a participação de comunidades locais e ofereceu oportunidades de educação prática através da criação cinematográfica. Esta abordagem é congruente com a visão dos ODS de que a educação de qualidade deve estar ao alcance de todos, independentemente da localização geográfica ou das condições socioeconómicas. No entanto, o isolamento político/geográfico do Algarve, a falta de infraestruturas, da falha na aplicação de um plano cultural a longo-prazo e de uma comunidade profissional pouco consolidada ainda constituem um desafio para atingir uma inclusão mais ampla e equitativa.

Os ODS 2030 destacam a necessidade de promover a literacia mediática, encorajando a capacidade de análise de conteúdos audiovisuais e a participação ativa na sua criação. Os processos criativos explorados na dissertação destacam-se por adotarem uma abordagem multidisciplinar que combina o cinema com outras formas de expressão artística. Esta transversalidade ajuda a desenvolver a literacia artística de jovens participantes, proporcionando-lhes uma educação prática e reflexiva. Contudo, para maximizar o impacto da educação para/atraves da criação artística, as recomendações dos ODS defendem uma maior integração da literacia filmica no currículo escolar e o fortalecimento das infraestruturas educativas que sustentam essas práticas. A dissertação aponta a importância de iniciativas como o PNA, o PNC e outros programas escolares no Algarve, que têm conseguido envolver alunos em práticas artísticas, promovendo a literacia audiovisual. Ainda assim, a partilha dessas práticas para além dos contextos formais, a falta de planeamento a longo prazo e a escassez de recursos permanecem um desafio.

Outro ponto de encontro relevante entre os processos criativos desta trilogia e os ODS 2030 é a promoção de uma cultura sustentável que valorize e preserve a identidade local. A escolha de filmar no Algarve, com destaque para as especificidades do território e da cultura local, reflete o princípio dos ODS de promover e preservar o património cultural como parte do desenvolvimento sustentável. A criação de obras que exploram as paisagens, a arquitetura

e as tradições locais integram-se na visão de uma educação que valorize as identidades culturais e fomente o respeito pela diversidade. No entanto, para que estas práticas sejam sustentáveis, os profissionais envolvidos e os jovens aspirantes a cineastas precisariam de maior apoio, tanto institucional quanto financeiro, para garantir a continuidade e o crescimento dessas produções.

De acordo com as recomendações dos ODS, o futuro da literacia filmica no Algarve pode ser fortalecido por:

- Expansão e aprofundamento de parcerias educativas que envolvam instituições locais, regionais e internacionais, garantindo que mais jovens tenham acesso a programas de literacia mediática, assim como um maior foco na aprendizagem de processos de produção, candidaturas, promoção e organização orçamental;

- Apoio institucional a iniciativas cinematográficas regionais, não só através do estabelecimento de uma entidade que centralize o acesso à informação e medeie o diálogo com produtores e municípios, mas também pela candidatura a fundos (privados e públicos) que priorizem a educação artística e a sustentabilidade cultural;

- Desenvolvimento de programas transdisciplinares que combinem cinema, teatro e outras artes, promovendo uma educação mais abrangente e multidimensional, em linha com os ODS, que preveem uma formação para a cidadania global e a valorização das artes como ferramenta de inclusão.

Considerando agora o *Plano Estratégico Plurianual para a Indústria do Cinema e Audiovisual em Portugal*, realizado pela empresa britânica Olsberg SPI e divulgado em março de 2022, identificam-se alinhamentos e áreas de divergência com as práticas em estudo. Uma das prioridades estratégicas do Plano, como enfatizado na secção sobre foco do apoio, é a necessidade de desenvolver a capacidade produtiva regional e criar infraestruturas que suportem a produção audiovisual fora dos grandes centros urbanos. Os processos criativos no Algarve, descritos na dissertação, operam num cenário onde a falta de infraestruturas adequadas é uma constante, o que gera uma dependência de parcerias criativas e a exploração de recursos locais. Outro eixo fundamental do Plano é a diversificação da produção e do financiamento, visando não só atrair novos talentos, mas também adaptar as práticas cinematográficas às oportunidades do mercado global, nomeadamente com o crescimento de plataformas de *streaming*. Os processos criativos em análise, ao focarem-se

em produções de baixo orçamento, exemplificam uma adaptação às restrições financeiras locais, mas subsistem desafios quanto ao financiamento e à promoção.

A formação e desenvolvimento de talentos é também destacado no Plano da Olsberg SPI, efetivando a urgência em criar percursos formativos sustentáveis, tanto nas áreas criativas como nas técnicas. A dissertação evidencia uma falta de mão-de-obra qualificada, pouco envolvimento de locais nas produções que escolhem a região como pano de fundo e de percursos educativos no Algarve, alinhando-se com a recomendação do Plano de promover formações contínuas e especializadas. De forma similar, o Plano Estratégico Plurianual sublinha a necessidade de desenvolver audiências regionais mediante uma maior aposta na educação cinematográfica e na distribuição das obras para eventos que promovam o cinema local. A atividade de cineclubes, festivais e associações regionais, sugerida tanto na dissertação quanto no Plano, é essencial para aumentar a visibilidade e o consumo do cinema produzido no Algarve.

*O Plano Estratégico 2024-2028 para o ICA e a sua ação no setor do cinema e do audiovisual*<sup>73</sup> apresenta o desenvolvimento de talentos como fulcral na sua estratégia de crescimento. Nesse sentido, a experiência de produção destas curtas-metragens exemplifica um modelo de aprendizagem integrada, no qual a cocriação dramatúrgica e a interdisciplinaridade permitiram uma colaboração ativa entre jovens criadores, estudantes e profissionais. No que respeita à descentralização, o Plano Estratégico reforça a importância de fomentar a atividade audiovisual fora das cidades com maior população, garantindo uma distribuição mais equitativa dos recursos e da infraestrutura cinematográfica.

Outra convergência entre esta investigação e o Plano Estratégico é a formação de públicos e a literacia audiovisual. O plano propõe um conjunto de medidas destinadas a ampliar o acesso ao cinema português, bem como a incentivar a formação de novas audiências, sobretudo jovens. No âmbito desta dissertação, a relação entre experiência criativa e educação cinematográfica demonstra como a prática audiovisual pode operar simultaneamente como processo de criação e ferramenta pedagógica. A experiência nestas curtas-metragens confirma a pertinência do cinema enquanto instrumento de aprendizagem e envolvimento comunitário, validando a necessidade de políticas que incentivem modelos de produção participativos e que aproximem o cinema da sociedade, uma vez que o acesso a ferramentas está cada vez mais normalizado: não apenas para os jovens, mas para todas as

---

<sup>73</sup>[https://ica-ip.pt/fotos/editor2/2024plano\\_estrategico\\_plurianual\\_ica.pdf](https://ica-ip.pt/fotos/editor2/2024plano_estrategico_plurianual_ica.pdf)

gerações e em todas as classes sociais, onde os impactos destas práticas podem ir do combate à solidão nos mais idosos, até à inclusão social de grupos marginalizados. Esta trilogia comprova que o cinema é uma forma eficaz de reinterpretar o património material e imaterial de uma comunidade. Os filmes analisados capturam não apenas espaços e paisagens, mas também os anseios, medos e aspirações de toda uma geração numa época crucial do seu desenvolvimento. A continuidade, promoção e inclusão de outras faixas etárias neste tipo de modelo de criação pode contribuir para a consolidação de uma identidade cinematográfica local, proporcionando novas oportunidades para a expressão artística e preservação de cada legado cultural e patrimonial.

O distanciamento entre a realidade e Cinema pode ser maior ou menor, mas, para Victor Flusser, o segundo será sempre indissociável do primeiro. Este é um dos motivos que torna o cinema na “forma de arte do nosso tempo” e com a qual teremos de contar para o desenvolvimento do nosso futuro coletivo:

*“So film does not give an account of events but imagines events and makes them imaginable: it makes history, if always three steps removed from the concrete phenomena. (...) We cannot dismiss the possibility that in the future, existentially significant history will play out before an audience on walls and television screens rather than in time and space. That would be authentic posthistory. That is why film is the “art” of our time and the filmic gesture is that of “new people” with whose being we are not entirely in sympathy.”* (Flusser, 2014, p90)

## 6. Bibliografia

“2024: *Novas perspectivas na produção portuguesa, reunidas pelo Instituto do Cinema e Audiovisual - ICA*”. Instituto do Cinema e Audiovisual, 2024. Disponível em: [https://www.ica-ip.pt/fotos/downloads/ica\\_2024\\_catalogoatualizadoeleve\\_red\\_\\_3044265d7853101ad1.pdf](https://www.ica-ip.pt/fotos/downloads/ica_2024_catalogoatualizadoeleve_red__3044265d7853101ad1.pdf).

Alves Santos, Silvío Matheus. (2017). “*O método da autoetnografia na pesquisa sociológica: atores, perspectivas e desafios*”. PLURAL, Revista do Programa de Pós-Graduação em Sociologia da USP, 24.1 Disponível em: <https://www.revistas.usp.br/plural/article/view/113972/133158>

Bénard da Costa, João. (1991). “*Histórias do Cinema: Sínteses da cultura portuguesa*”. Lisboa: Imprensa Nacional Casa da Moeda.

Bresson, Robert. (2004). “*Notas sobre o Cinematógrafo*”. Porto Editora.

Brook, Peter. “*On the Making of Lord of the Flies.*” (2000, March 13). The Criterion Collection. <https://www.criterion.com/current/posts/56-lord-of-the-flies> ;

Brook, Peter. (1968). “*The Empty Space.*” London: MacGibbon & Kee.

Chklovski, Viktor. (2013). “*A arte como procedimento*”. In: TODOROV, T. (org). Teoria da literatura: textos dos formalistas russos. 1ª edição, São Paulo, Ed. Unesp.

Colapietro, Vicent. (2016). “*Os locais da criatividade: sujeitos fissurados, práticas entrelaçadas*”. In: Pinheiro, A. & Salles, C.A. (orgs.) *Jornalismo expandido: práticas, sujeitos e relatos entrelaçados*. Intermeios.

Campos, Luís. (2022). “*O passado e o presente de uma cinematografia resistente: Tríptico Sobre o Fatalismo do Cinema Português*”. Universidade da Beira Interior.

Campbell, Joseph. (2008). “*The hero with a thousand faces.*” New World Library.

Canijo, João. (2011). “*Trabalho de atriz, trabalho de ator*” [Filme]. Midas Filmes. <https://www.filmin.pt/filme/trabalho-de-actriz-trabalho-de-actor>

Costa Valente, António. (2019). “Entre dois planos nacionais - O reduzido cinema português e o grande espaço da literatura” in “Cinema e outras artes I: Diálogos e inquietudes artísticas” (p.47-59) Editora LabCom.IFP.

Cunha, Paulo. (2016) *Para uma história das histórias do cinema português. Aniki: Revista Portuguesa da Imagem em Movimento* 3, n.º 1: 36–45. <https://doi.org/10.14591/aniki.v3n1.231>.

Correia, Paulo, & Pinto, Eduardo. *Filmando a luz: introdução à história do cinema rodado no Algarve*. 2ª., sem data.

Dias, Wagner de Miranda, & Salles, Cecília Almeida. (2020). “Interações do audiovisual e processos de criação: um campo de experimentação.”(p.121-140) *Significação*, 47(54);

Didi-Huberman, Georges. (2005). *Confronting Images. Questioning the ends of a certain history of art* (p.86-87) Pennsylvania State University Press;

Eco, Umberto. (1995). *Como se faz uma tese em ciências humanas* (p.24) Presença;

Flusser, Victor. (2014). “*Gestures*” (N. A. Roth, Trans.). University of Minnesota Press;

Foster, Hal. (1996) “*The Artist as Ethnographer?*” Em “*Traffic in Culture*”. Editado por George E. Marcus e Fred R. Myers. (p.302–9) University of California Press. <https://doi.org/10.1525/9780520354920-011>;

Lisboa, Irene. (1993). *Começa uma Vida*. (p.56-57). Editorial Presença;

Liz, Mariana. (2022). «Educação para o Cinema Em Portugal». Observatório Português da Juventude. Disponível em: [https://www.ics.ulisboa.pt/flipping/opj2022\\_pr/?fbclid=IwAR2HCAjt9LurWu6reTOO-4pLahg\\_GlrrgFOCmJEE0PWArYJhjZ9ee\\_SR4CA](https://www.ics.ulisboa.pt/flipping/opj2022_pr/?fbclid=IwAR2HCAjt9LurWu6reTOO-4pLahg_GlrrgFOCmJEE0PWArYJhjZ9ee_SR4CA).

Llosa, Mario Vargas. (2012). “*A Civilização do Espetáculo*”. Quetzal Editores.

Lobo, Maria da Graça da Silva (1999). “*Formação de Público para o Cinema*”. Universidade do Algarve. Disponível em: <https://sapientia.ualg.pt/handle/10400.1/8612>

Kosuth, Joseph. (1991). “*The Artist As Anthropologist*”. Reimpreso em “*The Everyday: Documents of Contemporary Art*”. Editado por Stephen Johnstone. The MIT Press.

Gorzillo, Maria Regina (2019). “*Processos de criação em performance e as práticas comunicativas*”. Dissertação de Mestrado em Comunicação e Semiótica. PUC-SP;

Marc, Sam. (2010, June 23). “*Interview: 'Dogtooth' Director Yorgos Lanthimos Talks The End Of Family, Sci-Fi Connections & Not Setting Out To Make Provocative Films*”. The Playlist. Disponível em: <https://theplaylist.net/interview-dogtooth-director-yorgos-20100623/>

Marechal, Garance. (2010). “*Autoethnography*”. Em: Encyclopedia of Case Study. Disponível em: [www.researchgate.net/publication/281595140](http://www.researchgate.net/publication/281595140)

Meisner, Sanford & Longwell, Dennis. (1987). “*Sanford Meisner on Acting*”. New York: Vintage Books.

Morin, Edgar (2005). “*Introdução ao pensamento complexo*”. Sulina.

Morin, Edgar. (2002). “*Os Sete Saberes para a Educação do Futuro*”. Instituto Piaget.

Morin, Edgar. (1997). “*O Cinema ou o Homem Imaginário*”. Relógio D’Água Editores.

Neves, Pedro. (2011). *O Cinema na escola - Estudo de caso - a disciplina de opção de cinema no 3º ciclo, no Algarve - Percurso e efeitos no tempo*. Disponível em: <https://sapientia.ualg.pt/entities/publication/ac65a4ad-34a0-4a04-a1f5-285d437db51c>

Pacheco, Raquel. (2016). “*O desenho metodológico de uma pesquisa qualitativa sobre cinema e educação*”. Revista do Programa de Pós-graduação em Comunicação Universidade Federal de Juiz de Fora. Vol.10, número 2;

Pais, José Machado, Pedro Magalhães, e Miguel Lobo Antunes. *Inquérito às Práticas Culturais dos Portugueses 2020*. Instituto de Ciências Sociais;

Panofsky, Edwin. (1936). “*Style and Medium in the Motion Pictures*”. Princeton University;

Portugal, Paulo (2023, February 20). *João Canijo: “A verdade é a interpretação que cada um faz da realidade”*. Insider. <https://www.insider.pt/2023/02/20/joao-canijo-a-verdade-e-a-interpretacao-que-cada-um-faz-da-realidade/>

Proimakis, Joseph. (2009, July 10). “*Yorgos Lanthimos • Director • The importance of thinking for yourself.*” Cineuropa. <https://cineuropa.org/en/interview/109633/>

Reia-Baptista, Vítor. (2014). “*Film Literacy and Pedagogical Heresy against Cultural Oblivion*”. (p.61-70) Synergies Sud-Est européen n°4.

Reia-Baptista, Vítor & Tavares, Mirian Nogueira. (2019). “*Access*”. In *The International Encyclopedia of Media Literacy* (eds R. Hobbs and P. Mihailidis). <https://doi.org/10.1002/9781118978238.ieml0002>

Ribeiro, Luís Bruno Ramos. (2014). “*A arquitectura algarvia no cinema ficcional*”. Instituto Superior Manuel Teixeira Gomes.

Russel, Catherine. (1999) “*Autoethnography: Journeys of the Self*”. Em: *Experimental ethnography: the work of film in the age of video*. Disponível em: [https://web.archive.org/web/20070221130327id\\_/http://newmedia.purchase.edu:80/~carrie/VideoSpring2007/AutoEthnography.pdf](https://web.archive.org/web/20070221130327id_/http://newmedia.purchase.edu:80/~carrie/VideoSpring2007/AutoEthnography.pdf)

Salles, Cecília Almeida. (1998). “*Gesto inacabado: processo de criação artística*”. FAPESP.

Salles, Cecília Almeida. (2006). “*Redes de Criação: construção da obra de arte*”. Editora Horizonte.

Salles, Cecília Almeida. (2008). “*Crítica genética: fundamentos dos estudos genéticos sobre o processo de criação artística*”. (3.ª ed.) Editora da PUC-SP

Salles, Cecília Almeida. (2017). “*Acompanhamento de processos de criação: algumas reflexões*” (p.38) Disponível em: [www.revistas.usp.br/aspas/article/view/139967](http://www.revistas.usp.br/aspas/article/view/139967)

Sontag, Susan. (1966). “*Film and Theater*”. *The Tulane Drama Review*, Vol. 11, No. 1, (p.24-37) The MIT Press. Disponível em: <http://www.jstor.org/stable/1125262> ;

Vários autores. (2020). “*Plano Estratégico para a Cultura de Faro*”. Município de Faro, julho de 2020. Disponível em: [https://cms.cm-faro.pt/upload\\_files/client\\_id\\_1/website\\_id\\_1/Cultura/Estrat%C3%A9gia%20Cultural/versao\\_final\\_ORIGINAL%20PEC.pdf](https://cms.cm-faro.pt/upload_files/client_id_1/website_id_1/Cultura/Estrat%C3%A9gia%20Cultural/versao_final_ORIGINAL%20PEC.pdf) ;

Vários autores (2024). “*Novos Encontros do Cinema Português*”. Batalha Centro de Cinema Centro Português de Cinematografia — Cineclube do Porto - Fundação Calouste Gulbenkian. Disponível em: [https://cdn.bndlyr.com/sibrwridqpbpm4e3/\\_assets/20240708-necp-web.pdf](https://cdn.bndlyr.com/sibrwridqpbpm4e3/_assets/20240708-necp-web.pdf)



ANEXOS

## **ShortWeek e Covid-19: Criações, Restrições e Efeitos nos Processos**

### **1. De que forma os constrangimentos temporais afetaram a tua participação no ShortWeek?**

Eu era muito nova, tinha 13 anos. Não houve muito ou quase nenhum processo de criação de personagem, foi só descobrir o tom e pronto. Eu lembro-me de pensar na altura que não foi difícil. Só uma semana para fazer e uma noite para gravar não me incomodou, à exceção da conciliação de horários.

## **Equipa Técnica e Casting**

### **1. Quais foram os principais desafios técnicos enfrentados durante a produção e como os superaste?**

Só a minha mãe deixar-me ficar fora de casa até às 3h da manhã.

### **2. Pode partilhar um momento particularmente marcante ou gratificante que vivenciaste enquanto trabalhavas neste projeto?**

Lembro-me que depois de gravarmos em Olhão fomos para a tua casa comer bolachas. Eu era mais pequenina e achei muita piada. Foi um momento de convívio entre nós e foi para além do processo de criação, para além de fazer um filme. O convívio com pessoas mais experientes e mais velhas foi muito importante para mim.

### **3. Quais foram os principais desafios colaborativos para alcançar a visão artística do filme?**

Não é um desafio colaborativo muito direto, mas eu sentia um bocado de dificuldade em encontrar pessoas mais velhas do que eu com quem trabalhar na área.

### **4. Como relacionas este processo criativo específico com a realidade local em que foi criado?**

Foi uma iniciativa bastante inovadora no Algarve. Puxar as pessoas a fazer uma curta-metragem numa semana foi uma coisa bastante diferente que ninguém estava à espera.

## **Teatro em Cinema**

### **3. Como vês o teu futuro artístico? Pretendes explorar cinema, teatro, ambos ou nenhum?**

Nenhum de momento ou nos próximos anos, fui promovida no meu trabalho e estou a gostar bastante de o fazer.

## **Anexo B. Entrevista a Ana Monteiro**

### **ShortWeek e Covid-19: Criações, Restrições e Efeitos nos Processos**

#### **1. De que forma os constrangimentos temporais afetaram a tua participação no ShortWeek?**

Em cada projeto, as restrições específicas exigiram soluções criativas e uma adaptação constante. Nas minas a equipa técnica muito curta e, principalmente, a falta de mais equipamento de iluminação foram os principais obstáculos. Na Sofia, as localizações não foram tão bem aproveitadas como eu gostaria, exatamente pela restrição de só a gravarmos numa semana. Havia localizações incríveis, mas no dia e hora de rodagem, com a equipa pronta, as condições meteorológicas estavam contra nós. E isso não pode ser contornado... No Chester houve uma cena gravada de madrugada e que não fomos rápidos o suficiente para impedir uma grande discrepância de luz. Mas, mais uma vez, houve um problema e arranámos maneira de o solucionar. É comum que prazos apertados e restrições façam com que as pessoas stressesem devido à pressão. No entanto, neste caso, senti que o efeito foi o oposto: havia pressão, sim, mas era uma pressão saudável, que nos motivava e incentivava a realizar as tarefas da melhor forma possível no tempo disponível. A maioria da equipa sentiu-se satisfeita em começar e terminar um projeto, algo que é muitas vezes difícil. Muitas vezes o tempo arrasta-se entre a rodagem e a estreia, já nem somos a mesma pessoa que criou o projeto original, e isso leva a alguma frustração que, neste caso, não surgiu.

#### **2. Que tipos de restrições a pandemia te impôs e como as superaste?**

As restrições impostas pela pandemia foram particularmente desafiantes ao limitarem o número de pessoas que poderíamos ter connosco, especialmente no projeto que foi feito na mina, afetando diretamente a nossa capacidade técnica. Isso foi um obstáculo num projeto que dependia significativamente da iluminação e da recriação de um espaço natural, pouco explorado pelo ser humano, mas com um ar abandonado. Apesar de termos uma equipa extremamente reduzida em que várias pessoas desempenharam várias funções, conseguimos realizar um trabalho notável tendo em conta as limitações. Neste caso, a pandemia, ainda estava muito presente nas nossas vidas e trouxe constrangimentos mais significativos. A narrativa exigia uma ligação física e uma proximidade que precisavam ser refletidas no filme

e no ecrã. Estes desafios tornaram o processo um pouco mais lento, dadas as precauções necessárias como máscaras e distanciamento social. Apesar disso, conseguimos gerir bem a situação, encontrando maneiras alternativas de estabelecer esse contacto físico e proximidade entre as personagens, de forma efetiva e afetiva. Acho que a entreaajuda e a comunicação ajudaram-nos a ultrapassar o que podiam ter sido problemas maiores.

## **Equipa Técnica e Casting**

### **1. Quais foram os principais desafios técnicos enfrentados durante a produção e como os superaste?**

Estas três experiências foram distintas e enriquecedoras, proporcionando descobertas sobre mim mesma e sobre como posso adaptar-me em diferentes contextos audiovisuais. A primeira (Chester) era algo que eu TINHA de fazer, mas não sabia se conseguia. Havia um entusiasmo pela novidade da situação. Senti que, de certa forma, regressei aos meus primeiros tempos a fazer audiovisuais, porque todas as abordagens, teóricas e técnicas, eram possíveis. Foi muito cinema guerrilha. Na Sofia não deixámos que dificuldades técnicas ou de agenda se impusessem entre nós e o que queríamos construir. E na Mina tentámos fazer muito com pouco. Enfrentando limitações técnicas ou de produção, cada projeto reforçou a importância do trabalho em equipa, da criatividade, da adaptação relativamente a cada processo criativo. Aprendi a ter mais resiliência, descobrindo formas de dar o melhor de mim mesma, quando as condições não eram as ideais. Estas experiências transformaram a minha relação com o cinema, reacendendo a paixão inicial pela área e ensinando-me a adaptar a diferentes contextos e desafios.

### **2. Pode partilhar um momento particularmente marcante ou gratificante que vivenciaste enquanto trabalhavas neste projeto?**

Um momento marcante foi quando, na mina corri de meias para captar uma imagem sem se ouvirem os meus passos, até que, num descuido, apoiei mal o pé, caí e sofri arranhões nas costas, nádegas e pernas. Até hoje, recordo-me do banho mais doloroso da minha vida, ao sentir as feridas a arder com a água. No entanto, um momento verdadeiramente gratificante foi proporcionar a uma atriz, a Sofia, que até então não dispunha dos meios ou da preparação necessária, a oportunidade de desempenhar o papel principal no filme. Foi extremamente

recompensador observar a sua evolução. Possibilitar a alguém viver uma experiência única, que talvez não tivesse vivenciado noutras circunstâncias, foi muito especial.

### **3. Quais foram os principais desafios colaborativos para alcançar a visão artística do filme?**

A nossa colaboração, especialmente no Chester, foi fundamental para o sucesso do projeto. Embora com mais pessoas na equipa, o filme estava dependente da nossa comunicação, exactamente por ser algo que tínhamos de provar que funcionava. Na Sofia, a responsabilidade de produzir na minha cidade natal trouxe desafios adicionais, como gravar em localizações distantes, juntar um grande grupo de pessoas... Por isso, aí creio que tentei trabalhar mais a nível da produção, por ter essa responsabilidade acrescida, e não trabalhei tanto a fotografia como podia ter feito. E na mina, apesar das restrições técnicas, senti-me sempre parte da construção da narrativa e do grupo que tinha sido criado com o elenco. Eu não estive sempre presente nesse processo, mas fui sempre acompanhando o desenvolvimento do mesmo e imaginando como as acções se podiam materializar visualmente.

Sempre me deste uma grande flexibilidade para expressar visualmente o filme da forma que mais me fazia sentido. Nunca me foram impostas restrições significativas, o que permitiu explorar a minha criatividade e encontrar o que melhor servia o filme. Esta sintonia na visão artística do filme nunca representou um desafio colaborativo; pelo contrário, sempre senti um alinhamento entre a minha execução e a tua orientação. Sinto que a minha marca está evidente em todos os filmes, refletindo a minha visão através da fotografia. A forma como opto por apresentar visualmente as histórias, confere uma identidade única a cada filme, demonstrando a minha perspetiva singular sobre estas três narrativas, mas encaixando-as no mesmo panorama.

## **Teatro em Cinema**

### **1. De que forma a incorporação de técnicas teatrais influenciou o processo criativo?**

A experiência de combinar teatro e cinema enriqueceu a minha abordagem criativa, surpreendendo-me positivamente quanto ao impacto desta fusão para alcançar resultados

mais seguros. A possibilidade de realizar ensaios contínuos e observar o desenvolvimento da história em tempo real foi um fator decisivo para o sucesso do projeto. Os ensaios na LAMA Blackbox foram cruciais porque sabíamos que íamos ter muito pouco tempo dentro das minas no dia de rodagens. Principalmente para os atores era muito importante terem a noção da sequência de cenas e para mim, para poder estar segura do que estávamos a construir. Os atores tiveram a oportunidade de viver as personagens e sentir o desenrolar da narrativa dentro dessas quatro paredes. Era como um ensaio teatral do filme e a repetição permitiu-me experimentar os melhores pontos de vista para mostrar cada momento de cada personagem.

## **2. Podes partilhar um exemplo específico de como uma técnica teatral enriqueceu uma cena ou momento do processo criativo?**

A determinada altura eu senti que fazia parte do elenco, porque precisei de estar no meio deles para criar os planos da forma mais orgânica possível. Além disso, tinha que imaginar as condições diferentes que íamos enfrentar na mina (profundidade de campo, falta de luz, etc...). A criação de um storyboard detalhado, com os planos que experimentámos na Blackbox, permitiram uma realização mais eficaz do filme, apesar dos desafios técnicos enfrentados. A colaboração no desenvolvimento do guião e a adaptação às condições impostas pela pandemia demonstraram a importância da flexibilidade e da inovação no processo criativo.

## **Processos Pós-Produção e Promoção**

### **1. Quais foram os maiores desafios técnicos ou criativos enfrentados durante a pós-produção?**

Os desafios técnicos na pós-produção, particularmente na gestão da luz e na edição, evidenciaram a importância de uma equipa técnica mais ampla e a necessidade de um planeamento rigoroso. No Chester, por exemplo, fomos mais concretos e não fizemos tantos planos: isso fez com que a pós-produção fosse a mais rápida e simples. Na Sofia tivemos que incluir o trabalho de CGI que nos atrasou. Na mina também tivemos trabalho de CGI a ser feito e, pela equipa técnica ser muito reduzida, o som ficou prejudicado, mas não irremediavelmente. Gravar numa mina não é o mesmo que gravar na superfície. Simplesmente fez com que a pós-produção se alongasse.

**2. Que lições aprendeu com a promoção destes filmes que possam ser úteis em projetos futuros?**

A promoção dos filmes, adaptada às circunstâncias de cada momento, revelou-se eficaz, especialmente ao considerar os filmes como uma trilogia interligada, proporcionando uma visão coerente do conjunto da obra.

## **Equipa Técnica e Casting**

### **1. Quais foram os principais desafios técnicos enfrentados durante a produção e como os superaste?**

Lembro-me que houve algumas dificuldades entre a produção, que foi onde eu trabalhei, e o guarda-roupa. Tivemos dificuldades em ajudar as atrizes com o que vestir e discutimos bastante o assunto. Hoje eu estou mais interessada em trabalhar a parte sonora, a captação e manipulação de sons para a história, mas esta foi uma experiência que serviu para compreender diferentes perspetivas dentro do *set*.

### **2. Pode partilhar um momento particularmente marcante ou gratificante que vivenciaste enquanto trabalhavas neste projeto?**

Logo no primeiro dia de gravações, quando estávamos a preparar o material, as câmaras, a perche. Houve um clique de “Ah, isto é a sério!”. Não era só uma brincadeira que estávamos a fazer em casa. Éramos umas raparigas que gostávamos de cinema, e de repente estávamos numa produção mais a sério.

### **4. Como relacionas este processo criativo específico com a realidade local em que foi criado?**

Nesta altura eu sentia que não havia qualquer relação da Figueira da Foz com o cinema. Não ouvia falar dos realizadores, de festivais, apesar de haver muita história do cinema português ligada à cidade, não era uma informação que me chegasse. Então este projeto foi quase como se me abrisse os olhos para uma “Figueira nova”. Comecei a ver possíveis cenários bonitos em sítios que antes nem prestava atenção, comecei a ver cinema na Figueira e deu-me uma perspetiva nova sobre a cidade onde vivi a vida toda, mas que não lhe reconhecia esse tipo de potencial. E o mesmo aconteceu em relação ao cinema nacional: comecei a vê-lo de outra forma depois desta experiência.

## **Anexo D. Entrevista a Constança de Melo**

### **ShortWeek e Covid-19: Criações, Restrições e Efeitos nos Processos**

#### **2. Que tipos de restrições a pandemia te impôs e como as superaste?**

Primeiro, iniciámos esta jornada ainda confinados em casa, sem possibilidade de sair, portanto, toda a experiência foi inédita. De repente olhava para quadradinhos no ecrã e a discutir ideias com pessoas, interrogando-me sobre se isto era uma luz ao fundo do túnel. E só quando nos foi dito "Sim, podem sair de casa", é que essa possibilidade se tornou real.

Em termos de tempo, não se tratava apenas de ter uma ideia e realizar este projeto com as pessoas disponíveis. Era questionar quando poderíamos efetivamente concretizá-lo, tendo em conta as limitações impostas pela pandemia, e dado que os membros do elenco iriam sair da sua região natal, o Algarve, para seguir estudos superiores.

Foi uma maneira de trazer esperança e alguma ocupação, mantendo essa perspetiva de que após setembro não seria viável prosseguir.

Não senti que o facto de tudo ter sido realizado numa semana - os ensaios numa semana e as gravações num dia e numa manhã - fosse um problema, precisamente porque não tínhamos a pressa ou a pressão extra que uma equipa grande ou orçamento vasto pudessem criar.

Iniciando com videochamadas, mergulhando neste novo mundo, onde cada um, ao seu ritmo, contribuía sem a pressão de controle externo. O que é típico de um processo criativo, com as suas regras e *timings* específicos, não existia porque ninguém tinha o controlo absoluto, nem mesmo quem liderava.

#### **Equipa Técnica e Casting**

##### **1. Quais foram os principais desafios técnicos enfrentados durante a produção e como os superaste?**

O primeiro desafio foi, na verdade, enfrentar o isolamento em casa e ser inundado por mil e uma ideias.

Depois, durante os ensaios físicos, já era verão, e, embora fosse permitido sair, o contacto físico com as pessoas era restrito. Usava-se máscara. Vi-me a treinar num espaço fechado, completamente preto. Questionava-me se isso resultaria em algo ou não. Ou seja, precisávamos adaptar todos os exercícios de grupo habituais porque tínhamos substituído o contacto real pelo digital. Apesar de já conhecermos todos uns aos outros, não era uma interação livre, por estarmos com máscaras durante praticamente os ensaios inteiros, às vezes até mais. A questão era como a dinâmica de grupo e a nossa energia também eram afetadas. Portanto, para mim, esse tornou-se o maior desafio: tentar levar uma "vida normal", enquanto lidava com uma situação extremamente intensa. Ou seja, estávamos a jogar com muitos elementos ao mesmo tempo, não era apenas uma questão de explorar, mas sim de agir. Houve sempre cuidado neste processo de criação, apesar de todos estarmos conscientes, a aproximação física era sempre feita com receio, pois isso poderia comprometer toda a semana. Foi um processo fluído, mas inevitavelmente criámos uma barreira. Estávamos no fundo a trabalhar para o mesmo e exigiu profissionalismo e restrição da nossa parte.

Tivemos um membro do grupo que, exatamente por não respeitar estas restrições, foi retirado quase à última hora. Havia muitas variáveis em jogo: não tínhamos outra altura para gravar, se fôssemos todos expostos colocaria as nossas vidas em risco, assim como dos trabalhadores da mina. Assim, éramos, de certa forma, outsiders, e poderíamos colocar essas pessoas em risco, mas acredito que tomámos a decisão correta. Tínhamos que estar preparados, não apenas como um grupo, mas como uma unidade coesa naquela semana.

## **2. Pode partilhar um momento particularmente marcante ou gratificante que vivenciaste enquanto trabalhavas neste projeto?**

Andar de carrinha dentro da mina foi, claramente, uma experiência marcante e bastante divertida.

Contudo, penso que nos ensaios, quando o Miguel e a Diana — não foi no primeiro ensaio que vieram caracterizados —, mas acredito que no segundo já o fizeram. Recordo-me de ter de encarar toda aquela cena e de olhar para a Diana, e de repente, as lágrimas começaram a escorrer. Senti realmente medo dela, estava extremamente desconfortável; estava mesmo ali, entendes? Creio que isso se tornou um momento particularmente marcante

e gratificante, uma vez que percebi finalmente: "Consigo fazer isto!" E de repente, atores como o Miguel e a Diana, que já trabalham há anos, sabem técnicas e mais técnicas. Estamos a encenar toda a cena e eles não existem até que realmente aparecem, e eu estou ali, a olhar nos olhos da Diana, a pensar: "Ok, muita energia está a ser gerada, o que é que está a acontecer?" Portanto, diria que esse foi o momento,

### **3. Quais foram os principais desafios colaborativos para alcançar a visão artística do filme?**

Considero que foi um desafio trabalhar com a Carolina. O desafio surgiu porque, de repente, tive que confiar em mim mesma e precisava transmitir essa confiança a uma criança de 8 anos, entre outras coisas. Tínhamos que estabelecer uma espécie de relação muito familiar, diria, onde existia uma intimidade mais acentuada. Creio que isso se tornou um desafio colaborativo, pois era como se dissesse: "Confia em mim, estamos bem", e eu própria não tinha certeza sobre que tipo de conversa seria adequada ter com uma criança, percebes? Embora acredite que, por exemplo, no dia das gravações, isso já estava tudo ultrapassado. Principalmente quando ela percebeu que me ia cortar o cabelo.

### **4. Como relacionas este processo criativo específico com a realidade local em que foi criado?**

Faro ainda que esteja em constante luta e movimento por um acolhimento à cultura não deixa de ser a capital do Algarve - e isso diz muito - isso acaba por ser também um desafio e acabamos por nos habituar ao pouco e sem ajudas.

Limita. Mesmo que não se queira e que depois não se pense muito nisto claro que limita. Por isso, o paço com que tivemos de criar, os tempos, as equipas, etc., são restritas parece que estamos sempre a remar contra uma corrente, quase uma luta. E depois, precisamente por ter este aspeto, a sensação da conquista é gigante não só porque estamos concretizados, finalizámos um projeto, mas, também, porque o fizemos quase 'sem nada', porque aprendemos a virar-nos.

## **A Evolução do Trabalho Dramatúrgico Colaborativo**

### **1. Quais foram os principais desafios colaborativos no desenvolvimento do argumento?**

Acredito que ter este tempo de ensaio antes, e não apenas uma leitura, como às vezes acontece. Ter este trabalho de personagem em grupo, em conjunto, é muito mais fácil e, acredito, enriquece muito mais qualquer cena. Mesmo que estejamos a fazer cinema e depois não seja tudo sequencial, mas como já tenho uma bagagem antes, em vez de estar simplesmente numa mesa fazendo um trabalho de personagem sozinha, o que às vezes pode ser solitário. Trabalhar numa cena completamente diferente, até porque pessoalmente acredito que, em novelas, produzidas muito rapidamente, não tens esse tempo. Estás a ensaiar e a preparar-te para o dia seguinte, mas tu não fazes ideia. Por mais que conheças a personagem que vai contracenar contigo, não sabes que energia ela vai trazer amanhã na cena e, de repente, tudo o que pensaste que era, não é, ou desejas que fosse. Acho que este tempo é essencial, quando possível.

## **2. De que forma a dinâmica de trabalho influenciou o teu processo criativo?**

Vieste com uma ideia porque já tinhas duas curtas-metragens feitas. Havia um seguimento. Mas para mim, descrever o processo criativo numa frase seria: o Diogo chegou com uma ideia, e nós começámos a lançar sugestões, e aconteceu. E às vezes é assim, quanto menos esquematizado melhor. Porque podias ter chegado até nós com uma ideia, especialmente porque as curtas que já existiam eram o “antes” e o “depois” da nossa. E agora tínhamos de juntar as peças, e podias ter tudo organizado e limitado. Mas não foste demasiado rígido. Ou seja, protegeste o teu projeto, mas não o defendeste até à morte, do género “é meu, eu é que decido o que faço porque já fiz os outros” Tiveste flexibilidade e isso contribuiu imenso para que estivéssemos disponíveis e abertos para contribuir de forma significativa. Éramos 6 miúdos a disparatar, mais tu e a Ana já dentro do projeto. Senti que vocês os dois conduziam as peças, e nós conseguíamos chegar a um consenso, pegando no que cada um dizia e vendo o que fazia sentido. Por exemplo, se o Tiago e a Margarida já tivessem dito coisas díspares, eu pensaria “Ok, talvez isso não faça muito sentido para vocês, mas vou apontar para depois discutir apenas sobre a minha personagem”. Portanto, a interação era muito um dar e receber, uma troca, e tu deste essa abertura porque, se não tivesses, não teria sido uma verdadeira troca; teríamos sido apenas peças do tabuleiro. E, pelo contrário, estávamos todos ali a descobrir como vamos unir o começo e o fim. Quanto ao meu papel, lancei várias ideias, umas ficaram outras não. Éramos todos muito diferentes, mas acho que todos tínhamos um olhar semelhante para o teatro e para a representação. Tínhamos ideias parecidas do que era brincar num palco ou diante de uma câmara. Pensando

individualmente, olhamos para a arte de forma muito parecida. E bastava, talvez, alguém preferir algo mais comercial, por assim dizer, que isso também influenciaria as ideias e como as propostas eram feitas.

### **3. De que maneira as tuas experiências teatrais ajudaram neste processo de criação dramatúrgica?**

Brincávamos ao teatro e à representação, mas também não existia uma desconexão completa de nós próprios enquanto indivíduos. Isso fazia com que, embora sinta que trouxe muito de mim para a personagem, havia um equilíbrio, talvez não exatamente 50/50, mas uma percentagem significativa.

A forma como escrevíamos, e o facto de termos de revisitar todos os textos e refletir sobre eles, porque estávamos a criar algo novo. Houve um mergulho no que eu era e sentia, e no que tu ou eu poderíamos sentir, permanecendo fechados numa gruta com aquele grupo. Isso levou-nos a questionar muito sobre processos comportamentais, além do trabalho de pesquisa para o guião e até das músicas.

Foi útil esta partilha, de forma não direta. A música transporta-me. Se a música é alegre, sinto energia. Ou seja, as músicas e as imagens ajudaram-me mais a refletir sobre o que eu, enquanto personagem, deveria transparecer. Esta ideia construiu uma ponte para o mundo “exterior” à mina, e os textos ajudaram a explorar o que cada um sentia no contraste entre o sair e o ser isolado. Algumas referências serviram mais para sentir a energia da curta-metragem, principalmente os filmes que discutimos. E, obviamente, se há uma música que me transporta para um espaço, uma imagem de uma ideia que pode não ser realidade, e um sentimento para explorar a fundo, claro que o que escrevo é muito mais conciso e está tudo interligado. Não falámos disso, mas avançámos muito na essência e no sentido das coisas; se não tínhamos espaço para nos movermos e tocar, tínhamos de pensar para sentir, utilizando outro tipo de referência, esses estímulos, para conseguirmos projetar-nos noutras lugares. Considero que não nos distanciámos completamente de nós mesmos. Vejo na personagem da Margarida exatamente isso: a Margarida é o tipo de pessoa que, como a flor, canta e toca o seu ukelele. Além disso, o fato de o elenco partilhar a mesma visão ajuda, pois as ideias, as imagens e os estímulos convergem para a mesma conceção final. Neste contexto, não identifiquei ninguém que divergisse desta perceção. Por outro lado, o fato de não estarmos completamente desapegados contribui para que as camadas da personagem se

tornem muito mais interessantes. Acredito que porque nos conhecermos e de sabemos pequenas coisas uns sobre os outros - mesmo que, por exemplo, eu considerasse o Gabriel um dos meus melhores amigos, e não fosse tão próxima da Margarida - permite-nos oferecer perspectivas diferentes que enriquecem a construção do personagem final que desejávamos representar. Por exemplo, apesar de todos partilharmos a mesma visão no final, as nossas reações são distintas, com ‘nuances’ muito diferenciadas. Por exemplo, para mim, a Margarida simboliza leveza. E conseguimos, embora não me recorde se fizemos o mesmo ou começámos de maneiras diferentes, identificar este tipo de elementos uns nos outros, o que foi muito benéfico para essa dinâmica colaborativa e reativa.

## **Teatro em Cinema**

### **1. De que forma a incorporação de técnicas teatrais influenciou o processo criativo?**

A minha experiência em teatro na Tomás era completamente diferente, temos aquele professor queria trabalhar aquele texto. Nós próprios também podíamos escrever, ou seja, também estávamos muito envolvidos, só que ali era uma vez por semana durante meses e aqui foi tudo condensado. Por isso não sei se é necessariamente uma dificuldade, acho que tornou até tornou o processo mais fácil porque sabíamos o que estávamos a construir desde o início. Estudei teatro no secundário, mas não encontrei uma ligação profunda com as câmaras. Existia apenas uma ideia. Ensaiarmos como se estivéssemos a preparar-nos para uma peça de teatro, transforma completamente a experiência. Ou seja, para mim, foi ter apenas uma semana naquele espaço (LAMA Blackbox), a atuar daquela forma ou com aqueles estímulos, e de repente tudo muda. Temos de atuar no dia de gravações em condições totalmente diferentes e com cortes a meio. Precisei reviver o que sentia minutos antes, como se nada tivesse acontecido. Isto com situações que obviamente não se materializam quando é tudo contínuo e estás imerso na vivência sem interrupções, como no teatro. Sempre pensei que um dia preferiria fazer cinema, e, mesmo agora, com a perspectiva que tenho, decidi não seguir a carreira de atriz. Três anos depois, ainda quero trabalhar nesta área, mas nos bastidores, contente por não ser o centro das atenções. Assim, também mudou a minha relação com o palco, dando lugar a um apreço mais profundo pelas experiências no teatro. A minha verdade altera-se quando uma câmara está presente e constantemente a mudar de sítio. Para mim, o teatro tem um encanto quase romântico, enquanto o cinema

pertence mais ao domínio industrial, exigindo uma reflexão mais aprofundada. Tipo, não sou apenas um ator a seguir instruções, mas alguém que precisa entender que, ok, interromperam aqui, e aceitar que, se não fosse assim, talvez o faria de outra maneira, mas agora tem que ser ajustado e acontecer de forma diferente. Mas enfim, ninguém vai saber, certo? Porque, afinal, não temos plateia presencial.

Como já mencionei, este foi um processo muito mais honesto, pois não há interrupções, e todos nós contribuimos diretamente para o projeto. Isso auxilia no processo criativo, pois cria uma energia de grupo, uma espécie de epifania coletiva. A única outra experiência cinematográfica que tive, além desta, foi a gravação de uma curta-metragem, embora nessa ocasião eu fosse a única atriz. No entanto, considero que deveríamos ter experiências diversificadas; por exemplo, gravar uma série fora de sequência influencia o trabalho de ator, pois conheces a tua personagem e o que estás a fazer naquele dia. Isto é muito diferente de gravar a sequência de episódios. Para mim, isto nota-se verdadeiramente no teatro, onde a sequência de ações é mais genuína e crua. No processo criativo desta curta, todes tínhamos essa base teatral, não precisávamos ensaiar os takes, mas a sequência narrativa de ações. Isso deu-nos espaço e tempo para interagir e guiarmo-nos mutuamente. Isso fez com que, nos dias em que não era possível fazer tudo de seguida, eu conseguisse evocar uma memória e pensar: "Ok, foi isto que senti naquele momento; obviamente, agora vou sentir de forma diferente", mas com uma visão clara da sequência.

## **2. Podes partilhar um exemplo específico de como uma técnica teatral enriqueceu uma cena ou momento do processo criativo?**

Foi o primeiro ensaio de Miguel e de Diana, não tínhamos planeado nenhuma cena específica. Então, decidimos trabalhar em improviso o desenvolvimento dos personagens, com música, tentando descobrir quem éramos em oposição aquelas duas figuras. Cada um de nós sentiu a necessidade de explorar o que aquelas duas pessoas significavam relativamente às personalidades que tínhamos desenvolvido. Acho que isso se revelou uma técnica extremamente eficaz para perceber a posição e a relação que cada um tinha em relação ao outro. Lembro-me até do Daniel, parecia que experimentou um tipo de morte física, e aí acho que entendi o que cada um dentro do grupo significava para mim. Tinha a minha ideia, mas esses exercícios distinguiram claramente, por exemplo, o que Tiago significa para mim em comparação com Gabriel. Consegues ser mais específico ao improvisar com a personagem já construída. Acredito que aquilo tenha sido um dos últimos exercícios com informações que

adicionavas, e nós reagíamos. E então, chegámos a um final todos ao mesmo tempo, sem ninguém o dizer, mas: "Ok, acho que sabemos".

Na curta-metragem também eram os mais distantes. Há o nosso grupo, e depois "eles". Percebes que até é bom, nesse sentido, que é como se de repente duas pessoas novas entrassem num grupo e nos tivéssemos que adaptar, ou seja, a energia do grupo. Se tivéssemos que realizar um exercício de grupo com eles, nunca seria meticulosamente preparado. Enquanto nós, como um grupo coeso, tínhamos criado laços ali, porque vivíamos uns para os outros "dentro da caverna". Não estávamos particularmente interessados no Miguel e na Diana, não era como se quiséssemos fugir dali, estávamos presos sem saber bem o que mais havia para além daquilo. Obviamente também implica reconhecer que eles têm uma presença física imponente e impactante. A personagem deles exigia que fossem fortes, mesmo que não falassem muito, a sua presença tinha que ser marcante, eles dominam. Assim, quando entraram, lembro-me de sentir isso. Além do trabalho já estar feito de antemão e sabermos exatamente o lugar e o papel de cada um.

### **3. Como vês o teu futuro artístico? Pretendes explorar cinema, teatro, ambos ou nenhum?**

Não como atriz, porque acho que pronto gosto de trabalhar mais na área da produção. Sinto que como atriz é raro poder contribuir ativamente para a construção de uma produção, como fiz nesta curta. Interessa-me explorar as minúcias do trabalho necessário para criar produções, sejam audiovisuais ou de teatro. Provavelmente não em Portugal, principalmente pela diferença de dimensões das produções.

É por essa razão que o grupo partilhava a mesma visão sobre o que estávamos a fazer, o que contribuiu para o sucesso do projeto. Se tivesse sido de outra forma, não sei, com outra pessoa diferente no casting, bastava uma peça solta para destabilizar tudo, porque o contexto negativo sobrepõe-se ao positivo, isso é algo que se aplica na vida. Todos nós tínhamos uma compreensão semelhante sobre o que era o teatro. O tipo de conteúdo que consumíamos era muito parecido. É por isso que, a meu ver, funcionou. Lembro-me de conversar com a Sara (Mendes Vicente) sobre a minha experiência como assistente de encenação numa produção da ACTA.

Por mais que sejas tu, com um texto à tua frente e sejas tu a direcionar as peças, há tipos de realizadores muito diferentes. Aqueles que não dão instruções explícitas porque os

atores precisam encontrar as personagens por si... Outros que até controlam a quantidade de vezes que respiras... E lá está, depois tens pessoas que conseguem entender que, por exemplo, gostariam que fizesses algo de uma certa forma. "Ok, agora vamos repetir, mas dá-me algo diferente." E aí reside a diferença. Às vezes, já acho que as pessoas precisam dessa flexibilidade, permitindo que elas se afastem um pouco dos textos, em vez de seguir as "instruções" à letra. Isso é crucial porque estamos a lidar com emoções e sentimentos no ato de representar. E quem está de fora, por mais que esteja envolvido, não consegue perceber totalmente o que se passa naquele universo, naquela dimensão. Agora, estando em contacto com ambos os lados, percebo a importância da experiência de estar em palco para trabalhar atrás das câmaras. É preciso essa sensibilidade, que tu tiveste porque já estiveste dos dois lados. Para mim, ao escrever um filme ou qualquer trabalho dramático, é vital ter essa perspectiva externa e quem direciona as peças deve ter noção do que significa estar no palco, do trabalho do ator, para compreender a matéria com que trabalha. Caso contrário, é como se estivesse apenas a distribuir tarefas sem uma compreensão genuína do processo criativo.

## **Processos Pós-Produção e Promoção**

### **2. Que lições aprendeu com os processos de promoção que podem ser úteis em projetos futuros?**

A primeira lição é que não é necessário querer muito para que as coisas realmente aconteçam; leva o seu tempo, mas é possível realizar muita coisa sem ter uma equipa enorme. Além disso, penso que a minha perceção sobre cinema e teatro evoluiu. Profissionalmente, pretendo envolver-me nestas duas áreas, o que me proporciona uma visão clara de como quero e aprecio trabalhar. Mesmo tendo em conta as técnicas utilizadas porque, na verdade, estavas a realizar, mas também a encenar. Quando fizemos os ensaios em cena, já tínhamos esta perspectiva colaborativa de não ter apenas uma pessoa a comandar: que era algo em que já acreditava e fez todo o sentido para mim após essa experiência. Ser parte de algo onde todos contribuem faz com que o projeto pertença a todos. Creio que quanto mais flexível e aberta foi a pessoa, sem se impor autoritariamente, melhor funciona, trazendo mais camadas de leitura ao filme ou à peça. Por vezes, estava focada, mas a esforçar-me para perceber o que está a acontecer em termos técnicos. Percebi sobretudo que ao lutar para alcançar o "ideal" da gravação, percebemos que nem tudo está sob controlo.

### **ShortWeek e Covid-19: Criações, Restrições e Efeitos nos Processos**

#### **1. De que forma os constrangimentos temporais afetaram a tua participação no ShortWeek?**

Foi uma corrida a dar tudo antes de irmos para as minas. Aproveitávamos sempre o tempo para conversar e discutir antes de chegarmos à Blackbox. Acho que estarmos todos os dias a ir para dentro da Blackbox e viver naquele ambiente, para mim no aspeto criativo não dava para esquecer nada. Se num dia tivéssemos tomado uma decisão num dos ensaios, no dia seguinte toda a gente assumia essa decisão em cena. Devido à restrição temporal tínhamos um foco total. Tinha que ser agora, tinha de ser feito dessa forma porque não íamos ter outra hipótese de gravar dentro da mina.

#### **2. Que tipos de restrições a pandemia te impôs e como as superaste?**

Antes do COVID dirigia um projeto teatral para a Panapaná, que ia ser apresentado festival do LAMA Teatro. E o COVID bateu mesmo quando íamos fazer a primeira apresentação. E eu fiquei numa antecipação criativa muito grande... Estava muito focado naquilo e depois não aconteceu nada. E começámos o nosso projeto e foi uma grande libertação. Ou era isso, ou era ficar em casa sem fazer nada. Deu-me a razão para estar focado a dar tudo neste projeto. O COVID parou-me tudo, então quando me apareceu com aquele projeto foi um pequeno milagre. Finalmente tinha algo que podia fazer em casa e depois quando começámos os ensaios ainda foi melhor, porque podia estar novamente com os pés assentes. Havia uma ansiedade no grupo porque, já tínhamos tão pouco tempo que bastava uma pessoa ter de fazer isolamento para estragar tudo. A situação com o Daniel confundiu-me muito, mas foi um afunilar. Estava um clima tenso com a situação da pandemia e precisávamos da presença dele, e ele desapareceu sem nos avisar, fazendo depois uns lives e só aparecendo por mensagem para dizer que era possível que tivesse COVID. Senti um afastamento dele do processo criativo e mesmo da profissão de ator.

## **Equipa Técnica e Casting**

### **1. Quais foram os principais desafios técnicos enfrentados durante a produção e como os superaste?**

A minha maior preocupação foi não conseguir estar no espaço até às gravações. Tu e a Ana já tinham feito um *scout*, com fotos e tudo. Mas na Blackbox já trabalhámos para ter uma imagem muito concreta de como seria lá dentro. Ao ponto de que, quando chegámos à localização em si, aquilo que podia ser um obstáculo que era nunca lá ter estado, não foi obstáculo nenhum. Foi uma coisa muito natural. Chegámos, vimos a localização que vocês já tinham fotografado e adaptámo-nos. Devido ao trabalho que já tínhamos feito de ensaio, não era essencial o espaço físico, mas a atmosfera criada pelo trabalho de cada ator e pela tua direção. Houve desafios na gruta, como estar descalço ou de joelhos, que era a experiência mais dolorosa de sempre. Mas não houve desafio nenhum de trabalhar com o resto do elenco, já os conhecia a todes de formas diferentes, mas foi tudo muito natural e fez-me acreditar que o projeto tinha tudo para funcionar. Eu sabia que todes iam colocar o trabalho devido para o projeto avançar. Foi um grupo muito fácil de trabalhar, de partilhar ideias, cenários... Adorei os dias em que ficávamos juntos depois do ensaio e a partilhar ideias individuais. Lembro-me que durante as reuniões de zoom a Margarida tinha misturado umas fotografias com umas músicas e aquilo bateu-me. Lembro-me dela a tocar o Auld Lang Syne e deu-me arrepios. E não foi um grupo onde tive medo de explorar. Nessa altura era muito auto consciente sobre escrever enquanto processo criativo. E este processo foi a primeira vez que escrevi sem estar preocupado com gramática, com o meu português ou seja o que for: escrevi por ser. Escrevi o texto que era descrições de um gajo a bater de rocha em rocha com uma foto de um macaco numa jaula. E não tive medo nenhum de não ser entendido. Era um espaço aberto, *welcoming*. Tu e a Ana sempre suportaram sempre e a tua direção foi sempre acolhedora de qualquer processo, qualquer ideia ou instinto que tivesse aparecido, até na sala de ensaios e mesmo em casa. Não conseguimos trabalhar sempre com o Miguel e a Diana, eles tinham um horário preenchido e já foi fantástico trabalhar o que conseguimos com eles. Se gostava que tivesse havido mais? Sim, porque os adoro aos dois e trabalhar com eles é sempre fantástico. Não senti mesmo grandes obstáculos em trabalhar com o cast.

### **2. Pode partilhar um momento particularmente marcante ou gratificante que vivenciaste enquanto trabalhavas neste projeto?**

Foi na Blackbox. Estávamos a experimentar com tudo. Fizemos uma dança, que não começou como dança, mas como movimento. Primeiro começámos estáticos e depois colocas-te um ‘flamenco’ e tu querias uma explosão física, emocional no drop da música, para irmos onde a música nos levasse. E adorei. Explodi mesmo, senti que foi uma das energias mais marcantes daqueles ensaios. Foi algo que me podia sempre lembrar para dar foco ou energia a uma determinada cena.

#### **4. Como relacionas este processo criativo específico com a realidade local em que foi criado?**

Tinha um background de teatro mais clássico, vindo da Tomás Cabreira. Tinha feito coisas mais abstratas ou conceptuais. Mas o teu conceito tinha os seus fatores surreais, mas de uma forma que não teria sido explorado na cultura criativa local. A minha percepção é que os projetos feitos no Algarve tinham de ter uma ideia de prestígio, tanto teatro como cinema. E depois ainda temos o outro lado da moeda que são as novelas portuguesas, em que até eu ao crescer odiava *acting* português. E tu apareceste com uma ideia que não era nem um, nem outro. Tu mandaste-nos ver o Dogtooth do Yorgos, e eu não me sentia preparado para aquilo. Mas assim que começámos a trabalhar fez-me muito sentido, porque teres miúdos presos numa gruta a aprenderem a ser os artistas perfeitos, mas sem nunca saírem... Era um bocado reflexo daquele grupo de miúdos, o elenco todo, na “grutazinha” do Algarve a aprender e a tentar fazer tudo, mas “não dá”, não há um *pay-off* desse trabalho. Não há um clímax, mesmo como na curta. Houve uma conexão clara com a realidade. E adorei que tivesse sido nas minas de sal. A malta que lá trabalhava adorou o facto de o espaço ser utilizado para uma obra de arte feita pela malta local. Nunca imaginei ver pessoas tão contentes a vigiar uma série de putos que andam a correr por uma mina descalços. Foi surreal, mas fomos sempre bem-vindos. O projeto ensinou-me que não é preciso estar à espera. Há sempre uma atitude que se pode tomar. O meu *mindset* era ter desistido do Algarve, o covid só vinha reforçar esse sentimento. E o teu projeto, que foi a última coisa que fiz em Portugal, foi o melhor ponto de final para aquela etapa da minha vida. Tódes os envolvidos conseguiram-me provar que com zero budget, um horário de trabalho horrível, restrições de uma pandemia em cima e um dia no espaço para gravar é possível. Foi uma preparação ao género de Missão Impossível. Lembro-me de estarmos em tua casa, já tódes sem tomar banho há 3 dias, e tu a coordenar exactamente a sequência de planos que íamos fazer. Comprovaram-me que é possível fazer.

Não há desculpas para não haver um suporte para a criatividade local. Foi uma criação de comunidade, um projeto de comunidade.

## **A Evolução do Trabalho Dramatúrgico Colaborativo**

### **1. Quais foram os principais desafios colaborativos no desenvolvimento do argumento?**

Acho que o benefício de termos estado naquele espaço de ensaios e todo o trabalho que fizemos anteriormente era podermos estar disponíveis para mudanças. Para mim era parte do trabalho ter flexibilidade porque nunca sabíamos o que poderia estar em causa. Acho que ao início houve uma dificuldade em criar uma visão partilhada, até antes de termos começado a trabalhar no espaço. Não havia falas, crianças numa gruta... Onde é que podemos levar isto? O que ajudou muito a criar essa visão partilhada foram os materiais que partilhaste, a comparação com o *Lord of the Flies*. Partilhaste muitas ideias em termos de estética que já tinhas considerado. Mas a tua direção foi chave para aliviar qualquer aspeto de falta de flexibilidade. Se nós tivéssemos sempre trabalhado num padrão rígido, qualquer mudança podia ser mais impactante. Mas pela maneira como nós trabalhámos, eu até me sentiria confortável para trocar de papel com alguém. Porque estivemos a trabalhar juntos constantemente, a ajudar-nos reciprocamente no trabalho, se tu me tivesses dito no último dia para trocar de personagem, era algo possível. Óbvio que me passava um bocado, mas dava porque toda a gente sabia o que estava a acontecer. Houve uma sincronização coletiva que aconteceu devido à flexibilidade e ao trabalho prévio que fizemos.

### **2. De que forma a dinâmica de trabalho influenciou o teu processo criativo?**

Há uma atitude diferente entre palco e em gravação. Em palco estás a ensaiar para ter aquele dia perfeito e está tudo perfeito como se espera. E para ter esse dia, estás meses ou semanas a preparar tudo. A minha experiência anterior a este projeto em material gravado havia sempre um trabalho prévio de contacto com o argumento, mas sempre para ver como ficar em câmara. E era muito chegar e dizer as falas. O resto da equipa técnica não estava necessariamente preocupada com o trabalho de ator, tornando cada trabalho um bocado individual. Não que acredite que o trabalho de cinema seja um trabalho individual, mas que tem tendência a ser. E neste foi completamente o contrário. Já tinha feito curtas e longas, mas para esta curta-metragem só posso comparar o ambiente com o que tive agora no final da

universidade, em que tivemos seis semanas de ensaios de dia inteiro. E adorei da mesma forma que adorei fazer o projeto convosco, porque houve essa sincronização criativa. Toda a gente com o seu trabalho criou uma energia que alimentámos e cuidámos. Foi um trabalho que partiu dos atores, de ti e da Ana. Acho que esse trabalho, antes do dia de gravações, foi uma coisa linda.

### **3. De que maneira as tuas experiências teatrais ajudaram neste processo de criação dramática?**

Acho que a primeira parte é dar a dedicação ao projeto. Tem que haver empenho e sacrifício, estar presente e disposto a colocar-me numa posição vulnerável. Em termos de estética, acho que foi um processo mais divertido porque não tinha explorado a criação dramática da forma que fizemos. Antes de entrarmos na sala de ensaios tu pedias para escrevermos textos, partilharmos imagens ou qualquer tipo de media que achássemos que podíamos trazer para a mesa e partilhar com toda a gente. Não houve um approach clássico que por si é capaz de ser intimidante para alguns ou mais relaxado para outros. Para mim trouxe-me muito prazer em termos criativos. Começar a criação da história a partir da criação das personagens. E ver onde é que este material todo que tínhamos reunido nos podia levar.

## **Teatro em Cinema**

### **1. De que forma a incorporação de técnicas teatrais influenciou o processo criativo?**

Para mim o tempo na Blackbox passou muito rápido, e mesmo que não estivéssemos lá ou a ensaiar, estávamos ativamente a discutir ideias. Teres aplicado estas práticas de teatro para cinema foi a correcta para aquele momento, visto estares a trabalhar com atores cuja experiência era predominantemente em teatro. Criaste um conforto, não importava bem como, mas nós carregámos o projeto connosco para qualquer sítio. Tínhamos ensaiado o que conseguíamos para estar tudo pronto para o dia. Em relação à narrativa, as personagens estavam a ser treinados para serem os melhores artistas possíveis. E refletiu-se no nosso projeto de forma a que não estávamos a trabalhar como atores, mas como criativos. Trouxemos tudo o que pudemos para cima da mesa. Havia instrumentos, brinquedos, livros... E estávamos livres para os explorar durante as improvisações. Essa também foi uma parte enorme porque as horas que passámos calados a interagir com o espaço ajudou-nos a criar o clima e a atmosfera em que as personagens se moviam. Não só o espaço, mas também as

relações entre elas. Tenho ideia de que nem falávamos muito no assunto, era muito em termos de comunicação corporal, de olhares... Que nos ajudou a criar aquela atmosfera tensa. Lembro-me de o Tiago dizer-me: “Fiquei mesmo irritado quando te mexeste para ali... Quase que me passava.” E depois a Constança dizia: “Fiquei tão mais confortada quando te puseste de pé e sentaste-te perto de nós.” E havia esta comunicação aberta de como é que o movimento pequeno que ele fez me afectou a mim. Como é que a minha reacção a alguma coisa o afectou a ele. Que entretanto nos ajudou a criar as relações entre os personagens e as condições em que eles viviam.

## **2. Podes partilhar um exemplo específico de como uma técnica teatral enriqueceu uma cena ou momento do processo criativo?**

Não tínhamos texto, por isso não havia cá essa coisa de unidades narrativas. Mas como nós não estávamos a trabalhar num estilo clássico, acho que a elaboração da história das nossas personagens, trabalhar sobre os objetivos de cada um foi essencial. Cada um de nós era diferente e isso, sim, mudava os improvisos que fazíamos: nas relações entre personagens e entre as personagens e o espaço. E ainda tínhamos o Miguel e a Diana, que era um fator decisivo. Para uns o objetivo era ficar na gruta, para outros, era fugir e para outros, era estar fora da situação, mas proteger a Sofia. Mas havia sempre o objetivo básico de sobrevivência, de comer, de brincar. E isto trabalhámos com os improvisos para nos levar às características de cada personagem. Crianças criadas numa gruta não vão andar como se trabalhassem das 9 às 17, então os improvisos foram muito importantes para mudarmos todos estes elementos.

## **3. Como vês o teu futuro artístico? Pretendes explorar cinema, teatro, ambos ou nenhum?**

Tudo. Ambos, o que está no meio e o que está fora, nos lados finais do espectro. Pretendo estar disponível para tudo. Óbvio que são coisas diferentes. Há um quote do Robert DeNiro: “Cinema é fixe e é fácil. Mas teatro faz bem à alma.” O projeto que nós fizemos foi fixe e fez bem à alma. Fácil não digo. Foi algo que me aqueceu o coração e conseguir dar de mim o que eu sempre quis dar, mas também acompanhado com outros artistas locais que queriam fazer uma obra de arte a dar tudo com o que tínhamos disponíveis. A falta de recursos só nos motivou mais. Quero muito continuar a fazer projetos como este, que sejam bons para a alma.

**1. Qual tem sido o impacto do Plano Nacional de Cinema (PNC) na literacia filmica entre os jovens algarvios?**

Em 2012, quando iniciámos o Plano Nacional de Cinema, escolhemos duas escolas do Algarve para integrarem a lista de escolas que estavam a iniciar o Plano Nacional. Começámos com as escolas piloto e depois criei as escolas de laboratório. Porque na formação percebemos que havia muitas escolas que queriam e muitos professores que se tinham inscrito nas formações. O que é que acontece? Como o Algarve tem uma longa tradição de cinema nas escolas, achámos que o Algarve iria continuar com o JCE, já com o seu balanço, e por uma questão de mapear o país, colocámos duas secundárias do Algarve, portanto, Tavira e Faro, Liceu de Faro. Como se fossem escolas à parte, escolas da JCE. As pessoas já tinham autonomia para trabalhar os filmes.

O que acontece com PNC é a falta de meios financeiros para pagar aos autores os direitos. No segundo ano, em 2013, conseguimos os direitos do Aniki Bobó e então mostramos o Aniki Bobó, que é um filme ótimo para mais pequenos, e também para mais crescidos, para o secundário. Portanto, em 2013, conseguem-se os direitos do Aniki Bobó e passa em todo o país. Em 2012, o que fizemos no tal ano piloto? Foi por ciclos. Segundo ciclo, terceiro ciclo e secundário. Assim como separámos os professores da em formação em três salas. Segundo ciclo, terceiro ciclo e secundário. E aí mostramos filmes diferentes. O processo de exibição dos filmes, contámos com a generosidade dos realizadores. Coisa que, nem eu, nem a Graça gostámos da ideia. Os autores gostam que o filme está a ser visto, ótimo, excelente. No entanto, deveria ser da competência do Estado, deve ser uma política pública, como há em França e noutros países, essa tal exceção cultural. Deve ser o Estado a pagar os direitos, para fins pedagógicos. Uma forma de reconhecimento dos autores, dos criadores. Raramente acontece. Por isso é que agora o plano nacional está, pelo pouco que eu sei, está um bocadinho à deriva. Isto não é propriamente educar para o cinema, não é? Este é o cinema, mais uma vez, um instrumento do ensino. Veio o dia da criança, o que a gente vai fazer com os meninos? E se fôssemos ao cinema? Veio o Natal, é para a semana de Natal, já temos aqui ido ao teatro, já temos aqui uma saída, como que é que ocupamos este dia? E se

fôssemos ao cinema? Ou então eu estou a dar a Segunda Guerra Mundial, que filme é que eu posso mostrar aqui para eles perceberem mais? Isto não é instrumentalizar o cinema? O filme tem temas, tem histórias, mas também tem a sua linguagem. E quanto mais os professores souberem falar da linguagem do filme, mais os meninos podem chegar a casa e dizer. “Estás a ver a novela? Isto é um grande plano.” Isto é o grande impacto do cinema nas escolas do Algarve, é este. Eles podem chegar a casa e dizerem à mãe que a mãe está a ver um grande plano. Usarem a linguagem. O JCE nunca teve o propósito de formar cineastas, não, de formar realizadores, mas despertou o gosto pelo cinema, e alguns seguiram. Encontrei muitas vezes em Avanca, miúdos de Quarteira, de quem fui “professora de cinema”.

Em Tavira houve professor que tinha sido aluno do JCE, tirou o seu curso, começa a dar aulas e começou a ser professor do JCE. O José Couto, que agora está em Angola, também fez parte do JCE e é cineclubista. Pedro Félix de Quarteira, Carlos Pedro em Faro, havia também Paulo Carvalheiro em Boliqueime, a Carla Carvalheiro que tem um papel que guarda religiosamente com os testemunhos dos miúdos do JCE. Em São Brás de Alportel, o Paulo Penisga e a Ana Isabel, sendo que o Paulo agora está na escola em Olhão. A Cristina Barcoso que é diretora da Tomás Cabreira. Tínhamos reuniões no Cineclube, na sede antiga, e convidei o Carlos Pedro para aparecer. Depois demos-lhe, coautoria, mas foi um processo muito giro partir pedra para criar a disciplina. Foi um processo giro.

Pós-pandemia tenho feito o Avanca-Gigantes no Algarve. Consiste em levar miúdos a ver curtinhas, a conhecer o formato da curta. A falar sobre a animação, explicar-lhes o que é a animação. E fazem depois atividades com os professores, comigo na sala de cinema, pós-filme. E depois nas escolas. 5 mil miúdos em 3 edições ou 4 edições. Depois, com os filmes mais votados faz-se um *best-of*. Eles vão à sala de cinema uma vez. Mas depois eu vou lá 3 e 4 vezes ter com eles... Relembrar o filme, falar do filme. Mostrar novamente. E estamos a falar do universo de meninos pequeninos. Se bem que na primeira edição fiz questão de ter os níveis todos. Agora temos estado a apostar mais nos pequeninos. E sobretudo em contextos em que não tem sala de cinema perto. É para continuar. Vai ser um irmão do JCE. Com uma metodologia parecida, sim. Não tão exigente porque de facto os produtores estão cheios de trabalho. Projetos e trabalho. E o primeiro ciclo é mais fácil de trabalhar porque têm mais tempo letivo, não é? Por exemplo, em Vila do Bispo... Levei-os à auditório da escola. Mas não fiquei satisfeita, então levei-os à Fortaleza. Os pais gostaram muito da ideia. E tratei tudo junto dos pais. Os professores adoraram. Portanto, foram à sala da Fortaleza. Aquela sala que está porreiríssima.

O JCE teve impacto e tem impacto. O Plano Nacional de Cinema, neste momento não sei se está em muitas escolas, mas os professores sempre se queixaram de falta de apoio, de falta de materiais. Duvido que tenha impacto. Em Castro Marim tiveram o Plano Nacional. Não sei se ainda têm, mas traziam muitas vezes a Monstrinha. Traziam muitas vezes os filmes da Monstrinha lá à escola. Em Lagos, não sei se alguma vez chegaram a ter o Plano Nacional de Cinema.

## **2. Pode partilhar exemplos de atividades que considera particularmente eficazes no aumento do interesse pelo cinema entre os jovens?**

Nunca foi o objetivo do JCE criar realizadores, mas sim criar gosto e conhecimento. As festas do cinema, acho que era uma experiência muito interessante. As festas do cinema em que os miúdos se juntavam num grande cineteatro, numa grande sala. E posso dar o exemplo de Faro, nos dez anos do JCE, tivemos 800 alunos no Teatro das Figuras. Em Portimão, naquela Arena, tivemos quase mil alunos nos vinte anos do JCE. Em Portimão, tivemos, essencialmente, nono ano e secundário. Eles convivem uns com os outros, respondem a perguntas, ganham prémios, mostram curtas que tenham feito... Era uma mostra de trabalhos do ano. Um encontro/mostra dos trabalhos. Era só um dia. Um dia para cada nível de ensino. Aqui no Teatro, foi o secundário, e em Portimão, foi nonos e secundários. Eles chegavam, viam as exposições no hall de entrada, na sala. Entravam na sala de cinema e começavam o espetáculo. Só saíam no fim. Portanto, uns faziam teatro, outros mostravam filmes, outros dançavam. E depois havia sempre um concurso, o *quiz show* do cinema. Depois ganhavam prémios. Prémios desde máquinas fotográficas, idas a Avanca. Levar alunos e professores a um festival, foi muito giro. No tempo em que houve dinheiro por parte do Ministério conseguimos prémios bons. Portanto, as festas de cinema, acho que era uma coisa que eles adoravam. Todos em pé da igualdade. Acho que isso também é um dos grandes impactos do cinema nas escolas do Algarve: foi eles perceberem que estavam todos no mesmo nível de conhecimento. Não havia ninguém que soubesse mais ou que soubesse menos. Estavam todos ao mesmo nível. O que é interessante, porque de facto se não entra na escola de onde é que o cinema entra? Tem que ser no tempo escolar. E ao ser no tempo escolar tem que se arranjar qual foi a forma que a Graça encontrou. Dentro do currículo 5 minutos, 10 minutos dedicado naquela disciplina, o professor tem gosto dedica 10 minutos da

sua disciplina ao cinema. Então chegou a haver contacto com atores, com pianistas também, o José Miguel Ribeiro quando trouxe os bonecos de “A Suspeita”, acho que foi impactante para os miúdos. O *ZoomIn* com a Escola Tomás Cabreira, para trazer cá o Edgar Pêra para mostrar as suas várias facetas, o realizador, o artista plástico o fotógrafo. Os miúdos foram ver um filme dele e depois foram eles que quiseram andar com o Edgar Pêra durante aqueles dias todos.

### **3. Que desafios enfrentam na introdução de atividades ligadas ao cinema em contextos escolares?**

O desafio é de facto jogar com o tempo do calendário escolar. É por isso que apostamos nas curtinhas: dá para trabalhar melhor com o tempo disponível, mas muitas vezes confunde os miúdos, ver e comparar histórias tão rapidamente. Foi por isso que ao início tive resistência, mas comecei a adaptar-me, conversando com os miúdos entre curtas. Com os miúdos que tenho há três já consigo que vejam as curtas sem eu ter de falar muito. Quando percebo que estão meio-perdidos, faço a animação da sessão. A introdução ao cinema, à linguagem, ao espaço é muito importante para surgirem perguntas. Por ser uma atividade fora do normal, por não ser a mesma professora de todos os dias, os alunos gostam bastante.

### **3. Que desafios e oportunidades identifica para o futuro do ensino de cinema em Portugal, nomeadamente no Algarve?**

Começa numa boa formação de professores. História, estética, linguagem do cinema. Se houvesse um curso de cinema faria todo o sentido na Escola Superior de Educação e Comunicação da UAlg. O Plano Nacional das Artes tem boas intenções, mas depois não tem meios. Como não pagar aos artistas para irem às escolas? Aquela base de dados que é a Algarve Film Commission começou por criar, que era muito interessante ter o mapeamento de todos os técnicos, técnicas, equipas artísticas, todas as equipas, contactos telefónicos, e-mail, isso acho que é um princípio basilar, que alguém devia agarrar nisso e fazer, pedir um financiamento para fazer isso. Se todas as câmaras tivessem um Film Office, existir uma Algarve Film Commission que os centralizasse, assim fazia todo o sentido. Mas lá está. Tornam-se gabinetes muito pequeninos, com uma única pessoa, estruturas muito pequenas, concentracionárias e não de expansão.

Como a gente vê na América Latina. Organizam-se no café, vão ver o plano de atividades do Clube X. Em fevereiro vamos ver estes filmes, em agosto vamos ver aqueles filmes. Nós vivemos muito na rua, mas vivemos pouco ou nada em comunidade. Movimentos cívicos e culturais. Isso não são movimentos, podem ser as circunstâncias. Nesta circunstância estamos a precisar responder a este assunto. Da nossa sociedade, do nosso bairro, da nossa casa. Vamos reunir, vamos fazer um filme sobre isto. Mas por que não? Contratar um realizador. Não uma reportagem da televisão. Fazer um filme sobre este assunto. O realizador se calhar precisa de investigar, precisa de alguém que ajude a investigar, daquela comunidade. Ou seja, trazer a arte para o local. Para a rua, para o local. É fundamental. Nunca se ouviu falar tão pouco de cultura como neste momento, nestes últimos dois anos. Os movimentos na cultura são inorgânicos e é mais a malta do teatro que se mobiliza para reivindicar. A questão é que a malta do audiovisual acaba por ter trabalho. Mas aceitam ser explorados. Eu sei. Eu vi no MACA (Movimento Associativo da Cultura do Algarve) e tentei antes do primeiro encontro que aparecesse malta do audiovisual... Mas é dia de trabalho. E se vierem, não ganham. Proteção legal também não têm. Ou muito pouca. E aceitam as condições.

Eu falava da comunidade, do estar comunitário do estar local, estamos a falar porque esta gente vem para cá a filmar ou para além da fronteira, ou seja, da corte de Lisboa ou de fora do Reino dos Algarves, ou vêm para cá estrangeiros, mas eles precisam de coprodução. A Graça costumava dizer muitas vezes que ela não era a favor da regionalização, mas com esta experiência no plano percebemos o quanto é importante a regionalização lá está, lutamos por nós, termos um sentido de identidade.

#### **4. Quais as práticas, na vossa experiência de educação filmica, mais eficazes?**

Foram os dossiês pedagógicos, as aulas em DVD, todos esses instrumentos de trabalho disponibilizámos aos professores e aos alunos. Foi uma mais-valia incrível. Destriçar o filme dos vários pontos de vista, a narrativa e certos visuais eram acompanhados do caderno de encargo com a exploração ao minuto de cada sequência. Esses cadernos têm que ser adaptados às idades dos alunos.

#### **5. Como é a colaboração com outras entidades regionais, públicas e privadas, para a criação de iniciativas para a literacia filmica?**

As entidades públicas dão o que podem. Não têm dinheiro, houve alturas em que houve dinheiro, houve projetos e fui paga por projetos que fiz nas escolas, nas comunidades, nos bairros, nos auditórios, coisa que neste momento o ministério da educação ou o ministério da cultura não tem as direções regionais neste momento também não têm verba, o por isso o que fazem? É através daqueles contratos para o associativismo, o apoio ao associativismo em que podem pagar um projeto qualquer. Isto de trabalhar em literacia desta forma não dá. Um projeto para a cultura tem que ser um projeto longo prazo, para a educação tem que ser longo prazo. Lá está a subvalorização do trabalho criativo artístico e cultural, pior na área da cultura do que propriamente na área da criação na área artística. As entidades privadas ainda têm falta de sensibilidade, não só com projetos culturais ou com projetos de literacia artística. Desde o tempo do Adão e Silva que se procura implicar as empresas no mecenato, mas está longe de acontecer essa realidade. As direções regionais têm muito boa vontade, as escolas podem abrir as portas, mas lá está não se pode fazer vida disso. Assim ou és funcionário público, lá está, como o caso do Film Office, tem um funcionário para aquele assunto para aquele gabinete, para aquela matéria para aquela área porque tem visão. Os chefes aqui na direção-regional de cultura, no JCE, os diretores regionais, todos gostavam do programa. Havia mais-valia. Ainda há pouca sensibilidade para estas questões porque não dá resultados a curto prazo, estamos numa época em que se vive do resultado dos números, das evidências. No entanto, o poder continua lá em cima aqui o nosso comissário regional não tem assim tanto poder. Quanto a isso, os nossos diretores regionais do IPDJ não têm assim tanto orçamento, nem margem de manobra. Essa margem de manobra é lhes dada por um plano de ação que eles têm que cumprir e têm que devolver à corte de Lisboa. Vamos municipalizar, não podemos dizer regionalização. Vamos municipalizar e como? Fica cada Câmara a gerir as escolas como? Fazem o que podem, mas como? O MACA, o que se está a tentar construir, mas que é para reunir todos e para lutar por todos e para uma coisa tão simples que é só, estamos aqui, é isto que existe. Tenho a certeza que mais Film Offices vão surgir, mais que não seja por jovens que saem das suas universidades dos seus sítios, que têm gosto pela área, que criam nos cineclubes fora do horário laboral por *hobby*. Os cineclubes funcionam por voluntários, que tem o seu emprego durante o dia e que gosta do cinema, isto é assim desde o início do cineclubismo. Quem sabe os jovens do audiovisual que têm um horário das nove às cinco juntam-se à noite para criar, para pedir fundos, para concorrer a projetos.

## **Equipa Técnica e Casting**

### **1. Quais foram os principais desafios técnicos enfrentados durante a produção e como os superaste?**

Lembro-me que às vezes era difícil chegar aos sítios e o transporte. Eu fiquei a conhecer uns sítios da Serra da Boa Viagem bem bonitos, que eu nunca tinha ido à Serra. Mesmo sendo da Figueira, não sou da Figueira, sou de uma aldeia (Santana) no meio do nada.

### **2. Pode partilhar um momento particularmente marcante ou gratificante que vivenciaste enquanto trabalhavas neste projeto?**

Era a primeira vez que eu trabalhava com equipamento e tudo, mesmo coisas de cinema. Eu estava super entusiasmada e mesmo não me sentindo totalmente bem na minha pele, sentia que estava a fazer algo de novo e estava com as minhas amigas. Para além disso estava com vocês, com pessoas novas, falava com pessoas novas e adultos, mas que falavam muito bem connosco, como se vocês não fossem superiores, como os adultos normalmente falam connosco. Vocês falavam connosco como se estivéssemos ao mesmo nível e tínhamos conversas completamente normais. Eu lembro-me de uma casa em construção, tudo com cimento, foram momentos cinematográficos que eu consigo guardar na minha memória e ainda hoje digo a amigos meus: “Eu lembro-me de gravar na Serra da Boa Viagem e lembro-me de gravar numa casa por construir com vista para o pôr do sol sobre o mar, foram momentos muito bonitos.”

### **3. Quais foram os principais desafios colaborativos para alcançar a visão artística do filme?**

Tínhamos acabado de nos conhecer e eu queria sentir-me confortável convosco, mas algo não me deixava, até porque os nossos pais sentiam algum receio! “Quem são estes jovens a vir buscar as nossas filhas à aldeia nos carros, para aí fazer um filme! Não os conhecemos de lado nenhum...” Mas era só basicamente o receio de falar, mas isso há sempre. Para mim, eu sei que o mais difícil foi mesmo atuar, eu só tinha atuado no filme da

Oriana, feito pela minha amiga Mariana que ganhou o concurso na Figueira da Foz, e atuar ainda não era uma coisa, e se calhar ainda hoje não é uma coisa totalmente fácil para mim. Fingir ser outra pessoa e atuar bem, era o que me preocupava. Mas lembro-me de estar bem com toda a gente no set e toda a gente apoiar imenso e serem super queridos connosco.

#### **4. Como relacionas este processo criativo específico com a realidade local em que foi criado?**

Em Santana, pelo menos o que eu tento mostrar aos meus amigos e a toda a gente que vem cá, é a cena ao estilo Alabama, Texas. É tudo mesmo muito incestuoso, um bocado retrógrado, e, ao mesmo tempo, também tem muita bruxaria e é um bocado assustadora. E tem essas más vibes aqui. Isso aí também há muito na Serra da Boa Viagem. Na Serra da Boa Viagem encontram-se galinhas com cabeça cortada em caldeirões e sim, há muitas coisas de bruxaria. Talvez isso esteja ligado, e os elementos sobrenaturais sobressaem no filme.

### **Teatro em Cinema**

#### **3. Como vês o teu futuro artístico? Pretendes explorar cinema, teatro, ambos ou nenhum?**

Não vejo, mas isso é porque eu não penso muito no futuro. Eu gostaria muito de fazer teatro, mas fazer filmes em conjunto teria de ser... Exatamente, teria de ser em conjunto. Porque eu sozinha não me sinto capaz de fazer alguma coisa grande. Um filme é uma coisa grande e tem de ser muito bem pensado. E eu não sinto que tenha cabeça para isso. Eu pretendo seguir pintura e fazer algo mais artístico. Houve, quando vocês me apanharam, uma fase da minha vida em que eu estava muito ligada ao cinema. Lembro-me de ver filmes quase todos os dias. A minha conta do Letterboxd mostrava que eu tinha visto uns 280 filmes num ano. E isso para mim agora é uma coisa absurda, porque eu raramente consigo ver filmes. Mas eu sei que isso também me tirou muito a capacidade de talvez prestar atenção a outros detalhes. O último filme que vi e não acabei foi o *Wings of Desire*. Supostamente é um filme seco, mas eu estava a adorar cada momento. Há algo tão bonito, todas as associações são nítidas porque é um filme tão lentinho. E é tão bonito. Mas sim, eu gostava muito de fazer algo no teatro e cinema. Mas só se tiver ajuda de outros.

## **ShortWeek e Covid-19: Criações, Restrições e Efeitos nos Processos**

### **1. De que forma os constrangimentos temporais afetaram a tua participação no ShortWeek?**

Deve dizer que foi um pouco stressante. Foi tudo feito muito rápido, mas acredito que as coisas saíram bem por causa dessa pressão, fluíram melhor. Portanto, acho que termos essas datas bem definidas melhorou o projeto.

## **Equipa Técnica e Casting**

### **1. Quais foram os principais desafios técnicos enfrentados durante a produção e como os superaste?**

Fiz som, que nunca tinha feito: foi um desafio. Não sinto que tenham havido grandes desafios técnicos porque estavas lá tu e a Ana que tinham uma ideia bem definida do que queriam.

A cena dentro da piscina com o plano contínuo foi problemático na posição onde eu estava, mas acredito que para os atores e para Ana tenha sido complicado para filmar. Para mim o som já estava controlado nessa altura, mesmo que as lapelas tenham alguns problemas, não era algo que pudesse ter evitado.

### **2. Pode partilhar um momento particularmente marcante ou gratificante que vivenciaste enquanto trabalhavas neste projeto?**

Acho que conviver, a parte humana. Conhecer pessoas novas, trabalhar com pessoas novas. Uma das memórias que eu tenho muito fixe foi explorarmos a parte da piscina, a casa dos cogumelos que agora é um hotel de cinco estrelas. Tenho essa memória marcante de descermos até à piscina e irmos até à casa das máquinas.

### **3. Quais foram os principais desafios colaborativos para alcançar a visão artística do filme?**

Eu não tive muito input nisso. Dei a minha opinião às vezes, mas tu e Ana tinham a vossa visão. Lembro-me de vocês estarem a ver livros, cores, quadros e frames de referências. Às vezes pediam a minha opinião, mas vocês pareciam ter a situação toda controlada.

#### **4. Como relacionas este processo criativo específico com a realidade local em que foi criado?**

Acho que este filme podia ter sido gravado em qualquer sítio, em qualquer lugar e com qualquer número de pessoas. Acho que é, contudo, um bom calling card da Figueira da Foz por ser gravado nos arredores e por uma equipa local.

### **Processos Pós-Produção e Promoção**

#### **1. Quais foram os maiores desafios técnicos ou criativos enfrentados durante a pós-produção?**

Uma das melhores coisas que fizemos foi editar no dia a seguir. Tínhamos tudo fresco na cabeça e acho que correu muito bem. Fizemos logo um primeiro rough edit, lembro-me de estar a editar com o pessoal mais novo e estar e ensinar-lhes a editar e a masterizar o som.

O som na curta da mina foi mais complicado. Nesta até acho que o som fluiu bem, a cena mais complicada foi o fogo. Eu não estava a encontrar um look para o fogo. Na altura das gravações nem pensámos muito nisso, mas havia muita luz e o fogo ficava sempre muito falso. Isso foi das coisas que demorou mais tempo. A comunicação entre nós foi boa porque estávamos todos juntos e a ver tudo num ecrã grande, alguma alteração ou experiência era fácil de fazer. Portanto, acho que das duas curtas que editei, esta foi a mais fluída.

O som na curta da mina não estava lá muito bom. Tive que fazer muito trabalho de pós-produção, ainda com alguma ajuda do Carlos, mas que o deixou a meio. Tivemos dificuldade em encontrar continuidade entre alguns planos. Foi um desafio também tentar encontrar a linha narrativa, porque a *Sofia e o Gajo do Fogo* era mais linear. Esta curta foi mais desafiante por podermos saltar ou mudar algumas coisas de sítio para a história e tentar encontrar onde cada peça ficava melhor.

**2. Que lições aprendeu com os processos de pós-produção que podem ser úteis em projetos futuros?**

Aprendi a fazer backup de tudo, principalmente quando se começa a trabalhar com um software novo... E também ter os settings de som revistos e organizados tendo em conta a maneira como o projeto vai ser editado.

## **Anexo I. Entrevista a Jorge Mestre Simão**

### **ShortWeek e Covid-19: Criações, Restrições e Efeitos nos Processos**

#### **1. De que forma os constrangimentos temporais afetaram a tua participação no ShortWeek?**

Tendo em conta o material que tínhamos, se calhar foi dos projetos mais fáceis que já apanhei. Como o material que podíamos levar lá para a mina era muito limitado. Tínhamos dois *kits Dedolights*, penso que eram três projetores... Mais um projetor das obras e um painel *LED*. Trabalhar a 260 metros de profundidade ou fazes com o que tens ou fazes com o que tens! Ou seja, acho que para mim foi das coisas mais simples de trabalhar porque cada vez que mudava o plano era só ajustar duas ou três luzes. O grande constrangimento foi mesmo o tempo que tínhamos lá em baixo, o tempo que demorava a chegar ao *set* e não conseguirmos buscar mais material.

### **Equipa Técnica e Casting**

#### **1. Quais foram os principais desafios técnicos enfrentados durante a produção e como os superaste?**

Eu gosto muito de trabalhar com pouco e fazer as minhas engenhocas. Aquele tipo de trabalhos dá-me gozo fazer. Permite-me ser mais criativo com pouco equipamento e desenrascar soluções simples.

#### **2. Pode partilhar um momento particularmente marcante ou gratificante que vivenciaste enquanto trabalhavas neste projeto?**

O local. Eu adoro aquela mina. Já queria fazer algo meu lá há algum tempo e o facto ter conseguido filmar lá deu-me muito gozo. E o projeto em si, porque acho que é um projeto diferente na maneira como foi abordado desde o início até ao fim.

#### **3. Quais foram os principais desafios colaborativos para alcançar a visão artística do filme?**

Bom, fomos uma equipa de três pessoas a fazer tudo... Foi muito na base do desenrasque e trabalharmos com base no storyboard que tinha sido feito. Vi os planos que a Ana fazia e ajustando a luz para cada um. Acho que foi um trabalho fácil, era reajustar para bater tudo certo, não senti grandes complicações nesse sentido. Só mesmo por sermos muito poucos na equipa técnica. De resto, senti que foi um processo criativo muito vosso (teu e da Ana) com os atores, só fui a um dos ensaios na Blackbox e que depois me adaptei ao que tinham construído.

## **QUESTÕES ENQUANTO STAKEHOLDER DE AUDIOVISUAL NO ALGARVE**

### **1. Evolução do número e qualidade de atores e artistas nos últimos anos na região?**

Continuo a sentir que o intuito é sempre ir para cima. Seja para Lisboa, seja para fora. Fica muito pouca gente, o que se fala logo é que não existe tanta coisa, em Lisboa é que há trabalho. O instinto é logo abalar para cima. Sinto que o pessoal se acaba por esforçar pouco cá. Eu fui claramente teimoso e quis mesmo ficar cá e trabalhar nisto. Conheço muita gente que abalou para cima e conheço muita gente que acabou por desistir da área. Tiveram que encontrar emprego fora da área porque não arranjavam trabalho. Sim, tem surgido novos atores e artistas, mas a grande maioria ainda abala para Lisboa principalmente. Eu como estou a dar aulas na ETIC Algarve, vejo ali algum potencial de alguns miúdos: a ver esse potencial se localiza cá ou se foge.

### **2. Papel da ETIC Algarve no audiovisual na região?**

Eu dou formação na ETIC Algarve há três anos e sinto que falta muita coisa para conseguir que os miúdos a que dou formação saiam preparados para chegarem a uma produção e começarem a trabalhar. Na produção em que estou a trabalhar neste momento estão lá dois alunos meus do ano passado. Estou muito surpreendido com eles, estão a trabalhar muito bem lá. Mas eram de facto os dois melhores da turma: os mais atentos, mais aplicados.

Não é só por falta de condições e equipamento, tendo em conta os anos que a ETIC Algarve já está a trabalhar cá. Poderia estar muito mais evoluída, porque o contacto com equipamento que os miúdos têm, seja de iluminação, seja de maquinaria é muito pouco.

Quando chegam a um set de filmagens não conhecem nada porque nunca viram equipamentos daqueles.

Eles fazem entrevistas para os miúdos que aceitam na escola, mas acabam por aceitar todos por necessidade. Em três anos em que estive a dar aulas lá houve sempre a dúvida sobre se o curso abria ou não. O número é sempre ali no limite, então sinto que muitas vezes acabam por aceitar malta só para poderem abrir o curso, e não pela motivação ou qualidade dos profissionais que vão oferecer ao mercado. Alguém que sai da ETIC Algarve assume-se que sabe trabalhar, que é técnico audiovisual. Mas quando enfrenta uma real produção anda completamente perdido. Os formadores tentam passar o máximo, mas não é fácil: tanto pelo pelos alunos que nem sempre estão dispostos a aprender, quer pela escola que acaba por ser limitada em termos das condições que oferece.

### **3. Percepção do papel do CIAC e da Universidade do Algarve, no papel de antigo investigador associado.**

O CIAC foi o meu início profissional na área audiovisual. Após finalizar o mestrado, acabei a formação de direção de fotografia na Restart e comecei a trabalhar lá pouco tempo depois.

Sinto que se deviam ter posicionado melhor no Cinema que vem para o Algarve. Com a quantidade de produções que temos na região, já podíamos ter mais pessoas formadas pela Universidade. Era preciso uma aposta maior da própria instituição nesse sentido, mas acho que já lá existem pessoas há vários anos com toda a capacidade para já terem criado as bases para um curso de cinema, ou um curso mais virado para técnica audiovisual. O mais próximo que tem disso acaba por ser Ciências da Comunicação, mas a componente audiovisual no curso é muito curta tendo em conta as necessidades das produções que cá vêm. Há uma licenciatura com bons resultados em Imagem Animada, mas não se contrata um técnico de Animação para o cargo de um técnico de Cinema ou produções audiovisuais. Uma licenciatura em cinema cá, acho que há capacidade na região para isso: quer em termos académicos, quer em termos técnicos. A Universidade inclusivamente creio que investiu recentemente na compra de material técnico, por isso não será já por falta do mesmo. Era muito importante, até porque permitia fazer a ponte com muitas das produções que cá veem filmar. Há muito potencial para criação de cinema nos jovens da região. No ShortWeek, onde participaram miúdos de secundárias com nenhuma experiência na área, saíram várias

curtas-metragens de melhor qualidade do que muitas das que vejo produzidas na Universidade do Algarve ou na ETIC Algarve. Foi marcante para os próprios miúdos, uma aluna minha da ETIC, é de Loulé e quando falei sobre o concurso ela comentou “Ah! Então aqueles iMac’s que estão lá na secundária foram por causa disso!”

#### **4. Perspetiva de um técnico de cinema residente no Algarve sobre os últimos 10-15 anos da área na região**

Essencialmente, nesta última década, que foi quando comecei a trabalhar em Cinema, houve uma evolução exponencial. Antes disso não tenho memória da ver muita coisa na região. E agora tem havido pelo menos duas ou três produções: seja de cinema ou de televisão, algumas portuguesas e muitas estrangeiras. Sinto que tem sido uma evolução exponencial. A primeira longa-metragem que fiz foi “Portugal não está à venda”, mas não considero que tenha sido um marco relevante para o cinema no Algarve. Considero mais relevante a criação do Loulé Film Office, porque a partir daí começaram a aparecer muito mais produções.

#### **5. Número de criadores de cinema no Algarve tem crescido?**

A ETIC Algarve tem formado mais técnicos desde que está no Algarve. A qualidade da formação pode ser um pouco debatível, mas formou mais técnicos, seja para cinema, videógrafos, eventos. Há muito mais pessoas na região a trabalhar nessas áreas do que havia há 10 anos. Mas também lido com muitos técnicos que a formação deles, feita na UAlg, passa por Design ou Ciências da Comunicação. Houve também muita gente que saiu daqui para estudar cinema fora, seja em Lisboa, seja nas Caldas da Rainha, seja no Porto ou mesmo no estrangeiro, e depois regressam e continuam a trabalhar na região.

#### **6. O que destacas em termos de exibição de cinema português no Algarve nos últimos 10 anos?**

Ainda que tenha estado no projeto, tenho que destacar o Shortcutz Faro. Sinto que pouca coisa chega cá de cinema português. As salas de cinema comercial que nós temos é tudo para grandes filmes estrangeiros, principalmente. Estou a falar enquanto técnico, mas sinto que chega a pouca gente o trabalho dos Cineclubes para a divulgação do cinema nacional. Já fui algumas vezes este ano a sessões do Cineclubes de Faro, que são regulares há décadas, à partida toda a gente sabe que existe, mas têm uma expressão reduzida. Loulé,

outro exemplo, é uma cidade que aposta tanto em cinema e não tem uma programação regular de cinema português na cidade. Têm as salas comerciais do Mar Shopping, já na periferia, e no Cineteatro, salvo durante a Algarve Filme Week, também raramente exibem cinema português. Durante o verão levam cinema português a várias freguesias do concelho, mas falta regularidade durante o ano.

## **7. Evolução do trabalho e comunicação entre técnicos no Algarve nos últimos anos**

Na minha perspectiva tem evoluído tudo, mas também porque tenho conhecido cada vez melhor o meio. Quando comecei que não sabia bem como as coisas funcionavam: os pagamentos que recebia eram sempre bastante abaixo do que está tabelado. Atualmente já estou muito mais organizado e informado. Tento ao máximo respeitar tabelas para não atropelar outros profissionais. Há sempre tentativas dos produtores em fugir aos valores tabulados, ainda para mais com técnicos locais. Há sempre preconceitos relativamente aos técnicos locais, por não terem grande experiência ou conhecimento. Há sempre a tentativa de pagar menos, principalmente acontece muito com produções portuguesas que vem cá para baixo. Assumem que os técnicos que existem são “maçaricos”, não sabem nada ou que estão a aprender, independentemente do currículo... Com produções estrangeiras já não acontece isso. Quando contratam alguém, esperam que a pessoa saiba o que fazer e pagam de acordo. Mas com produções portuguesas que escolhem gravar no Algarve existe imenso esse preconceito.

**1. Como descreveria o impacto da formação em Cinema, Realização e TV da ETIC Algarve na indústria local?**

Assim, do ponto de vista da formação de trabalhadores para a indústria, não cinematográfica, tem um peso muito maior. Para a indústria cinematográfica, o que eu considero é que está a gerar lentamente um bocadinho mais de massa crítica e com isso também vai alterando o tipo de produtos relacionados com imagem em movimento que o Algarve produz. Acho que houve uma evolução clara, especialmente nos últimos anos, no tipo de profissionais que a ETIC tem formado e tu vês isso na constituição das equipas da New Light Pictures, etc. Os realmente interessados numa estética cinematográfica são acolhidos e são pessoas que estão ativas. Do ponto de vista dos processos criativos, eu acho que ainda há pouco cruzamento. Acho que há uma vergonha e acho que há um pudor ainda de comunicar e de criar redes de comunicação dentro desta área. Até porque eu acho que há uma ideia de 8 e 80, que é ou fazes “cinemão” ou não fazes nada. Mas acho que é apenas aqui, porque em todos os outros sítios do mundo quem quer fazer cinema, faz cinema com o telemóvel, com uma máquina fotográfica ou com outra coisa qualquer. Quando digo “aqui” refiro-me a Portugal, mas todos os problemas de Portugal são agravados no Algarve.

**2. Quais as principais tendências que observa nos projetos desenvolvidos pelos alunos?**

Ultimamente o cinema tem ficado mais concreto, ao contrário de alguns anos atrás que era mais de género. Eu sinto que os projetos estão a ficar cada vez mais sem género. Sinto que há uma tendência generalista de escrever filmes que não têm tempo nem espaço concreto. Podiam ser em qualquer sítio, ou seja, não há uma valorização do sítio onde estamos a viver. E acho também como tendência última, a saúde mental ter aparecido nos últimos 2, 3 anos muito nas propostas dos alunos. Sobretudo dos alunos mais novos.

### **3. Como avalia a influência da paisagem e cultura algarvia nos trabalhos criados pelos estudantes?**

Eu acho que os estudantes não criam ligações tão interessantes como poderiam criar com a cultura local. E eu acho que isso se deve por duas coisas. Uma é que eu acho que faz falta afastarmo-nos para termos uma posição crítica e para olhar com certo fascínio. Eu acho que isso acontece com a idade e estas são turmas muito jovens. Por outro lado, tudo aquilo que é paisagem que tu não vês normalmente, as ruas por onde não passas normalmente, os carros que não vês normalmente, ganham uma qualidade exótica que serve muito bem para contar histórias porque, de repente, visualmente já não achas aquilo aborrecido. Porquê? Porque não estás habituado a ver. E eu acho que eles ainda não desenvolveram um sentido crítico para pensar: “Ah, o pessoal que filma em Berlim também está sempre a ver esta rua. O pessoal que filma em Paris também está sempre a ver esta rua.” Só para nós é que é exótico. Há pouca incorporação porque ainda existe esta ideia de que o Algarve é uma seca e que aqui não se passa nada, que as coisas vão sempre ter redundantemente a lenda das mouras e as amendoeiras em flor. Como se não houvesse outra paisagem, inclusivamente uma geografia humana muito interessante. Um território muito variado, com paisagens muito diversas. Mas é tal coisa, eu acho que isso vem com a idade.

### **4. Que desafios enfrentam os recém-formados em Realização, Cinema e TV na região?**

A primeira coisa que enfrentam é que não há indústria. Há iniciativas culturais por associações. Por exemplo, o Entre Marés da Folha de Medronho. O Cineclube de Faro e Tavira. Mas não há um incentivo real ao desenvolvimento de cinema na região. Que pelos vistos vai haver este ano pela primeira vez um do Loulé Film Office. Vão lançar um fundo específico para curtas-metragens. O desafio principal é: número 1, trabalhar em cinema. E número 2, conseguir desenvolver projetos de foro individual, como realizador, como artista, como pensadores. Na região.

## **5. E isto tanto pode ser do ponto de vista prático como investigativo? Ou maioritariamente prático?**

Investigação podes ir para o CIAC. Se tiveres interesse académico, mas na ETIC não formamos académicos. Os desafios que eu estou aqui a dizer são desafios de pessoas que estudam curso profissional, que criam um portfólio, criam um showreel, criam competências técnicas para trabalhar diretamente pós-graduação, pós-formação. E, especificamente em cinema. Porque depois já sabes, há pessoal que vai fazer vídeos de casamentos o resto da vida, vai fazer uns videoclipes para uma malta, vai fazer planos de drone de imobiliárias. E está tudo bem, eu não estou a pôr uma hierarquia de trabalhos, mas, sobretudo no cinema, há estes dois grandes problemas. É a não indústria e o não incentivo ao surgimento de uma indústria local. A Câmara do Porto todos os anos dá duas ou três bolsas de cinema para usarem a cidade como pano de fundo. A Leonor Teles ganhou quando tem 22 anos, 23 anos, não é? Uma pessoa com 23 anos no Algarve não faz filmes. Quer dizer, faz, mas as condições sobre as quais faz são muito diferentes do resto do país. E depois tem um afastamento relativamente à capital que continua a ser um afastamento físico e profissional, porque tu tens de ir para Lisboa conhecer as pessoas para começares a trabalhar para uma produtora como a Pedra no Sapato, para fazeres parte das equipas do cinema nacional.

## **6. Como se pode fortalecer o mercado de trabalho para técnicos audiovisuais na região?**

Pagando melhor. Acho que é assim que se fortalece. A ideia da competitividade é muito interessante, mas, por exemplo, o desenvolvimento de campanhas de comunicação por parte de teatros, museus está a zero. É muito pouco o que se faz aqui. E, por exemplo, uma das coisas que acho que é interessante ver é que muitas das pessoas dos audiovisuais que eu conheço a trabalhar com alta rotação trabalham para outros sectores da cultura. Filmam peças de teatro, fazem as campanhas de Instagram para teatros. Ou seja, a promoção de outras instituições culturais reforça também muito isso, a ideia de nós comunicarmos melhor. As câmaras municipais aqui em baixo são uma tristeza. Não há técnicos audiovisuais sequer envolvidos. Portanto, número um é estarmos um bocado regionalmente mais alerta para os novos desafios comunicacionais que existem. Isso vai abrir, com certeza, novos jobs. Depois, pagar condignamente às pessoas para as pessoas não terem de abandonar o vídeo para irem para o aeroporto trabalhar, como eu conheço várias pessoas. Acho que é preciso construir um

sentido de comunidade positiva, dialogante entre o pessoal dos audiovisuais, que apesar de tudo não se fala. Não se fala e há até um desdém.

### **7. Pode descrever o perfil típico dos alunos que escolhem estudar Realização, Cinema e TV na ETIC Algarve?**

São alunos que estudaram Artes ou Cursos de Multimédia na região. Há muitos cursos, sobretudo os de Multimédia. São pessoas que já têm alguma propensão para a imagem em movimento ou para a Dramaturgia, Teatro, por exemplo. E que, em geral, também é uma característica de perfil que não tem ideia de como o cinema funciona. Achrom que vão apontar uma câmara e filmar os atores a dizer umas coisas. O fantástico mundo do Excel, normalmente, arrebatava as perceções nos primeiros seis meses. As pessoas mais velhas, normalmente, têm um perfil de alguém que já fez um curso ligado com Humanidades ou com Artes, e que quer adquirir novas competências. Uma coisa que aparece de dois em dois anos, três em três anos: um aluno que já é profissional audiovisual e que quer fazer uma espécie de refresh. Sobretudo interessados, não nas dinâmicas de projeto, mas nas competências técnicas dos softwares mais atualizados. Até eu próprio, às vezes, já fiz color grading, inclusive, por exemplo.

### **8. Que futuras oportunidades e desafios identifica para o cinema e audiovisual produzido no Algarve?**

Oportunidades são todas. É o Algarve conseguir manifestar-se como um centro de criação de cinema. Está tudo em aberto. Em vez de ser só uma espécie de playground para quem recebe financiamento de vir cá gastar. Sim, é muito bom filmar aqui e empregar pessoas daqui. Pois as pessoas daqui vão ter dinheiro para fazer os filmes daqui. Ainda ontem estava na Monstrare e um realizador disse que o seu filme foi gravado aqui no Algarve. “Gostei muito, filmei aqui no Algarve. Pedi para os atores aprenderem o sotaque algarvio. Não está perfeito, mas... Mas eu acho que passa. E eu acho que eles fizeram um bom trabalho.” E pensei “Como é que tu estás a dizer isto? Aqui!” Depois de uma conversa em que tinha dito que gostava de pôr as pessoas a circular, de que ia sempre ao Norte buscar atores porque achava que os atores do Norte só fazem filmes dos realizadores do Norte. Quando diz Norte quer dizer Porto. E de cá de baixo, ele referia sempre cá como se estivéssemos em Lisboa. O Algarve é algo que nem é concreto. Quando um realizador de

Lisboa está cá para apresentar o seu filme, usa o Algarve como uma plataforma de referência. Não é concreto. Não tem atores. Não tem paisagens. Nesse sentido, há uma grande oportunidade aí. E o maior desafio está em não deixarmos escapar essas oportunidades pelo facto de queremos empenhar o território como um ótimo sítio para filmar e deixarmos todos os slots para o pessoal de fora. Todo o dinheiro, todo o investimento, toda a sedução para o pessoal de fora. É um desafio e uma oportunidade. Porque eu acho que uma surge com o equilibrar da outra.

## Anexo K. Entrevista a Manuel Baptista

### 1. Qual é, na tua opinião, a grande diferença entre produzir no Algarve e produzir noutra região qualquer de Portugal?

Eu trabalhei muito em Lisboa, mas Lisboa é uma máquina já montada, já oleada. Trabalhar fora de Lisboa é desafiante, porque não há essa máquina, não há nem os recursos humanos, nem os técnicos. Mas, por outro lado, também há um manancial de opções que em Lisboa são muito difíceis, porque tudo em Lisboa custa a conseguir. Uma licença para fechar uma rua implica muito mais coisas em Lisboa do que implicará numa qualquer cidade da chamada província. De há muitos anos para cá, faz este ano 30 anos que trabalho na área, e no início houve o deslumbramento da cidade grande de Lisboa e daquele mundo todo que não havia aqui. Mas a certa altura começa a haver aquele sentimento de: “Porque é que eu não consigo trabalhar nisto na minha terra, se a minha terra tem tanto potencial? E se as coisas lá seriam tão mais fáceis de conseguir, em termos de organização de produção, por que é que não se faz?” Portanto, isto são os primórdios da ideia de um Film Office. Uma semente foi plantada há 27 anos, quando comecei a fazer alguns trabalhos aqui no Algarve e percebi que filmar cá era muito mais fácil do que filmar em Lisboa. Claro que cada vez que filmava tinha que trazer equipamento de Lisboa para cá. Existiam duas produtoras na região que ainda funcionam e asseguram as reportagens televisivas dos canais nacionais. E depois apareceram algumas coisas, Soul Kitchen, a Flavour Productions, mas lá está: trabalhavam para os clientes mais da área do turismo, mais *corporate*. Nos últimos 10 anos, que são os 10 anos do Film Office, acho que as coisas foram completamente diferentes. Passou a ser praticamente só digital, quando comecei a filmar era com Betacams e o digital veio democratizar muito a capacidade de produção. Nos últimos 10 anos penso que as coisas cresceram, já temos aqui profissionais suficientes para fazer produções, já houve produções feitas só com pessoas da região, e acho que há essa capacidade. Temos que continuar, isto é uma luta, não é uma luta que se ganha amanhã, nem nós temos condições para travar uma luta para ganhar amanhã, é uma luta que tem que ser presente, é um caminho que se faz, vai-se superando as pedras do caminho. É o caminho das pedras, é fazer. Mas, ao fim de 10 anos, tenho a ideia de que já a

nível nacional, até internacional, olham para o Algarve de outra maneira. Já olham para o Algarve como um local, que gosta de receber filmagens, mexe-se, já tem produções internacionais. Também tem contribuído o facto, por exemplo, do Porto ter crescido com um movimento artístico próprio, muito influenciado pela Filmporto, e também com produtores como o Rodrigo Areias, que produzem no Norte e fazem questão de ser uma produção do Norte... Isto também contribuiu para que deixasse de haver aquela ideia de ser tudo em Lisboa. A maioria continua a ser em Lisboa, mas já há a ideia de que fora de Lisboa também há coisas a acontecer. Depois tens universidades descentralizadas, que aqui no Algarve, a nível da animação, por exemplo, está a dar cartas. No Norte, a UBI (Universidade da Beira Interior) e outras universidades descentralizadas, começam também a produzir, a ter resultados do seu trabalho, começam a sair criadores cá para fora, e deixam de ser todos formados naquelas universidades tradicionais mais conhecidas de Lisboa. É interessante, por exemplo, veres o Sophia Estudante, e começas a perceber que quem ganha não são sempre escolas de Lisboa, já são escolas do Porto, nomeadamente a Católica do Porto. E é interessante, porque não é neste concelho, mas no concelho do lado, Albufeira, que o Sophia Estudante acontece. Não há problema nenhum para nós que isso aconteça: aliás, acho que deviam haver mais coisas, devia-se complementar. O problema do Algarve para não ter evoluído mais rapidamente é porque os concelhos não olham para o outro e pensam: “o que posso eu fazer que complemente aquilo?” Não: olham, está a fazer isto, vou tentar fazer igual e vou tentar ser melhor. É muito complicado, não ganhamos nada com isso. Ganhávamos mais em pensar, onde é que eu tenho espaço para fazer uma coisa que não seja igual, mas que seja complementar... Obviamente, se eu trabalho pelo município de Loulé, tenho que atrair produções para aqui, e se há sempre aquela competição entre os municípios, eu quero a produção para aqui. Mas a nível de iniciativas, promover um festival, ou promover uma mostra, ou fazer qualquer coisa ligada à indústria, ou de formação, isso deve-se complementar. Não ver que alguém tem uma mostra de cinema, vou fazer uma mostra aqui para concorrer. Há cinema ao ar livre, também vou fazer cinema ao ar livre. Depois há associações, que até são apoiadas por autarquias, que fazem concorrência a eventos promovidos pelas próprias entidades que os apoiaram, não faz sentido. Há espaço para toda a gente fazer coisas complementares. E maior do que as pedras de sermos periféricos, são estas pedras cá dentro, em que não estamos a trabalhar todos em equipa. É sempre para tentar conseguir o máximo que eu puder para o “meu sítio”, não tendo a noção de que quanto mais trabalhamos em equipa, mais possibilidades temos de conquistar, e quanto mais conquistarmos, mais ganhamos todos.

## **2. Essas rivalidades surgem por sermos periféricos?**

Mas lá está, por exemplo, agora em agosto vamos ao Festival Periferias, em Marvão e Cáceres em Espanha. É o exemplo que tu tens, vários territórios portugueses, aquilo não é só em Marvão, mas também Castelo de Vide e a cidade romana Ammaia. E é uma iniciativa privada, não havia nada ali, e então há uma associação privada, porque só o município não podia fazer, consegue fazê-lo com vários apoios, mais de Espanha do que até de Portugal. Chegas a ter o ecrã num país e a plateia no outro, por exemplo, mesmo na fronteira. E tens conferências, e tens parte de educação, que eles fazem ao longo do ano todo. Portanto, o Festival acontece no verão, mas ao longo do ano eles fazem uma parte muito substancial na interação com as escolas. Funciona. Aliás, o Alentejo, agora com Évora, Capital Europeia da Cultura, estive numa conferência com a Comissária da Capital Europeia da Cultura, o ano passado, nesse festival, está a conseguir fazer uma coisa que o Algarve não consegue. O Alentejo está a conseguir juntar, trabalhar todos em conjunto à volta daquela ideia, porque já perceberam que o Alentejo vai, no todo, lucrar muito mais com aquilo que vai acontecer.

## **3. Que condições faltam para o Algarve ter um festival que atraia criadores, produtores, estudantes e/ou distribuidores, como o Curtas de Vila do Conde, como o FEST em Espinho, ou o YMotion em Vila Nova de Famalicão?**

Vontade das outras entidades, porque o Câmara do Loulé não pode estar a trabalhar para toda a gente. Nós já criámos uma mostra de cinema em janeiro, que já teve dez edições. Acontece fora de época porque na altura ainda estávamos na crise económica, e a ideia foi mesmo vamos fazer uma mostra em Janeiro que é o mês que não se passa nada. Mas hoje em dia já tens uma oferta cultural permanente, em janeiro, em fevereiro, em dezembro, e aqui no Cineteatro já é mais complicado ter ali aquela semana de Monstrare. Naquela altura não era, por isso fui procurar onde é que tinha espaço para fazer aqui. Não vou ocupar o espaço de outra pessoa. Na altura chegou a ser o primeiro evento de cinema da Europa. Não colidíamos com nada, tínhamos o nosso espaço, e ganhámos esse espaço. Porque ao colidir com alguém, perdemos os dois. Por motivos operacionais, a promoção era difícil durante o final do ano, então começámos a afastar a data e agora estamos no fim de janeiro.

Fora de assunto, mas que ilustra o que estava a dizer. Há uma série internacional

americana, interessada em fazer um episódio no Algarve. Estiveram aqui, andei com eles a fazer scouting, a pesquisar locais possíveis. Mas o produtor americano, achou que queria uma coisa mais típica, de praia e costa, mas mais típico, não tanto resort como Miami, uma coisa mais portuguesa, e decidiu ir para o outro concelho. Não tenho problema nenhum. Eles ligaram-nos: “Lamentamos imenso, mas decidimos por outro concelho.” Tudo bem. Eu peguei no telefone, liguei à autarquia desse concelho, disse-lhe: “Os tipos assim andam a tentar contactar-te para fazer isto.” Pronto. Mas isto é trabalhar em conjunto, em equipa. E, por acaso, nesse concelho não tenho problema nenhum, porque cada vez que aparece lá alguma coisa, também me ligam a perguntar: “Olha, o que achas desta produção, é viável?” Isto é trabalhar em equipa. Obviamente que eu queria que a produção viesse para aqui, para o nome de Loulé aparecer aí numa produção americana. Mas também é cinema, tem que haver essa maleabilidade para perceber que não requer aquelas necessidades. Se não é para esta produção, pode ser para outra e ser o mais profissional possível. E esta produção em particular acabou por filmar em dois concelhos da região.

Voltando à Monstrare, em 2022, alargámos. Havia a ideia de ter os prémios do Cinetendinha, que se iam juntar e não fazia sentido estar a fazer os prémios numa semana e a mostra na outra. E poderíamos tirar aqui sinergias, seleccionar filmes que estão nomeados para os prémios, trazer atores, aproveitar que vêm para os prémios, trazê-los também para as sessões de cinema. Portanto, poderia haver aqui uma série de sinergias. E pensou-se uma coisa que eu ambicionava muito, que é juntar isso tudo num evento de indústria. Falta o espaço, que ainda não descobrimos. Desde das co-produções, ao desenvolvimento, até à distribuição, podes ter eventos de indústria para isso tudo. Eu gostava que o Algarve tivesse um evento de indústria. E por isso é que criámos a Algarve Film Week. Num chapéu. Os outros concelhos podem-se juntar. No Geoparque Algarvensis, são três concelhos. Nós criámos, nós chegámos à frente, criámos a marca Algarve Film Week. Juntem-se. Se há ideias, que aconteçam em paralelo com a Algarve Film Week, para ser realmente um evento do Algarve. Alguém tinha que chegar à frente para o fazer. Não há uma entidade regional. E isso agora é um problema. Acho que falta a entidade regional, que diga, não: “Não queremos fazer só num concelho, queremos fazer em dois ou três. Quem é que se predispõe?” Portanto, eu acho que, a responder à tua pergunta, falta uma entidade regional, com competências nessa área, com sensibilidade.

**4. Como é que o Loulé Film Office se tem enquadrado no Algarve, tendo em conta as lacunas e oportunidades educativas que existem?**

Isto é uma mera suposição vinda do que observei, do que eu acho que pode resultar. Nós temos tido uma experiência muito boa com o Plano Nacional das Artes, nas escolas. Os miúdos gostam que se leve cinema. E não é só chegar ali e mostrar filmes. Para isso existe o Plano Nacional de Cinema, é muito bem facultado para criar cultura filmica. Não é só ver filmes, é fazer filmes. E é isso que nós estamos a procurar. Este ano as escolas mudam. Era suposto que mudassem todos os anos, mas nós ficámos dois anos em cada escola. Ficámos na escola secundária de Loulé, fizemos uma série de conferências, trouxemos profissionais, tentámos promover um concurso (mas não deu particular resultado). E agora fomos para a escola profissional da Alte, que é uma escola que tem um problema de défice de alunos, mas é uma escola muito bem equipada, é um lugar magnífico, onde eu acho que podia sair uma escola de artes, uma espécie de António Arroio do Algarve. Claro que há problema nos transportes, mas é uma escola muito importante socialmente para a zona da serra, porque abrange não só a zona da serra do Concelho de Loulé, oferece ensino secundário profissional, não só na zona de Loulé, como a parte da serra de Albufeira, e a zona da serra do concelho de Silves, Messines e São Marcos. Esta zona tem ali um ensino secundário, não têm que se deslocar nem para Silves, nem para a cidade da Loulé, nem para Albufeira, e conseguem ter um ensino secundário. E isso é muito importante, para não deixarmos morrer o nosso interior. Ouvimos falar muito da desertificação do interior do país, mesmo a nível do Algarve. Apesar de nós acharmos que isto não é muita distância, eu tinha colegas no secundário que demoravam uma hora e meia para chegar. E só estudava quem queria mesmo porque era um esforço muito grande. Levantava-se antes das seis da manhã, para estar às oito e meia na escola. E neste momento a Câmara de Loulé oferece condições, vão buscar os miúdos à porta de casa, mesmo num monte mais isolado na serra, vai lá numa carrinha. Portanto, não há desculpas. A Escola Profissional de Alte tem meios de transporte próprios, para levar os miúdos. É uma questão de esforço. Nós vamos trabalhar com uma turma de comércio. A maior parte destes miúdos já trabalham no Shopping. Eles têm dois anos para aprender a vender “um par de sapatos”, que já sabem vender. E quando aparecemos e dizemos vamos fazer um filme, damos formação, com a Vera Casaca, metemos lá os Filhos dos Lumière, que lhes ensinam a pensar como vão fazer uma história, como se vão organizar, como têm que desempenhar as suas funções. Chegas às filmagens e os miúdos estão empenhados, contentes, cada um na sua função e adoram. E agora pergunto-me, porque é que estes miúdos estão anos a aprender a “vender sapatos”? Será que eles, se estiverem três anos a aprender a fazer filmes, não podem vender sapatos se tiverem necessidade disso? Não estou a condenar a escola, que

tem essa oferta, e os alunos vão. Infelizmente, hoje em dia, os shoppings exigem habilitações às pessoas para serem admitidas, os miúdos vão para ali com um certificado, têm um curso de comércio. “Sei fazer uma montra, sei organizar o *stocks* nas prateleiras de uma loja, sei abordar um cliente, sei lidar com a máquina registadora”... Mas será que aqueles miúdos necessitam mesmo disso para trabalhar onde já trabalham? Ando numa luta muito grande, porque na altura a psicóloga da escola de Alte disse-nos: “Os miúdos querem arte, querem fazer coisas, querem cantar, querem fazer o que gostam. E infelizmente, estão ali infelizes, a escola é problemática porque quem vai para lá são os miúdos que já andam a chumbar há muito tempo”. Aquilo é um problema, mas eu posso mostrar um *making of*, com os miúdos a fazer filmes, empenhados. A pessoa deve ter a formação daquilo que gosta. Se não conseguir trabalhar, tem que sobreviver, obviamente. Mas isso não é drama nenhum. Se não consegue agora trabalhar, se calhar daqui a um ano ou dois consegue. É uma questão de ir tentando, não desistir, é questão de continuar a ter contacto com aquilo que gosta. E cada vez há mais iniciativas. Portanto, essa ideia de que tenho que formar-me em comércio para ser condenado toda a minha vida a trabalhar numa loja, a “vender sapatos”, ou seja o que for, não faz sentido nos dias de hoje. Acho que as pessoas devem aprender a fazer aquilo que gostam. Porque isso faz pessoas mais felizes e mais produtivas até a “vender sapatos”. É uma cultura que eu gostava de ver implementada na educação em Portugal, e a nível local. É o que disse no outro dia na reunião do Plano Nacional das Artes. A vantagem deste programa é que nós não trabalhamos para os rankings, nós trabalhamos para formar melhores cidadãos.

### **5. Como se dá o salto da especialização para um nível pós-secundário?**

O país vive de publicidades. Pontualmente faz uma série ou um filme, mas, por norma, é a publicidade que sustenta o setor no país. E esse é o outro problema. Mas o que acho, aqui no nível do ensino no Algarve, é que há muito ensino técnico, como a ETIC Algarve. A ETIC não é uma escola artística, é uma escola técnica. Ensina-te a carregar nos botões, destranca-te a porta, mas depois tens que ser tu a abri-la. E esse é o problema das escolas técnicas. É que depois pode não haver o background que te possibilite abrir a porta. A porta pode estar destrancada, mas tu não a consegues abrir. As pessoas vão ter um curso técnico de realização, ou de produção, ou multimédia, mas falta o resto. O que falta, não só ao nível do cinema, é uma escola artística. Tens a música, o Conservatório, que é uma escola oficial de música do Ministério da Educação. Há um projeto de dança, mas não há mais nenhuma arte com formação, em termos de concepção artística. Se calhar a pintura. Mas aí

não são propriamente as belas artes. Daí achar que a escola de Alte, na posição que tem, poderá ser esse complemento artístico. Porque pode trabalhar em associação, essa escola pode trabalhar em associação com as técnicas. Não precisa de ser concorrência. Há um espaço para haver uma escola artística. Há um espaço para haver, por exemplo, uma escola de guionismo, que é o primeiro de tudo. Tens que aprender a imaginar e a transportar a tua imaginação para o papel, antes de passar para a película ou para o ficheiro. Escrita criativa, pintura, fotografia. Mas não é só aprender a tirar fotografias, a enquadrar e a usar efeitos. É aprender a fotografar. Como no conservatório, que quando lá estive achei que aquilo não servia para nada, mas hoje em dia percebo. Estudar o Las Meninas do Velázquez é importantíssimo. No ensino superior, faz sentido haver um mestrado na área do cinema, mais prático. Menos só teórico, mais prático. Tu podes tirar a licenciatura em comunicação, em artes visuais, etc., e depois ir para um mestrado onde aprendas a fazer cinema. E isso depois também vai buscar alunos de outros lados que vêm para cá. É sempre importante absorver os estrangeiros que vêm para cá estudar. Especialmente na área de mestrados e doutoramentos. Eles já têm algo que vem com eles, são inputs de fora, são olhares diferentes que trazem.

#### **6. Como tens visto a evolução da integração destes técnicos, associações e atores locais nestas produções que têm por cá existido?**

Não é fácil. Quando vêm produções de fora, se calhar os estrangeiros estão mais abertos a trabalhar com pessoas locais porque não querem trazer toda a gente para vir trabalhar cá; por isso, procuram técnicos locais. Já há alguma organização, já há algumas pessoas que conseguem arranjar equipa, que têm os contactos todos. Quando são produções nacionais é muito difícil. Porque vem tudo de Lisboa e há equipa, e é o amigo que já trabalha, só quer trabalhar com aquele. E depois só criam obstáculos porque chegam e precisam de pessoas, mas como estagiários. Alguns não querem vir filmar para aqui porque as estadias da equipa inteira sai muito caro. Não me estou a queixar, mas esta é a realidade. É mais fácil os técnicos locais trabalharem em produções estrangeiras do que em produções nacionais. Às vezes, vem uma produção nacional, precisam de uma pessoa para fazer produção aqui no Algarve, está aqui o contacto desta pessoa. “Ah, mas ela sabe trabalhar?”, esta pessoa já trabalhou em filmes da Paramount, já tem uma experiência internacional. “Ah, não era bem o que queríamos, era mais um estagiário. Não temos orçamento”. E isso é muito complicado. Por isso é que nós, no Apoio Audiovisual, temos a exigência de os técnicos terem que ser pagos segundo os valores de referência da tabela. Porque mesmo portugueses, muitas vezes

vêm lá de cima a pensar que arranjam uns miúdos para trabalhar e querem pagar menos aqui do que o que pagam aos profissionais de Lisboa. Do outro lado, temos profissionais com experiência e que felizmente também já não se deixam levar nessa conversa. Portanto, é uma questão de equilíbrio. A nível nacional, a Academia ter trazido os Sophia Estudante para a Albufeira, faz sentido. Seria muito mais fácil fazê-los no São Jorge. Há os festivais no São Jorge, é algo muito bom que a Câmara de Lisboa disponibilize um espaço onde possa haver festivais de cinema, assim como a Câmara do Porto disponibilizou o Batalha para se fazer e pensar cinema. Os Sophia Estudante seriam muito mais fáceis de se fazer no São Jorge, ou numa universidade, ou na Escola Superior de Teatro e Cinema. Mas eles vêm para o Algarve. As pessoas gostam porque vêm ter uns dias de convívio com os outros, num sítio diferente. E, realmente, está-se a trabalhar para o país. A Academia premiou-nos por projetarmos cinema nas aldeias, levamos cinema português até pessoas que nunca vão à sala de cinema. É um sinal, é uma mensagem. A mensagem que está neste prémio é poderosíssima, porque o que nós estamos a dizer é: todos os portugueses são iguais, todos os portugueses têm direito a aceder à cultura. Isso precisava de estar em permanência na cabeça de toda a gente que decide neste país, é que todos os cidadãos têm direito a ter acesso às mesmas coisas no país todo, independentemente do sítio onde estejam. Se numa terra vivem três pessoas não se vai construir uma sala de cinema lá, ou um centro cultural. Mas, atenção, uma vez, quando filmava numa aldeia isolada, do Baixo Alentejo, em que andas vinte e dois quilómetros sem ver uma casa, chegámos a essa aldeia e havia uma antiga escola primária transformada em centro cultural e nessa aldeia vivem dez pessoas. Isso, para mim, diz-me alguma coisa. Agora, não sei qual a oferta desse centro cultural, mas é um sítio onde a cultura vive.

### **7. Em termos criativos, porque é feita a escolha de vir gravar ao Algarve?**

O exemplo do Bernardo Lopes, que a cinematografia dele gira em torno da sua construção enquanto indivíduo, enquanto homem. E dela faz parte mostrar as referências dele, enquanto ser em desenvolvimento. E por isso é que, inevitavelmente, os filmes dele passam por cá e com todo o gosto o apoiamos. Ele põe as suas memórias de infância ao serviço da sua cinematografia e acaba por mostrar o território na sua obra. E isso é ótimo que aconteça, porque existem estereótipos. Se filmam em aldeias tem que ser em Trás-dos-Montes, parece que não há a aldeias a Sul. Quando estamos a falar apenas do estereótipo, e o estereótipo ser sempre o mesmo, a imagem é sempre a mesma, e o Algarve é a praia. Produções nacionais vêm porque tem que ser. Porque no guião há uma cena que tem

umas praias com rochas, mais umas casinhas brancas, e tem que ser. Produções internacionais vêm sobretudo pelos incentivos do país. Essa é a primeira coisa de hoje em dia. Se não há incentivos, não há produções. Quando chegas ao estrangeiro para promover, antes sequer de prestarem atenção às fotografias, perguntam logo dos incentivos, é a primeira coisa. Um país com um sistema confuso e deficitário em termos de incentivos, é um país que está sempre condenado a ter menos produções. Depois há produções, nomeadamente inglesas, holandesas, nórdicas, que vêm para o Algarve porque normalmente procuram este tipo de férias e estão familiarizadas com a região. Nós temos, por exemplo, uma vantagem sobre os espanhóis: O nosso processo burocrático para filmagens é muito mais simples (melhor exemplo disso é o licenciamento de filmagens em praias). Essa tem sido a vantagem para trazer produções inglesas e alemãs. Os ingleses estão por trás de grande parte das produções de Hollywood. Existe em Inglaterra um cinema mainstream: Sherlock Holmes, James Bond, etc. Depois há o cinema independente, esse, curiosamente, é um modelo de negócio que funciona. E funciona porquê? Graças aos incentivos como o cash rebate. Eles têm financiamento privado, não estamos a falar de financiamento em público, é financiamento puramente privado. Arranjam 300 ou 400 mil dólares, mas depois vão ao cash rebate português, que lhes consegue dar mais uns 300 mil dólares, por exemplo. Depois vão ao cash rebate da Austrália para a pós-produção, que tem um bom sistema, e vão fazer a pós-produção na Austrália, daí vão pescar mais 300 mil dólares. Aí já têm 1 milhão de orçamento. Ou seja, eles fazem um filme de 1 milhão e só investem 400 mil. Este é um modelo de negócio, se não houver cash rebate não acontece. Há uns tipos que angariam: “Ele mete 100 mil dólares no filme, mas a minha filha tem que entrar numa cena do filme”. Este é o chamado cinema independente em inglês. É um modelo de negócio. Por isso é que tínhamos visto aqui um projeto baseado neste modelo de negócio. Nos Estados Unidos da América, uma pessoa com quem tive reunião, defendeu outro modelo de negócio, faz um filme entre 10 mil a 30 mil dólares, filmado com iPhone 15 Pro e um adaptador de lentes. Ele faz os filmes, mas são filmes de terror, série “F”, E vende um filme destes por 200 mil dólares.. Qual é a desculpa? Faz o filme. Não é o acesso ao equipamento que te vai fazer a diferença no filme, é a tua capacidade de o fazer, de contar uma boa história, de dirigir bem os atores. Agora tens realizadores que fazem pequenos filmes com equipamentos mais fracos, faturam 200 mil, e as plataformas ficam todas contentes, porque em vez de terem de pagar 2 ou 3 milhões para uma cena, pagam 200 mil. Apostam menos na qualidade. Claro, há sempre espaço para a qualidade. Aliás, a qualidade é sempre uma referência. Ainda agora o filme da Laura Correia foi selecionado para o festival de Toronto. Qual é o assunto? Uma imigrante portuguesa a trabalha numa fábrica. Onde é que

eu já vi isso? Marco Martins? Obviamente que o Marco Martins fez um grande filme e agora está a servir de referência para outras pessoas. Não é desmérito nenhum dela, aliás, o que vejo mais é o formato nos mercados de cinema. Há um formato novo que funciona, a referência é aquele, comercialmente funcionou, vamos fazer semelhante. Contudo, aquele vale 20 milhões. E este vale 200 mil. Os incentivos já estão infelizmente condicionados, como normalmente, tem de haver uma democracia no acesso a esses apoios, que houve de início, mas já não existe.

A solução para o cinema do Algarve, lá está, é encontrar um modelo de negócio próprio. O que nós temos que fazer aqui é procurar alguém que queira fazer filmes, que queira implementar um modelo de negócio próprio, que não esteja totalmente dependente dos incentivos. Aqui não vai funcionar, porque vêm sempre bloqueios. É o país que temos. Fazer produções cá, que tenham algum sucesso numa RTP Play, que tenham algum sucesso numa plataforma, é basicamente o modelo. Uma coisa eu tenho por experiência destes 10 anos, o essencial é produzir, seja o que for. Produzir, produzir, produzir. No ano passado, houve uma série de gente num painel a falar sobre Rabo de Peixe, e eles ainda não sabiam que iam ter a segunda temporada, mas diziam que tinha sido ótimo para promover os Açores... Mas e agora? Agora têm de continuar a produzir. Têm que incentivar os criadores locais a fazê-lo. A ter atores locais a trabalhar. Os investidores só têm interesse se estiveres a produzir. Porque tanta gente vai para Malta? Porque estão sempre a produzir. E agora até criaram um festival de cinema, super promovido, vão para Cannes fazer festas a promover o festival de cinema deles. Porquê? Porque estão sempre a produzir. O pessoal aqui do Algarve tem que continuar a produzir, não pode estar a esperar. Preferem estar 3 ou 4 meses à espera de trabalho de braços cruzados ou preferem estar a fazer alguma coisa mais pequena, sem orçamento ou com baixo orçamento, mas fazer? Foi por isso que criámos o Fundo de Apoio Audiovisual. Para quando não há produções, o pessoal do Algarve poder estar a trabalhar. E nós apoiamos estas produções, exatamente para as pessoas poderem trabalhar nestas produções.

**9. Não há registo de qualquer apoio do ICA atribuído a uma produtora algarvia, exceto a Fly Moustache na animação. O que, na tua opinião, pode ser feito para alterar isso?**

Trabalhar em conjunto com outras produtoras lá de cima. É um caminho que se tem de fazer. Os jovens têm que fazer o caminho para entrar. É como o político. Como ganhas as eleições dentro do partido, como é que ganhas espaço dentro do partido se não jogares o

jogo? Se não jogares, não vais conseguir. E é normal, as sociedades organizam-se de uma determinada forma. Não podes vencer contra as regras que estão estabelecidas na sociedade. Não se pode estar aqui numa de coitadinhos. O problema é mudar essa mentalidade, mas isso só se muda continuando a produzir coisas. Para que, por exemplo, chegues a um Sophia Estudante e o único prémio que venha para o Algarve não seja apenas o de melhor cartaz. Tens de produzir. Tens de fazer. Tens de incentivar. As câmaras têm de apostar nos locais, têm de dar espaço aos locais para produzir. E os criadores não podem olhar para as câmaras como um entrave, as autarquias estão aqui para ajudar, ao contrário do que alguns produtores locais possam achar quando tentam contornar o protocolo que está estabelecido. Quando vieram os resultados do Apoio Audiovisual reuni-me com todos e deixámos claro que estávamos aqui para ajudar e arranjar soluções. A autarquia não é concorrente de ninguém, é o nosso trabalho. Ou seja, no Algarve, nós não nos temos que queixar-nos, temos de fazer. Mas custa-me... Custa-me que qualquer coisa que seja boa para o Algarve, seja vista como mau para Lisboa. Isso é não assumir que isto é um país no seu todo. É um país, mas é pequenino. A Holanda tem 40% do território de Portugal, mas não tem 12 milhões de pessoas, tem 17 milhões de pessoas. Por isso é que a economia lá funciona, tem consumo. Tem densidade populacional e consumo. Ou seja, quando há mais densidade populacional, a possibilidade de lucro num negócio em que alguém investe é muito maior do que se for abrir um restaurante numa aldeia isolada. Este é o grande problema do país, é continuarem a tirar cada vez mais coisas da província.

## **ShortWeek e Covid-19: Criações, Restrições e Efeitos nos Processos**

### **1. De que forma os constrangimentos temporais afetaram a tua participação no ShortWeek?**

Éramos três pessoas com referências muito diferentes. Foi difícil criar a história toda para depois gravar tudo. Nós só chegámos à história final quando estávamos a gravar! Mudávamos consoante as situações que tínhamos imaginado e os nossos diálogos eram improvisados. Havia muita realidade no que estávamos a gravar. Na edição também tudo mudou. Na verdade, por ser tão pouco tempo, todos os dias tudo mudava um pouco. Não foi um processo organizado: foi tudo misturado em termos dos diferentes processos. Mas na edição, quase por magia, parecia que tudo fazia sentido. Engraçado como no cinema às vezes parece que estás numa confusão mental, nada faz sentido, mas há sempre maneira de as coisas colarem bem.

### **2. Que tipos de restrições a pandemia te impôs e como as superaste?**

Foi um alívio ou uma explosão de felicidade fazer este projeto, porque no meio daquele momento tão triste, afastados de toda a gente, nós podermos conviver e partilhar ideias, foi uma alegria. Houve um momento de pânico, porque pensávamos que podíamos ter estado em contacto com alguém com Covid (o Daniel), e fiquei muito nervosa porque eu estava a ter muito cuidado para não afetar a minha vida pessoal. Sinto que fiquei alienada, de uma forma positiva, por estarmos a ter aquele processo durante a pandemia. Eu morava em Portimão e as mudanças nos horários dos transportes foram muito chatos de ultrapassar. Tive várias vezes que ficar a dormir em casa de alguém do grupo. Mas termos esse grupo isolado, em que podíamos abrir a exceção de estarmos juntos foi muito libertador.

## **Equipa Técnica e Casting**

## **2. Pode partilhar um momento particularmente marcante ou gratificante que vivenciaste enquanto trabalhavas neste projeto?**

Acima de tudo foi a amizade criada durante os ensaios, a partilha criativa e o que ficou mesmo depois do projeto. Mas estar nas grutas de sal-gema a gravar, foi das experiências mais incríveis de sempre. Porque não foi só visitar, eu estava mesmo deitada no sal, a correr por ali, a viver naquela gruta durante umas horas.

## **3. Quais foram os principais desafios colaborativos para alcançar a visão artística do filme?**

Introduzir o Miguel e a Diana no processo foi um desafio muito interessante. Tínhamos o nosso mundo tão bem estruturado que quando eles entraram logo em personagem foi um choque. Eu não os conhecia tão bem como vos conhecia, então foi um desafio interessante.

## **4. Como relacionas este processo criativo específico com a realidade local em que foi criado?**

Nós algarvios temos o “desenrasque” no ADN. Foi uma das maiores virtudes neste projeto: não termos obstáculos que não fossem ultrapassados. E isso faz com que o sentimento de posse e orgulho relativamente ao projeto fosse maior, termos tido mais obstáculos, não ter sido tudo fácil. Por exemplo, as roupas fomos buscar ao shopping e no dia das gravações estávamos todos a sujar-nos e a rasgá-las uns aos outros. E a esfregar as t-shirts na parede da gruta. Era tudo muito nosso.

## **A Evolução do Trabalho Dramatúrgico Colaborativo**

### **1. Quais foram os principais desafios colaborativos no desenvolvimento do argumento?**

Nas nossas primeiras conversas, não tínhamos muita ideia do que seria esta gruta e tu mandaste-nos escrever um texto sobre o que seria lá viver. Tu também foste muito imagético

numa primeira abordagem e levámos uma imagem muito automático do que podia ter sido, mas cada um foi buscar a sua sensibilidade para o descrever. Isso depois revela-se no que escrevemos, era muito diferente para cada um. E acho que por isso é que cada personagem ficou tão distinta. Gosto muito da Constança ficar protectora da Sofia, de haver aquela emboscada ao cortar o cabelo. Demonstra imenso carácter. Ou mesmo a Salomé e o estalo ao Gabriel. O Tiago ser escultor, dá tantas camadas à personagem sem dizer nada. Mesmo o ukulele e trazê-lo para o Miguel... Gostei de termos que fazer praticamente um diário sobre o assunto.

## **2. De que forma a dinâmica de trabalho influenciou o teu processo criativo?**

Foi muito na base da improvisação e da música que ouvíamos enquanto improvisamos. Púnhamos a música da Rosalía e víamos onde é que a energia nos levava. Até hoje essa música, que dá o nome ao filme, arrepiá-me. A dinâmica vivia muito das sensibilidades e reações de cada um. Porque nas improvisações o que se realça são as escolhas que cada um vai fazendo e estamos sempre a ser surpreendidos. Com a Diana e o Miguel, de repente eles é que dominavam o ukulele, surge de uma forma orgânica para estabelecer a hierarquia de poder entre personagens. Eles tinham que nos meter ordem! E o facto de nós estarmos tão sincronizados ajudaram a que tudo funcionasse.

## **3. De que maneira as tuas experiências teatrais ajudaram neste processo de criação dramática?**

Tinha acabado o primeiro ano no curso de Atores da ESTC e o meu cérebro já estava habituado a tentar concretizar as propostas de uma forma física, vocal ou até imagética. Através do meu corpo é tudo mais fácil de concretizar.

### **Teatro em Cinema**

#### **1. De que forma a incorporação de técnicas teatrais influenciou o processo criativo?**

Foi a primeira vez que estive a representar para uma câmara, só tendo de me preocupar com a minha atuação e com mais nenhum aspeto técnico. Um aspecto que achei muito importante, não sei se consideraria necessariamente uma técnica, mas foi estarmos todos cortados das pedras e do sal. Era tudo tão agreste na gruta e estarmos fisicamente em dor, porque o sal entrava nas feridas, isso de certa forma ajudava-me. No meu trabalho como atriz gosto sempre de ter algum detalhe físico para me focar, como um adereço, ou a sensação das coisas à minha volta e na gruta foi tão fácil chegar lá. Não só pelo ambiente, mas porque estar lá nos obrigava a agir de maneira diferente. Estávamos a andar descalços num chão de sal. Tudo naquele ambiente levava-nos para várias camadas de pensamento e sensações. Estar com dores nos joelhos enquanto ouvia os raspanetes da Diana e do Miguel era algo bastante concreto onde me agarrar. Como atriz que ainda não tinha tido experiências em cinema, poder começar por uma base de um espaço que já conheço e depois transportá-la para outro cenário, em formato câmara, em que tens de recortar (porque não tens acesso à realidade por inteiro como no teatro) foi muito importante.

### **3. Como vês o teu futuro artístico? Pretendes explorar cinema, teatro, ambos ou nenhum?**

Quero muito fazer tudo, tanto teatro como cinema. A minha formação foi sempre mais direcionada ao teatro, então cinema continua muito novo. Sinto que ainda não domino nada e teatro foi onde tudo nasceu para mim, onde sinto que consigo ser muito presente e ter muito controlo. Quero muito fazer teatro e cinema, e teatro dentro do cinema também como fiz contigo.

## **ShortWeek e Covid-19: Criações, Restrições e Efeitos nos Processos**

### **1. De que forma os constrangimentos temporais afetaram a tua participação no ShortWeek?**

Honestamente, assim, nós nunca tínhamos feito nada que se aproximasse de uma produção real. Então, foi um bocado tudo feito em cima do joelho. Mas nós tentámos organizar-nos ao máximo os poucos dias que tínhamos, mais ter aulas. Queríamos escrever um guião, depois não tínhamos guião, então só seguimos literalmente a história do livro. *Actually* nós até nos orientámos bem em termos de dias de rodagens, porque novamente eram muito poucos. Mas eu acho que essencialmente o que afetou mais foi na escrita do guião e de ter uma ideia mais concreta. Essencialmente foi isso. Acho que até nos orientámos bastante bem com aquilo que tínhamos. Não tivemos uma ideia original nem nada, mas com o que tínhamos, acho que até conseguimos fazer um bom trabalho. Eu continuo muito orgulhosa do Oriana. E aquilo que conseguimos fazer em tão pouco tempo. Mas acho que é por isso que foi tão gratificante, porque em tão pouco tempo conseguimos fazer... Conseguimos fazer um filme, essencialmente. E obrigou-nos a mexer-nos depressa e a fazer as coisas acontecer.

## **Equipa Técnica e Casting**

### **1. Quais foram os principais desafios técnicos enfrentados durante a produção e como os superaste?**

Eu não tive provavelmente desafios técnicos no Gajo do Fogo. Para mim também era super fixe ver-vos a fazer os special effects do fogo. Muito *exciting*... Porque na altura, pronto, tínhamos 16 anos. Era bem aquela cena, tipo, a *whimsy* de criar a cena, ir a um sítio e só decorar e gravar. Para mim, na altura, foi super divertido. Se calhar agora teria muito mais burocracias e cenas de género. Ao mesmo tempo, é uma boa maneira de nos lembrarmos que há sempre formas de descomplicar.

### **2. Pode partilhar um momento particularmente marcante ou gratificante que vivenciaste enquanto trabalhavas neste projeto?**

Particularmente gratificante. Marcante ou gratificante? Ver aquela câmara grande. Para mim foi muito marcante na altura. Nem me lembro se tinham microfones, mas também foi muito exciting para mim. Eu acho que, tipo, pronto, em específico, eu não consigo nomear um momento que seja gratificante, mas a experiência toda foi mesmo super marcante. Foi a primeira vez que eu me lembro de ver pessoas a fazerem um filme e ficar a pensar: “Isto é possível!” Tipo, eu posso fazer isto. E no ano seguinte eu inscrevi-me na universidade num curso de cinema. Por isso, em geral, foi só exciting e marcante para mim, ver pessoas que não eram assim tão mais velhas do que eu a fazer um filme em tão pouco tempo. Porque, antes disso, parecia que era uma coisa super distante. E é um bocado, mas, na altura, parecia uma cena mesmo mágica que estava ali a acontecer.

### **3. Quais foram os principais desafios colaborativos para alcançar a visão artística do filme?**

Nós chegámos um dia, líamos um bocado da história. Arranjámos uma mantinha, tínhamos lá um serviço de chá e vamos gravar. Tínhamos todas mais ou menos uma visão coesa daquilo que queríamos que o filme fosse. Nós estávamos só felizes por lá estar. Estávamos lá super felizes com a minha camerazita a fazer alguma coisa. Depois montei o filme. Também foi a primeira vez que montei um filme. Procurar música que não tivessem copyrights também foi uma situação. Vocês tinham disponibilizado músicas, mas nenhuma se aproveitava. Nós ouvimos e ficámos, tipo, não. Não queremos nada disto. Depois tive uma boa tarde, à procura de músicas que tinham mais de 70 anos. Nós queríamos gravar especificamente a uma hora do dia para ter aquele efeito. E estávamos dependentes de boleias. As minhas amigas eram da Figueira, nós éramos da Santana. Eram só coisas logísticas mesmo, que não estávamos preparadas para isso. Mas, felizmente, correu bem. Estávamos no décimo segundo, tínhamos tempo livre. Eu lembro-me que queria fazer o filme em preto e branco. E não quiseram.

Agora pensando na *Sofia e o Gajo do Fogo*, eu não sei como vocês fizeram... Tipo, eu agora pensando bem em ter tantos miúdos nas rodagens... Estava só a passear e a ver as coisas a acontecerem. Eu não sei como é que vocês fizeram isso... Mas já, para mim, eu senti que não estava lá a fazer nada. Mas acho que era porque na altura não tinha a consciência de o que era estar num *set* e o que devia estar realmente a fazer. Claro que para vocês era outra coisa completamente diferente. Eu estava lá só: “Olha, agora estou aqui!” Se eu estivesse realmente a sério e se sentisse realmente a responsabilidade de fazer alguma coisa, se calhar não teria sido tão divertido também.

#### **4. Como relacionas este processo criativo específico com a realidade local em que foi criado?**

Na parte do enunciado dizia que nós tínhamos de ter qualquer coisa que identificasse a Figueira. Mas, pelo menos eu e a Raquel, não moramos mesmo na Figueira. E nós queríamos gravar nas nossas terrinhas, porque achámos mais bonito e achávamos que funcionava melhor com o filme. Então, essa parte também foi um bocado complicada. Tanto que no filme, temos literalmente só um plano da torre do relógio, só porque tinha de lá estar. A história que nós estávamos a seguir, que fomos nós que escolhemos que era “A Fada Oriana”, que por acaso segue um bocado dessa ideia do campo e da cidade. Então até funcionou a nosso favor. Vivemos na Figueira durante tanto tempo. Pronto, é interessante vê-la noutra lente. Uma lente mais artística e uma lente que se enquadra na estética do filme. Também é muito mais fácil quando estás a fazer um filme numa cidade da qual já conheces e já cresceste toda a tua vida. Por exemplo, aquela cena da Oriana, especificamente, em que o poeta está a falar com ela num café, foi literalmente num café dos amigos meus. Pronto, foi para desenrascar. Muito mais fácil, claro, que se fosse numa cidade que eu não conhecesse, isso nunca iria acontecer.

#### **Extra. Percurso**

Eu tirei a licenciatura na Covilhã. Já acabei. Agora estou em Vila do Conde. Também em cinema. Tem sido interessante. Porque, como já mencionei, o ShortWeek realmente foi uma cena que me marcou. Porque eu sempre gostei de filmes, sempre pensei que era uma cena, mas nunca pensei realmente nisso. E depois, num ano em que estou a tomar uma decisão sobre o que vou fazer para o resto da minha vida, essencialmente, acontece o ShortWeek. E pronto, para mim foi muito especial. E continua a ser. Na licenciatura fiz três curtas. Duas delas horríveis. Mas uma delas foi para os Prémios Sophia. Eu só fiz a assistência de realização. E depois o outro, que foi o filme que realizei na licenciatura, foi para o Porto Femme. Também foi muito exciting. E é sempre gratificante esse processo de criação. E mesmo que ele não tivesse ganho prémios nenhuns, continua a ser muito gratificante fazer uma coisa acontecer. Agora estou a ver se para o projeto final de mestrado faço uma coisa mais séria. Tenho a hipótese de voltar a realizar. Porque é o que eu gosto mais de fazer. O máximo que tens de cinema na Figueira é no Plaza. Só tens filmes comerciais. E depois tens o CAE, que está a passar um filme iraniano que nunca ouviste falar. Mas às vezes vais e até gostas. É isso. Acho que as iniciativas como o ShortWeek são sempre boas para

trazer a estas cidades. Não sei como é que é no Algarve, mas na Figueira, especialmente, achei que foi muito fixe. E fiquei com pena que não se voltou a realizar.

## **Equipa Técnica e Casting**

### **1. Quais foram os principais desafios técnicos enfrentados durante a produção e como os superaste?**

Quando me convidaste, aceitei logo de bom grado e até estava na fé, já tínhamos tido experiências de representar e gravar na nossa altura. Mas quando cheguei a *set* e vi que não éramos só nós dois, eram mais umas 4 ou 5 pessoas, acho que o grande desafio foi mesmo conseguir abstrair-me das pessoas e focar-me no que fazia, a interpretação.

### **2. Pode partilhar um momento particularmente marcante ou gratificante que vivenciaste enquanto trabalhavas neste projeto?**

Acho que gratificante é poder-me ver no grande ecrã, finalmente. Pensei que a minha atuação tivesse sido diferente quando estava a fazê-la, do que quando a vi na tela. E ter contracenado com a Sara, que já é uma atriz com bastante experiência. Não sei, o olhar dela era mesmo penetrante, estava mesmo a viver a personagem.

### **3. Quais foram os principais desafios colaborativos para alcançar a visão artística do filme?**

Foi tudo uma questão de *timings*. As minhas falas eram curtas, não foi algo que fosse difícil. Tu até me disseste: “Mano, se não te lembras o que é para dizer, improvisa!” Acho que a cena eram mesmo os *timings*, quando me virar, tentar que fosse uma cena natural e não marcada...

### **4. Como relacionas este processo criativo específico com a realidade local em que foi criado?**

O Algarve é verão... Há tanta distração que existem cenas que não duram, que são esporádicas. Há muita coisa esporádica aqui no Algarve. A questão da habitação, é complicada em todo o lado, não é? Mas aqui trabalhas para pagar a casa e pouco sobra. Há muita distração no Algarve. De verão, então, com os turistas, não sabes para onde é que te viras. Hoje em dia, a malta em vez de ajudar, filma primeiro e depois lá grita por ajuda. O Algarve também é *underground* noutro aspeto. Como não nos dão o tempo de antena devido

(sinto isso em todas as artes), temos de nos mexer com o que temos e fazer acontecer com o que temos: muito mais do que se tivéssemos apoios. É porque realmente queremos e conseguimos fazer.

## **ShortWeek e Covid-19: Criações, Restrições e Efeitos nos Processos**

### **1. De que forma os constrangimentos temporais afetaram a tua participação no ShortWeek?**

Agora olhando para trás o que fizemos foi filmar o teatro. Estávamos em final de aulas, não tínhamos muito e íamos para um bar ter ideias para um filme. Para nós com dezassete, dezoito anos foi uma experiência “wow”. Constrangimentos temporais na rodagem, dá para ver na curta começar a escurecer... Não tínhamos noção que a posição do sol ia mudar coisas na imagem. Por isso não tínhamos bem noção desses constrangimentos.

Quando estamos assim tão virgens em termos de processos criativos, passa tudo por uma grande brincadeira e foi que aconteceu. Acho que nunca voltei a fazer uma curta-metragem com tanta malandragem no sentido de fazer as coisas sem ficar tudo demasiado sério ou fatalista.

## **Equipa Técnica e Casting**

### **1. Quais foram os principais desafios técnicos enfrentados durante a produção e como os superaste?**

Eu na altura nem sabia o que era um primeiro assistente de realização, por isso não tinha noção dos problemas técnicos e de como um primeiro assistente os podia ajudar a resolver. Ou seja, não fiz nada, senão dar duas sugestões. Nem a claquete fazia bem, por isso hoje teria feito as coisas de forma muito diferente.

### **2. Pode partilhar um momento particularmente marcante ou gratificante que vivenciaste enquanto trabalhavas neste projeto?**

Acho que foi no primeiro dia das filmagens e a atriz estava um bocado constrangida por ser uma cena na casa de banho. E então eu pensei numa solução, respeitando o espaço psicológico e mental da personagem, e do ambiente. E fiz isso de uma forma leve e tu achaste

piada e decidiste seguir em frente sem pensar muito. E eu dei por mim a pensar: “Ah, isto de ter ideias é engraçado!” Acho que esse foi um dos momentos que me deu o bichinho de gravar e sobretudo de fazer ficção. Quando escrevemos guiões, temos ideias, trocamos referências e quando passamos para a prática há sempre alguma coisa que corre mal. E no momento é preciso mudar, e essa adrenalina da criação ainda existe em mim e esse foi o momento em que o bichinho surgiu em mim. Esse foi um momento importante. Outra coisa que também gostei muito foi de ir aos espaços, essa dominação dos espaços, ou seja fazer cinema com tudo o que temos à nossa frente. Nem tínhamos luzes, nem bandeiras, ou seja ambiente zero controlável. Nessa altura não tinha noção mas estar ali a criar uma coisa naquele espaço, não sei explicar muito bem, mas foi uma coisa que mexeu comigo e que me fez bem na altura. É uma coisa que ainda gosto de fazer, esse location scouting e depois ir para o espaço com o material todo. Na altura foi algo que me marcou, esse processo de cinema guerrilha, e ainda hoje levo comigo.

### **3. Quais foram os principais desafios colaborativos para alcançar a visão artística do filme?**

Na altura não tinha essa noção do espaço colaborativo que é o cinema, essa coisa quase utópica em que há mais do que uma pessoa em ação para criar um momento gravado. A produzir filmes de ficção sente-se a energia de várias pessoas, quando corre mal ou quando corre bem. Na altura não sabia isso, estava só meio que a ver porque na altura nem sabia se queria fazer cinema ou não. Por isso não estava no mindset de ajudar, o medo de atrapalhar era maior, por isso colaborei no processo criativo quase sem querer, mas aconteceu e foi positivo. Por isso desafios nem por isso, mas quando senti essa confiança para ajudar correu bem.

### **4. Como relacionas este processo criativo específico com a realidade local em que foi criado?**

O cinema é das poucas artes em que ocupamos o espaço. E relaciono muito este projeto com esta ideia de ocupar o espaço e torná-lo nosso, o nosso objeto, com uma visão artística própria. A Figueira da Foz e o seu festival de cinema era muito importante para o cinema em Portugal, não sei o que aconteceu... Há tantos problemas, principalmente ao nível da distribuição, que minam projetos como este. Foram criadas sementes, mas depois perdem-se no próprio espaço.

### **1. Perspetiva de um técnico de audiovisual residente no Algarve sobre os últimos 10-15 anos da área na região?**

Para te responder a isso, tenho que dar aqui também um pouco de contexto da altura em que entrei na área do audiovisual. Comecei na área mais ou menos em 2009, mas foi em meados de 2013 que comecei a exercer a profissão, digamos assim. A questão é que, na altura em que comecei, estávamos a atravessar aquela grande crise que demorou alguns anos e foi altamente desafiante conseguir superar essa crise sem desistir da área, porque nessa altura era complicado tu conseguires vender qualquer vídeo, aliás qualquer produto multimédia. Foi uma altura em que todos os empresários, e agora tenho uma visão um bocadinho mais clara sobre esse assunto, mas o que me pareceu é que nessa altura os empresários e mesmo os próprios consumidores estavam bastante assustados com a questão da crise, então ficou tudo reprimido. Todas as pessoas que poderiam contratar os teus serviços, sejam empresas, sejam consumidores, reprimiram-se e ninguém comprava vídeo, ninguém comprava serviços de fotografia, coisas desse género. Então entrei numa altura um bocado dramática.

Eu senti que se fosse um gráfico, começou a subir, portanto, eu diria que de 15 anos atrás para cá, começaram a surgir novas oportunidades de emprego e de trabalho, porque trabalho e emprego são duas coisas diferentes. Tanto a nível de emprego, tanto a nível de trabalho no ramo do audiovisual cresceu, não só porque a crise também foi-se diluindo ao longo dos anos, começou a haver uma recuperação da economia, mas também porque começou a existir, com o surgimento das redes sociais (primeiramente o Facebook e depois as restantes) começou uma grande necessidade de vídeo e uma grande necessidade de fotografia, portanto, dos média. Então acho que estas duas conjunturas foram favoráveis para o mercado audiovisual, eu diria nacional. Mas pronto, aqui eu sou algarvio, trabalho no Algarve, tenho que falar do Algarve. A nossa região foi começando a subir, a subir, a subir e arrisco-me a dizer que para mim, na minha experiência profissional, nunca estive tão bom como agora. Isso é a minha perspetiva, eu agora consigo negociar com o cliente, eu consigo mostrar várias propostas de valor, consigo prever panoramas, consigo dar vários orçamentos, negociar. Antigamente eles perguntavam “Olha, podes fazer isto?” E eu, “sim, custa X.” E a resposta seria maioritariamente “Então não vai dar.” E a conversa acabava ali. Portanto, eu

agora sinto muito mais um negócio. E antigamente isso era muito desafiante mesmo, conseguir trabalhar no mercado audiovisual.

**2. Esse crescimento das redes sociais, esta necessidade do vídeo tem sido o factor principal para esse crescimento do mercado? Ou achas que o número de criadores de audiovisuais, que tem crescido naturalmente, tem uma influência maior?**

A necessidade cresceu, a procura cresceu, mas a oferta também começou a crescer. Surgiu uma série de coisas aqui no Algarve para diferentes nichos em termos de redes sociais. Vai continuar a haver o vídeo promocional, vai continuar a existir a publicidade, vão continuar a existir documentários. O que eu acho é que apareceram nichos novos. Apareceram também os YouTubers e coisas que não existiam há 15 anos. Esses novos nichos também vieram criar uma “fome” por aprender estas técnicas, aprender esta profissão. Então, diria que sim, acho que isso contribuiu bastante para o aparecimento de técnicos audiovisuais. Porque alguém queria ser Youtuber ou porque alguém queria criar conteúdos para redes sociais, começou a haver uma procura desse conhecimento e apareceu muita malta aqui na nossa zona que filma, que fotografa, que edita.

**3. Tens visto nesse crescimento no conteúdo de audiovisual promocional equiparar-se a um crescimento com o cinema que tem sido feito no Algarve ou ainda existe uma grande discrepância?**

Tem havido algumas produções audiovisuais, algumas delas internacionais (portanto não são dinheiros nossos), outras com dinheiro público, mas também tem havido mais do que antes. Aqui no Algarve sabemos logo, há sempre um colega, um amigo que está a trabalhar nalguma produção, tem havido mais do que era comum. Continua a existir esta questão que é o português não consome ou consome muito pouco conteúdo português. Acho que plataformas como a Netflix veio um bocado dinamizar isso, temos aquelas duas grandes séries, temos o Rápido Peixe, temos o Glória, foram duas séries de Netflix que tiveram bastante êxito. Só para pôr em contexto de que acho que plataformas desse género vieram um pouco dinamizar a forma como nós vemos conteúdo português. Ainda não atingiu o que deveria atingir. Devíamos ser os primeiros a consumir os filmes portugueses, mas também é porque se calhar os autores têm que começar a pensar mais no público e menos neles próprios. É o chamado cinema de autor, falo muito disto nas minhas aulas: estás a fazer um filme para ti ou estás a fazer um filme para os outros? Se estás a fazer um filme, supostamente deveria ser para os outros, porque tu estás a querer comunicar alguma coisa, o

cinema não passa de comunicação, é uma ferramenta de comunicação, uma forma artística de comunicação, então acho que o cinema português tem muito que evoluir nesse sentido, ou seja, o produzir filmes para os outros, porque se os outros não virem o filme, qual é o propósito de fazer o filme? Acho que estas duas coisas que têm que crescer, como se fosse um paralelismo, por um lado a audiência tem que ganhar o hábito de consumir cinema português, mas, por outro lado, os autores também têm que ganhar o hábito de produzir para a audiência. Para mim tanto o Glória como o Rato de Peixe, de certeza que há outros exemplos, conseguiram cumprir um bocado esse objetivo e começaram a mostrar que o cinema português, ou seja, os portugueses também sabem fazer cinema. Antigamente havia muito esse estigma, se formos ver há 15, 20 anos, o cinema português é: “lá vem outra vez aquela seca daquele filme que não se percebe o áudio”. Havia muito esse estigma, acho que isso já está a ser destruído, acho que a maioria das pessoas já nem sequer pensa nisso, porque os técnicos portugueses têm evoluído muito, também muito graças à prática da publicidade. Se tivermos que fazer um filme de Hollywood, a gente faz, desde que haja dinheiro para as infraestruturas, para os recursos humanos e para os recursos técnicos, portanto as pessoas sabem, têm a skill para fazer, os técnicos sabem fazer o seu trabalho, é preciso é haver essas oportunidades e esses produtores, sejam eles que forem, distribuidores, a gerar essas oportunidades.

#### **4. Quais consideras os principais desafios e oportunidades para promover o trabalho audiovisual feito no Algarve nos últimos 15 anos?**

Os principais desafios, há um desafio grande aqui que acho que já está a ser superado, que é a parte da logística. Imagina, quero filmar numa praia, por exemplo. Se for filmar para Lisboa, a própria Câmara Municipal de Lisboa está habituada a isso, há um processo, há um protocolo que segue quase automaticamente. Aqui no Algarve ainda não se está muito habituado a esse processo. Imagina, queres filmar no município de Aljezur, tu consegues filmar lá, mas até que percebam o que tu vais fazer... Porque precisamos de fechar uma praia, por exemplo, para os municípios ainda não é perceptível, então esta ponte é muito difícil de conseguir, também porque as mensagens demoram muito tempo a passar. Portanto, logo aí acho que isso é um desafio, mas existem algumas pessoas. O Manuel Baptista tem feito um trabalho extraordinário nesse sentido e, na minha opinião, o município de Loulé deve ser dos mais acessíveis devido ao trabalho dele. Porque existe uma pessoa, existe um departamento que entende do ramo e percebe as tuas necessidades e percebe a tua linguagem. Nesta

questão, o Manuel Baptista tem contribuído muito para minimizar esse desafio. Noutros municípios isso é mais complicado.

Acho que quem tem promovido efetivamente o trabalho audiovisual, têm sido as empresas como a Production Algarve, como a New Light Pictures, como Kobu, a KOR, e agora também a minha, Algarve Studios. Têm sido empresas no ramo criativo que mais ou menos ligadas ao audiovisual, mais ou menos ligadas ao cinema. O tecido empresarial no que toca às áreas criativas aumentou muito no Algarve nos últimos anos. Agora tens muitas opções, e nem sequer estou a falar dos técnicos que trabalham por conta própria. Existe um grande tecido empresarial, mas também hoje há um mercado, que se possa assim chamar, e muita escolha ao nível técnico de audiovisual. As oportunidades têm-se criado a partir daí. A minha missão da minha empresa é dinamizar o Algarve nesse sentido, não se fosse chamar Algarve Studios, é muito essa a nossa missão. Então, eu diria mesmo que quem tem dinamizado e gerado essas oportunidades são os empresários. Muitas oportunidades de trabalho, por exemplo, surgem através do Harry da Production Algarve. Conheço alguma malta do lado mais da Costa Vicentina, que também tem feito umas coisas, há um projeto lá chamado Film Aim, e também o Telmo Antunes que também tem feito algumas coisas... Portanto, quem tem criado as oportunidades são os próprios Algarvios, são os empresários que operam aqui na nossa região.

## **6. Como a comunicação entre técnicos tem evoluído ao longo destes anos e como afecta as produções?**

A comunicação é péssima, para ser sincero. Acho que não há de todo muita comunicação e não há de todo muito interesse da parte da malta, e aí coloco a culpa mesmo em quem trabalha, nos empresários, nos donos das empresas, nos donos dos projetos. Não há assim grande vontade da malta de se entender. Há uns que se dão mais do que outros. Na minha visão, eu trabalho com toda a gente, a minha empresa trabalha com quem queira trabalhar comigo e com quem tem a qualidade para entregar. Tenho alguns valores estipulados na forma como a minha organização funciona, quem tiver, quem respeitar aqueles valores está para trabalhar comigo. Então acho que as pessoas ainda têm que se unir, e se calhar fazia falta uma entidade que centralizasse tudo. Já algumas pessoas o tentaram fazer, não é algo que seja muito fácil, ainda é um desafio, mas sinto que havia falta. Estou a tentar trabalhar nesse sentido dentro da minha empresa, criar a resposta a isso, porque não há nada que centralize os recursos. Preciso de 5 assistentes de produção, 2 técnicos de áudio, 3 riggers, não há ninguém que consiga centralizar estas informações e consiga quase ser o

intermediário entre estas pessoas todas. Isso é algo que podia ser criado, não sei se há algum exemplo noutras cidades, regiões ou países, mas é uma grande necessidade.

**7. Qual é a tua perceção do papel do CIAC e da Universidade do Algarve neste contexto audiovisual, principalmente no que toca a educação, investigação e centralização de recursos?**

Relativamente ao CIAC não tenho grande opinião, mesmo tendo sido professor na UAlg sete anos. Sei que têm dinamizado algumas iniciativas, mas no meu ver a Universidade está muito distante do que é o mercado audiovisual no Algarve, ou seja, de qualquer nicho. Por exemplo, seja no nicho das redes sociais, vídeos de um minuto, seja de promocionais, seja publicidade ou cinema, eu acho que a própria Universidade tem que desenvolver algumas ferramentas e tem que, se calhar, ter alguém lá dentro que entenda como uma produção funciona para conseguir dar resposta a isso. Porque, para mim, dinamizar o crescimento do audiovisual do cinema no Algarve não é só ter um departamento que mostra filmes e que faz análises de filmes e que mostra teses. Tem que ser muito mais prático do que isso, portanto, tu tens que entender como uma produtora funciona, como, o que acontece após a adjudicação, o que é o color grading, portanto, todas as fases. O que acontece quando precisas de explodir um carro num set. Há uma série de coisas que é preciso passar por elas para entender e para criar um departamento que consiga trabalhar nesse sentido, tem que ter alguém que já tenha visto, já tenha estado presente num set, que tenha acompanhado uma produção desde a preparação até à pós. Acho que a Universidade está um pouco distante daquilo que é feito, na verdade, está um pouco longe de entender e de conseguir explorar esses ramos.

**8. Como tens visto o papel da ETIC Algarve dentro do desenvolvimento audiovisual na região?**

Tem sido fundamental, porque a ETIC tem crescido muito. Os formadores que lá estão, são pessoas que trabalham na área, falando só da minha área, mas sei que isso é assim que funciona. Tenho reuniões com outros cursos e todas as pessoas que dão lá aulas são todos trabalhadores na área e entendem o mercado de trabalho da área que estão a ensinar. A ETIC Algarve tem evoluído muito porque há uma grande abertura dentro da escola para sugestões e há uma grande adaptação na forma como o mercado de trabalho evolui, o que, na minha opinião, é o oposto daquilo que tem acontecido na universidade. Basta olhares para o curso de marketing da universidade e comparar com o que está a ser feito na ETIC nessa área. Acho

que tem sido fundamental o trabalho da ETIC, não só porque estás a criar fornadas de técnicos todos os anos. Nós precisamos de pessoas pensantes, mas também precisamos de pessoas para operar. Eu gosto muito de dizer que aqui a grande diferença para a universidade, é que na universidade levás três anos a pensar, na ETIC levás dois anos a fazer, mas quando tu estás a fazer é inevitável que penses, portanto, a ETIC tem tido muitos melhores resultados, na minha opinião, do que a universidade, pelo menos na forma como entrega os alunos todos os anos ao mercado de trabalho. É um ensino muito mais pormenorizado, tens turmas muito mais pequenas e também tens muito mais acesso a recursos técnicos. E o que acontece é que tu, como formador, vais meio que encaminhando os teus próximos colegas, tu já estás ali a treinar alguém para ser teu colega, já estás a moldá-lo, a dizer como as coisas funcionam, já estás um pouco a tentar prever coisas que irão acontecer no futuro, como os preços dos serviços, então tu tens disciplinas em que falas de orçamentação, para evitar que saiam alunos que estão a cobrar valores muito abaixo da média, muito abaixo do próprio valor deles. Vamos aqui fazer uma separação entre preço e valor, portanto estou a praticar preços muito abaixo do que eles valem e isso, depois, impacta negativamente o mercado de trabalho. Inclusive, podes contratar um aluno para trabalhar na tua empresa quando o curso acaba. Como é óbvio, leva uma série de tempo depois a cimentar os conhecimentos e também a habituar-se aos processos da empresa, porque cada empresa tem os seus próprios processos, mas tu contratas facilmente qualquer pessoa que saia da ETIC. Na universidade não é assim tão fácil porque qualquer aluno da universidade que saia de lá tem pouca prática e pouca visão do que é o pôr as mãos na massa, o que é exercer a profissão, então há essa grande diferença. Quando começa aquela conversa sobre o surgimento de novos técnicos audiovisuais no Algarve, se há alguém que tem contribuído para esse crescimento, é a ETIC Algarve, isso nem sequer há a menor das dúvidas.

### **9. Quais são as lacunas e oportunidades educativas que existem na região, nesta área?**

A nível de realizadores e diretores de arte no Algarve, é muito difícil. Se precisares de um realizador ou um diretor de arte, tens que olhar para Lisboa, mas também há aqui um desafio que é... Tu até podes começar a formar estas pessoas, mas depois onde é que elas vão trabalhar no Algarve? Porque no Algarve não há tanta criação, vêm de fora, ou de Lisboa, ou de outros países. Eu acho que isto não é uma lacuna... Não são lacunas que se resolvem assim num dia, nem num ano, nem em dois, nem em dez, portanto isto tem que se criar, os empresários podem criar os serviços, podem criar... Tu chegas ao Algarve e tens alguém que

te entrega a chave na mão do que tu precisas, mas também é preciso haver a necessidade... O que é a questão da necessidade e da procura? Se souberes o que o Algarve tem, se calhar já vens de Lisboa com uma equipa reduzida e já vais para o Algarve com técnicos e equipamento, mas isto é uma coisa que vai crescendo. Vai crescendo lentamente, portanto essas lacunas vão sendo preenchidas... E aí, nesse campo, são os empresários que querem fazer empresas e querem criar postos de trabalho. Temos mesmo que ter a coragem para criar, porque é muito fácil estar aqui a dizer “Pois, mas não há estúdios, não há empresas que filmam, não há produtoras...” Sim, mas o que é que implica criar um estúdio? O que é que implica criar uma empresa? O que é que implica criar uma produtora? É preciso ter uma visão do mercado de trabalho bastante sólida para tu poderes-te meter numa aventura destas. Porque, efetivamente, é preciso teres mesmo muita coragem para tu abrires uma empresa. Eu abri a minha empresa em 2022 e está a ser o caos. É bom e mau. Ou seja, tens de ter a resiliência, tens de ser perseverante. As contas não se pagam sozinhas, a renda não se paga sozinha. E tu, às tantas, entras naquele modo de vendedor. E não há como fazer de outra forma. Tens de ir à procura dos teus clientes e tens de ter coragem e a resiliência de não desistir e de acreditar que tu próprio estás a contribuir para a evolução do mercado audiovisual em Portugal. E eu acredito mesmo muito nisso. É ter coragem. Quem quiser abrir a empresa, abra. Não vai ser fácil. Mesmo sendo empresário de título individual, por exemplo, com pessoas como o Carlos Costa, não é fácil. Não é fácil estares nesse papel. Portanto, quem escolhe é estar. Eu escolhi esta área porque me identifico com o processo, desde o criativo e o técnico. Se é algo que me identifico, vou com certeza tentar contribuir para o mercado audiovisual, seja cinema, documentários, social media... Preencher as lacunas é perguntar quem vai contribuir para isso. Instituições como a ETIC Algarve, escolas, a universidade podia estar a trabalhar mais para o assunto, mas ser uma instituição pública complica muita coisa... Os próprios empresários, ao terem a coragem de abrir uma empresa, contratar malta, vão contribuir para o crescimento das lacunas. Para a prestação dos serviços é preciso que toda a gente fora do Algarve saiba que aqui também se prestam estes serviços. E os próprios técnicos, pessoas individuais, que se querem trabalhar na área devem contribuir positivamente para a sua evolução. Apoiar o cinema português, o Loulé Film Office abriu um apoio para projetos a serem filmados na região... É preciso condições, mas também é preciso que esses projetos sejam realizados. É uma escalada que o Algarve está a fazer nos últimos 15 anos nesta área, tem havido pessoas que de forma direta ou indireta, têm contribuído muito para esta escalada. A Algarve Film Commission, enquanto esteve mais ativa fez muita diferença, dinamizou muito e, de certa forma, lançou a região do Algarve como local ideal

para produções estrangeiras. Certamente estamos muito melhor do que estávamos quando comecei, isso de longe.

## **ShortWeek e Covid-19: Criações, Restrições e Efeitos nos Processos**

### **1. De que forma os constrangimentos temporais afetaram a tua participação no ShortWeek?**

Ter o processo físico numa semana tornou tudo mais intenso, tivemos que fazer tudo muito mais rapidamente. Não foram só as personagens, foi a história toda. Apesar de termos feito muita preparação *online* nas videochamadas, quando chegámos à fase de ensaios ainda não sabíamos bem o que íamos apresentar, e só tivemos uma semana para o descobrir. A pressão ajuda no processo criativo, mas conectámos muito facilmente uns com os outros e isso ajudou imenso. Sinto que se fossem outras pessoas ou uma orientação tão boa, o constrangimento temporal tinha sido muito pior para nós.

### **2. Que tipos de restrições a pandemia te impôs e como as superaste?**

As restrições de proximidade foram as mais complicadas. Quando te queres relacionar com pessoas, descobri-las e entendê-las é preciso uma proximidade, que logo à partida não existiu. Nos ensaios estarmos de máscara ou estarmos minimamente afastados era um problema. Era impossível não nos aproximarmos e acabámos por ser um pouco irresponsáveis, porque era impossível criar e relacionar-te com os outros sem toque, sem perceber o corpo do outro, como fala... Imagina termos feito todo o guião só com videochamadas. Ia-me sentir muito mais perdida se tivéssemos feito tudo por videochamada e passarmos diretamente para as gravações na mina. A conexão nunca seria a mesma. Fomos um pouco irresponsáveis ao não cumprir todos os conselhos de segurança que estavam a ser construídas pelas autoridades de saúde, mas valeu a pena porque o produto final foi melhor e ninguém foi infetado no processo. Havia uma confiança dentro do grupo porque ninguém se colocava em contacto com outras pessoas ou tinha comportamentos de risco. O Daniel notava-se que tinha menos cuidado que nós e isso foi o motivo pelo qual não ficou no processo até ao fim. Sem essa confiança, que tínhamos uns nos outros, era impossível construir o que construímos.

## **Equipa Técnica e Casting**

### **1. Quais foram os principais desafios técnicos enfrentados durante a produção e como os superaste?**

Nessa parte de debate não é preciso um grande aparato. Basta estarmos presentes. Quando temos que nos desenrascar acabamos por fazer coisas diferentes, mais fora do comum do que faríamos com as condições técnicas ideais. A nível prático, restringe-nos. Se não tens dinheiro para teres o equipamento que gostarias, talvez o ideal nunca se alcança. A beleza também é tentares fazer com os meios que tens aquilo que consegues. E acho que isso é o paradigma português, nomeadamente na área artística. Enquanto atriz não senti falta de uma produção, porque na construção das personagens foi muito feito por nós. Obviamente que estávamos a fazer ficção, mas acho que a falta de meios técnicos tornou a experiência mais real. De ressaltar que eu fiz esta personagem, mas nunca fui atriz profissional, sou completamente amadora. Quando fiz algum papel foi porque gostava de o fazer. E essa parte de não haver aparato, que cria uma distância, contribui para a sensação de realidade. A realidade foi diluída na ficção e isso ajudou a vivê-la.

### **2. Pode partilhar um momento particularmente marcante ou gratificante que vivenciaste enquanto trabalhavas neste projeto?**

O estalo ao Gabriel. As coisas não correram bem na gravação, stress, falta de tempo. Sentia que não estava a conseguir cumprir expectativas. Havia um momento em que tinha de ter uma discussão com um dos meus irmãos da gruta. Aquilo tinha de ser intenso, e acho que estava a ser tudo menos intenso... Já estávamos a repetir o take várias vezes, ao que param a cena, o realizador puxa-me e diz-me: “Agora vais dar-lhe uma estalada.” Eu pensei mesmo que não o ia fazer, mas o build-up, a construção para o momento da estalada ajudou e ela saiu bastante real. Tanto para mim como para o Gabriel, que não estava de todo a contar com aquilo. Foi muito difícil conter o riso.

### **3. Quais foram os principais desafios colaborativos para alcançar a visão artística do filme?**

Demo-nos todos bem, à exceção do caso do Daniel que o sentíamos sempre mais de fora. Mas a química era boa, estávamos a criar amizades, não éramos amigos de longa data, mas sentimos uma conexão. Isso contribuiu para o projeto final sair melhor.

#### **4. Como relacionas este processo criativo específico com a realidade local em que foi criado?**

A questão das grutas foi muito importante. Aquele filme só podia ter acontecido em Loulé, foi um cenário mágico. Mas enquanto farenses, que acabou por vir estudar para Lisboa e arranjar um trabalho em Lisboa, sinto que há muita falta de cultura no Algarve, de projetos deste género. Não sei se esta é a resposta que vale ouro, mas não sei se por falta de interesse da população ou por falta de iniciativas. Uma coisa alimenta a outra, mas não sei qual delas surge primeiro. Mas projetos como este criam sinergias e fizemos este grupo que talvez um dia façamos novamente algo em conjunto que vão contribuir para a comunidade. Ou mesmo quando fizer projetos aqui em Lisboa vou pensar nisso. E a verdade é que se não fosse a nossa iniciativa própria, porque não tivemos investimento nenhum, isto foi feito por carolice. E se não fosse por carolice, não tínhamos entrado no projeto, nem o tínhamos desenvolvido. E se não o tivéssemos feito hoje éramos pessoas mais pequenas: menos cultas, com menos noção do outro. Se há poucos projetos no Algarve, os poucos que existem são muitas vezes feitos nos moldes em que fizemos este projeto.

### **A Evolução do Trabalho Dramatúrgico Colaborativo**

#### **1. Quais foram os principais desafios colaborativos no desenvolvimento do argumento?**

Senti uma grande sensibilidade tua a tentar entender-nos. Enquanto atores fizemos tudo por instinto, o resto foi leitura tua e da Ana. Vocês viam-nos de fora e nós, pelo menos eu, fazia as coisas por instinto. “Se eu estivesse nesta situação, apetecia-me fazer isto.” E o guião foi sendo construído por alguém que estava connosco, a analisar o comportamento que estávamos a ter uns com os outros. Não sinto que foi muito colaborativa a construção do guião. Foi mais a pessoa que estava de fora, que se encontrava disponível para perceber quem nós somos ou como nós nos apresentamos enquanto personagens. Não houve uma apresentação de um guião *per se*, mas tive a percepção de que havia um objetivo teu em perceber como reagíamos aos teus desafios e ideias. Depois vou saber ler-vos e apresentar alguma coisa.

#### **2. De que forma a dinâmica de trabalho influenciou o teu processo criativo?**

Eu na altura gostei do processo online, mas lembro-me de pensar que teria sido interessante se nos tivéssemos reunido pela primeira vez apenas na Blackbox do LAMA Teatro. Ainda mais imprevisível, inesperado e instintivo teria sido. O debate foi muito importante e iríamos muito mais às cegas. Foi importante saber se podíamos confiar uns nos outros na altura sensível pela qual estávamos a passar, se havia química. Faz-me confusão a ideia de dinâmica de trabalho, porque para mim não foi bem trabalho. Eu sinto que foi uma dinâmica relacional, não de trabalho. Talvez tu estivesse a fazer tudo mais estrategicamente, mas na altura eu gostava de criar algo e de estar com estas pessoas. Era o suficiente.

### **3. De que maneira as tuas experiências teatrais ajudaram neste processo de criação dramaturgica?**

Ajudaram-me a ter menos medo de estar. O teatro ajuda-te a estar, tendo noção do teu corpo, como falas e como estás, mas sem ter medo de o fazer. E se eu não tivesse tido experiências teatrais amadoras, eu não tinha tido essa noção corporal nem de quem eu sou e sem medo de ser quem sou naquele espaço. De criar uma personagem em torno do que eu também sou.

## **Teatro em Cinema**

### **1. De que forma a incorporação de técnicas teatrais influenciou o processo criativo?**

Sinto que sempre tive problemas com o toque e com a proximidade com o outro. Não é algo que me restrinja, mas o toque é algo que assumo como pessoal e íntimo. E quando crias uma relação de toque com alguém, crias uma proximidade que pode ser muito assustadora: e naquele ambiente foi importante. No meu trabalho não vou ter esse tipo de contacto, mas naquele contexto era mesmo muito importante porque era outro tipo de intimidade. E isso estruturou imenso a química que já estávamos a sentir, tal como numa relação amorosa. Sem contacto físico com a pessoa, a intensidade do sentimento que estávamos a estabelecer seria muito menor. Principalmente na altura do Covid e porque já tínhamos passado tanto tempo a estabelecer a nossa relação, não foi estranho quando houve contacto: fez sentido.

## **2. Podes partilhar um exemplo específico de como uma técnica teatral enriqueceu uma cena ou momento do processo criativo?**

Quando nos pediste para pegar numa cadeira e demonstrar o que a nossa personagem sentia. E eu fui a primeira a fazê-lo, então estava estupidamente nervosa. Demonstrei o medo que estava a sentir por ser a primeira num exercício quando mal vos conhecia, que era também o medo da personagem por estar na gruta, acorrentada, receosa... Mas também procurava neles a aprovação que precisava para sair da gruta e nesse caso para poder fazer o exercício. Era a realidade a misturar-se com a narrativa. E também a primeira vez que nos relacionámos com o Miguel e com a Diana. Foi numa altura em que estava muito confusa porque o Daniel tinha saído e as dinâmicas mudaram. Eu sou uma pessoa que quando uma coisa muda, fico muito sentida. E fizemos um exercício com eles e isso fez-me perceber o quão perdida eu me sentia. Sabia que eu, enquanto personagem, queria sair da gruta. Mas com a saída dele parece que já não fazia sentido, porque quando muda algo, tudo fica diferente. E eu já não queria fugir da gruta, queria conforto porque não sabia o que fazer... E isso influenciou-me o processo. Sei que eu, pessoalmente, sou a pessoa que quer fugir e que está à procura de mais, em busca de algo... Mas que gosta de conforto, então vivo nessa ambiguidade. Mas na maioria das vezes, a pessoa que quer sair e que quer mais acaba por ganhar. Fico muito desiludida comigo quando a pessoa que prefere o conforto ganha. E foi o que aconteceu nesse exercício.

## **3. Como vês o teu futuro artístico? Pretendes explorar cinema, teatro, ambos ou nenhum?**

Idealmente todos. Como, não sei. Tenho pensado muito nisso, apercebi-me que gosto muito mais de cinema do que sabia que gostava. Não quero de todo afastar-me disso, mas reconheço as minhas lacunas económicas. E eu tenho de trabalhar e é mais difícil seguir isso. Este projeto surgiu por carolice, não tivemos financiamento nenhum, nem ajuda local. Mas gostava muito de passar para trás da câmara, tenho muito mais interesse nisso agora do que estar em frente à câmara. E gostava de nunca largar este ímpeto da criação, independentemente da forma que isso assuma. Um dos meus projetos de vida é escrever um livro. Quem sabe, fazer uma curta, uma longa...

## **ShortWeek e Covid-19: Criações, Restrições e Efeitos nos Processos**

### **1. De que forma os constrangimentos temporais afetaram a tua participação no ShortWeek?**

Eu lembro-me de estarmos quase a acabar o dia de gravações às cinco da manhã e lembro-me perfeitamente de estranhar a sensação de estar fixe para trabalhar a essa hora. Achava que ia estar a cair de cansaço, porque estávamos desde muito cedo de manhã nesse próprio dia na praia a gravar. Foi das primeiras sensações que tive de estar a trabalhar de madrugada ainda e ainda estar ativa, a lembrar-me de texto, capaz de fazer coisas, que era uma fé que não tinha em mim própria. Foi um dos primeiros projetos em que, sem ser assim propositadamente, dei por mim a fazer uma cena que não achava que fosse capaz de fazer.

## **Equipa Técnica e Casting**

### **1. Quais foram os principais desafios técnicos enfrentados durante a produção e como os superaste?**

Não me lembro de nenhum desafio que tivesse sido assim: “Ai e agora? É o fim!” Acho que ajudou ser uma equipa pequena, uma equipa aberta a contribuição de todas as partes envolvidas. Então os desafios rapidamente se transformavam em soluções, se não funcionavam volta-se atrás, não era o fim do mundo. Acho que foi sempre uma certeza no acontecer, agora tivemos desafios. O som dos aviões a aterrar na praia da Ilha de Faro, mas isso também é sempre expectável. Sei que tivemos uns figurantes que não apareceram, mas também isso foi resolvido super-rápido com mudanças de ângulos e umas chamadas para pessoas que estivessem disponíveis. Não houve problemas que com astúcia e boa vontade não fossem resolvidos.

### **2. Pode partilhar um momento particularmente marcante ou gratificante que vivenciaste enquanto trabalhavas neste projeto?**

Em primeiro lugar, certamente a iPerche. Um cabo de vassoura com um iPhone colado para fazer som devia ter sido patenteado porque podia ter financiado outros projetos. Mas acho mesmo que o mais marcante acabou por ser o resultado final. Acho que nunca me vi nunca em cinema e gostei tanto, e sei que não gostei só de mim. O facto de a história não ser só aquele filme, mas uma Trilogia, de ter ligações com outras histórias... O próprio resultado de um projeto que me chega como algo difícil de explicar por ser cinemas e estar à espera de uma coisa mais concreta. Surge com uma coisa muito pouco concreta e eu acompanho essa concretização, entendo tudo o que tenho a entender enquanto o faço. O processo criativo vai-te acompanhar, não és tu que andas atrás dele a tentar agarrar e a ver o que é que ele vai ser. Ele vai sendo aquilo que tu também vais permitindo e vais descobrindo. Isso foi muito bonito.

### **3. Quais foram os principais desafios colaborativos para alcançar a visão artística do filme?**

Talvez uma cena com a minha colega que fez o filme, a Bia. Houve uma cena em que ela tomou uma abordagem completamente diferente de como eu via a cena e foi surpreendente. Foi fixe fazer essa adaptação porque havia uma conotação cómica que eu não tinha visto na cena e quem, não sei se a Bia a tinha visto, mas simplesmente fez daquela forma. Há certas coisas que acontecem por acaso e que são perólas. Estávamos a gravar em Olhão e a cena estava *all over the place*. Tive que reajustar o meu *chip* da cena para que coubesse na mesma um peso que estava a ter um determinado momento. Apesar da cena poder ter uma interpretação cómica, o assunto que se estava a falar na cena era relativamente misterioso/trágico. E então lembro-me que no primeiro take a minha reação foi: “Hein? O que é que ela está a fazer?” E depois o segundo foi a tentar uma aproximação e o terceiro correu bem. A cena aconteceu, não foi de todo a cena que tinha imaginado na minha cabeça quando quando a discutimos. Mas foi e ficou muito gira com um acesso de raiva cómica da Bia. Talvez o objetivo do que fazemos não é só gerar críticas positivas. Para se formar uma crítica negativa é preciso ter pensamento crítico, ter opinião e se qualquer coisa que tu fazes gera uma conversa, gera um pensamento crítico a desenvolver-se, se calhar já cumpre o seu objetivo. Bom ou mau é cartesiano e já está um bocadinho fora de moda.

### **4. Como relacionas este processo criativo específico com a realidade local em que foi criado?**

Eu acho que a narrativa em si insere-se bastante naquele ambiente. Aquele mistério todo que existe só é possível em territórios ou espaços geográficos que, como é o caso do Algarve, têm sido vítimas do isolamento atroz. Porque senão houver isolamento toda a gente sabe a história da cidade, sabe o que é que se passou e vê através de vídeos, notícias ou conversas dentro de um espaço em que nem sequer está. Só num espaço em que durante muito tempo não está ninguém a ver, é que tem o potencial de ser misterioso. O Algarve, mais do que qualquer outra coisa, caracteriza-se por ser um pau de dois bicos em relação a uma série de aspectos. Tanto esse isolamento te pode saber muito bem porque, sejamos honestos é dos poucos sítios no nosso país onde tu podes efetivamente estar num sítio onde não está mais ninguém. Se não quiser ver pessoas existe um espaço para isso, que é no Algarve fora do Verão. Por outro lado também são as pessoas que vão mantendo dos sítios vivos, que vão lembrando a importância dos sítios. O que se passou na região no dia 10 de março tem muito ver com isso e tem muita ver com muitas das coisas que são faladas metafóricamente neste filme. E quando eu digo metaforicamente não é que se anda a inventar poesia... Eu acho esta curta-metragem super poética sem a mínima em intenção de ser poética. Porque há um ponto de partida que é uma realidade que nos é muito próxima, mas que para outra pessoa que o veja passa por misticismo ou misterioso. O que é nitidamente algarvio. As pessoas conhecem o sunset mas não conhecem o Algarve. Mesmo no mesmo no contexto da própria trilogia, o projeto oferece uma visão não capitalista, não turística e não promocional de um espaço que está sempre a ser explorado dessa forma. As histórias são interessantes, deixam inquietações, não são histórias lineares em termos de dramaturgia, em que tudo faz sentido. Não, coloca exatamente a proposta de tu criares o teu próprio sentido para as coisas. Que é uma coisa que não há muita gente a fazer e não há muito cinema a fazer. A deixar-te criar. Tem imaginário, mas com um espaço para a imaginação de quem vê. Isso não é muito comum. Ainda menos comum no Algarve, infelizmente. Porque apesar de haver potencial, redundância propositada, ele não é potenciado. Ele existe, usamo-lo como crachá e fica muito bem. De vez em quando fica muito bem usarmos estas pessoas e cabeças para servir os nossos objetivos políticos ou de pequenos poderios, mas não é potenciado de um formas estrutural governamental de forma a que no Algarve, os jovens por exemplo, tenho as mesmas oportunidades do que no resto do país. Isso não acontece. É preciso um bocadinho de sensibilidade nestas metralhadoras de balas da palavra igualdade, porque se não existe no nosso país, como é que a reivindicamos para o resto do mundo? Como é que vamos andar para aí eu tentar resolver os problemas do mundo se na nossa comunidade estas questões não estão resolvidas?

## **A Evolução do Trabalho Dramatúrgico Colaborativo**

### **1. Quais foram os principais desafios colaborativos no desenvolvimento do argumento?**

Para mim foi a esse o desafio, foi essa estrutura livre. Foi a primeira vez que trabalhei assim, pelo menos em cinema, em teatro é relativamente comum. Mas uma coisa que o teatro depois fornece é esta questão da criação ao vivo, com público. Portanto é “como correr”, já que a estrutura é assim, então é corre como correr. Foi esse o meu desafio aqui, ser capaz de operar numa estrutura aberta sem certezas, sem garantias, sem marcações concretas. Havia falas, mas não eram falas numa cadências estrutural fechada que, normalmente, é de onde tu como ator retiras o estado emocional do teu personagem naquele momento. Requer uma sensibilidade muito maior, uma vulnerabilidade e uma abertura muito maior para deixares que isso também vai surgindo.

### **2. De que forma a dinâmica de trabalho influenciou o teu processo criativo?**

Aquelas dúvidas e inseguranças que são normais e tiras a limpo com o realizador ou direção de atores, de repente não é um processo tão básico. Tens que tu próprio tentar colocar-te no lugar da personagem e ir percebendo e sentindo. Mudou-me por estar habituada a marcações muito concretas, e um trabalho muito de mesa antes de fazer qualquer coisa. Ali não, chegamos e é uma conversa aberta com todes e toda a gente podia participar e dizer como queria construir o que tinha em mãos.

### **3. De que maneira as tuas experiências teatrais ajudaram neste processo de criação dramatúrgica?**

Talvez a capacidade metafórica do teatro tenha ajudado a permitir essa abertura da estrutura. Se por um lado também estás habituado uma coisa muito rígida, por outro lado também estás habituado a improvisar a toda a hora. Esta relação que tu crias com a imagética também é só uma questão de expandir isso. Uma imagética que vem dos outros e dos outros materiais que estão a compor o trabalho dramaturgicamente. Eu não estive ao longo do processo a perceber tudo sempre. Houve vários momentos em que não percebi nada. Há uma certa fé que o teatro te dá que, só por neste momento não estares a perceber o sentido, não quer dizer que não venhas a perceber mais à frente. É o mais natural, pegas num texto e comesças a trabalhar pela primeira vez e não entendes tudo. Porque existem coisas entre

linhas, por trás das linhas... E faz parte da profissão, tens que te saber entregar independentemente de não teres tudo controlado ou a ver a pintura toda.

Em termos de interpretação funciona com as leis básicas da improvisação. A única regra é não dizeres não. Tudo o resto vale e a partir do momento em que sai da boca do outro é verdade. É um bocadinho técnica de Meisner. A partir de momento em que está ali escrito qualquer coisa: isso é verdade. Contracenar com alguém que trás para a cena outra verdade, aquilo também é verdade. É tudo verdade e não interessa nunca desgastar, nem dissecar essa própria verdade. É deixá-la acontecer. É um processo muito mais livre. Não interessa perceber o que se está a passar, temos que ir para a próxima cena. Não dava para trabalho filosófico sobre o que estava a acontecer, “este gesto acontece porque...” . Fazes uma personagem sem ter que fazer BI de personagem. Acho que muitas vezes, enquanto atores, entramos muitas vezes em grandes questões sobre as características que compõem aquela persona e esquecemo-nos da base de ser humano que é ser contraditório. E depois não estamos a fazer pessoas: estamos a fazer seres bidimensionais que não são pessoas, nunca foram.

## **Teatro em Cinema**

### **2. Podes partilhar um exemplo específico de como uma técnica teatral enriqueceu uma cena ou momento do processo criativo?**

Ver coisas que não estão a passar e que não existem é um dom. Devia haver uma atribuição de prémios pelas coisas que fazemos com o olhar, fazendo de conta que estamos a ver e não estamos. É extraordinário fazer-se de conta que vemos coisas que não estão lá. Desde os atores que contracenam com bonecos CGI até a mim, com a diretora de fotografia sentada nos ombros do realizador, a filmar-me a olhar para qualquer coisa que não está a passar.

No trabalho de ator deambulamos entre símbolos, simbologias, sonhos e subjetividade... É pouco palpável. Na cena com o Nuno “Kabula” Esmael, criar intimidade com alguém que na altura não conhecia, que também não é ator e que tinha que ser uma intimidade com historial de anos, senti que eu era a pessoa responsável por manter esta coisa a funcionar, porque tenho estratégias e técnicas de como o fazer. Criar essa conexão é difícil,

não é uma coisa que me tenha acontecido muitas vezes e então aquela também não estava muito à vontade. E ajuda ter algumas estratégias e algumas técnicas, mas foi difícil. Não é fácil criar momentos íntimos e carinhosos sem ter bengalas de lamechice.

### **3. Como vêes o teu futuro artístico? Pretendes explorar cinema, teatro, ambos ou nenhum?**

Ainda no outro dia estava a dizer uma pessoa que estava cansada. Só me apetecia ir para a praia beber cocktails. Isto numa onda de um imaginário milionário... E a pessoa disse-me: “Tu mesmo que não tivesses que fazer isto não conseguias não fazer.” E é capaz de ser verdade, portanto teatro sempre. Não existe muitas coisas que me têm tanto prazer fazer como teatro. Muitas vezes não me apetece estar em palco, mas os processos criativos são tão ricos. Uma pessoa faz um espetáculo, parece que fazes um doutoramento sobre um determinado assunto. Acho que enquanto for um ser curioso é-me muito difícil imaginar por fora desse sítio. Cinema, só com certas e determinadas pessoas. Se o processo não tem nada de prazeroso e/ou de aprendizagem, não estou interessada. Se houver a intenção de fazer um projeto de criação cinematográfica, assim podem encontrar comigo. Mas se for para produção, numerária, taxativa, de audiências, não estou interessada. daquelas que precisam de coisas promocionais, não estou interessada. Em que o marketing e as fotografias de cenas são melhores que o próprio guião, não estou interessada. Sim, explorar, mas com muita atenção à ficha técnica antes de dizer que sim a qualquer coisa. Teatro sempre, performance sempre, qualquer coisa que seja ao vivo e que tenha adrenalina de poder correr mal numa questão de segundos.

## **QUESTÕES ENQUANTO ATRIZ PROFISSIONAL NO ALGARVE**

### **1. Que condições para a criação audiovisual identificas no Algarve?**

Uma coisa essencial para o cinema: chove pouco. Chove pouco, tens imensa luz diariamente, tens... Consegues filmar uma cena numa cidade, numa montanha remota, ou numa praia vazia, e consegues fazer tudo isto a pouco custo, e sem grandes logísticas. Não estamos a falar nos meses em que as pessoas conhecem o Algarve, isto não se passa em junho, julho e agosto, por isso é que as filmagens normalmente não acontecem nessas alturas. O algarvio tem um espaço público perfeitamente capaz de albergar trabalho de estúdio,

muitas vezes, quando saís de casa num domingo e não encontras ninguém, parece que estás a andar num estúdio de Hollywood, e só tu abriste a porta e entraste para ali dentro.

## **2. Como entendes a ligação umbilical das produções teatrais às produções audiovisuais na região?**

Entendo que aqui não é um sítio onde muitos atores vivam, e, portanto, vais recorrer a alguém que não te cause muitos custos de logística, de alimentação e que seja residente no Algarve. Vais obviamente trabalhar com as poucas pessoas que há. E mesmo aqui também já ocorre um bocadinho daquilo que vemos em grande massa em Lisboa, que são sempre as mesmas caras. E isso é um bocado chato, especialmente num sítio, uma região em que existe um ou dois cursos de ensino secundário em teatro, mas não há seguimento universitário que se possa fazer após esse caminho escolar. É bastante desinteressante que da cintura para baixo do país se trabalhe numa área, da cintura para cima se trabalhe numa outra. Ao criar um curso superior no Algarve, teremos uma geração de atores, se tudo correr bem, daqui a 20 anos, se corre mais ou menos 50, e nós não sabemos se o Algarve já não está cheio de sunsets nessa altura e não sabemos se faz sentido sequer criar isso aqui. Agora, existem atores, existem poucas oportunidades de formação não formal aqui no Algarve, existem disparidades económicas que dificultam a vida de quem quer seguir áreas artísticas, mas não de uma maneira diferente de outros sítios do interior do nosso país. Sempre existiu uma mobilidade associada a esta profissão, não é novidade e não se resolve propriamente por abrir escolas, resolve-se exatamente por acabar com monopólios. Monopólios de caras, de companhias que dominam territórios. A postura da ACTA, a Companhia de Teatro do Algarve, quando eu fui para lá trabalhar, estava a recolher assinaturas porque havia uma distribuição do dinheiro para a cultura feito pelo país distribuído por NUTS, dois se não me engano, e o Algarve atingia pouco mais do que metade do teto mínimo que era atribuído às outras regiões. Esta companhia, como profissionalizada, era a única que recebia o dinheiro todo. Porque é que era esta companhia recolheu assinaturas para isso acabar? Certamente não era porque queria acabar com o seu próprio financiamento, é porque reconhecia que existiam outras estruturas, talvez não tão profissionalizadas, mas igualmente capazes, e nós no Algarve não devíamos receber menos do que o mínimo que os outros recebem nas outras regiões. Seria a melhor distribuição para efetivamente nós termos hipóteses, e detesto usar termos neoliberais para falar da cultura, mas de competir com outras companhias. E competir não é competitividade

em que se sufoca alguém, em que temos de meter a mão na cabeça do outro para sobreviver. Competir no sentido: “Anda ao meu espaço, porque só tu vindo ao meu espaço é que eu posso convencer o município que eu preciso de um espaço, além de precisar dele para trabalhar, e ter alguma coisa para levar ao teu sítio para mostrar o meu trabalho.”

Sempre houve aqui um fluxo de gente de contrabando, de gente que não era suposto cá estar, que não era suposto continuar a viver aqui, mas eu lamento imenso, acho que na arte e na cultura isso enriquece-nos

### **3. Que desafios e oportunidades identificam para o futuro do ensino artístico no Algarve?**

O desafio, como no resto do país, é o mais básico de todos: criar mercado de trabalho para as pessoas que andamos a formar. Como é que as pessoas fazem? Como é que as pessoas que se formam e são músicos, são atores, são artistas visuais, bailarinos, performers, artistas circenses, não têm que andar a vida toda a sentir que a qualquer momento podem ter a corda ao pescoço? Acho que a resposta para isto só ainda não foi encontrada porque nós não nos enquadrámos numa série de sistemas que têm definido noções de empregabilidade, de sucesso, que têm a ver com chamar a isto mercado de trabalho que eu não sei se deve ser um mercado. Também não deve propriamente funcionar em troca-por-troca. Às vezes também sofremos disso, trabalho com os meus amigos, faço uma “perninha”, safamos isto mas ninguém recebe. Não ajuda ninguém, é precário, porque não é justo fazer as pessoas pagar propinas para depois não lhes dar trabalho. E isso não é só na área da cultura, mas nesta área sente-se bastante. E isso não é justo. Então, se não é justo, estejamos, como Estado, dispostos a apoiar quando estas pessoas decidirem que não querem fazer mais isto. Quero ir fazer outra coisa da minha vida, preciso do apoio do Estado para ir fazer outra coisa. E se o Estado não reconhece a importância da cultura, às vezes prefiro, acabem de vez com esta brincadeira. Sejam honestos e admitam que desistem, porque o artista sempre arranja uma maneira de fazer. Só não nos obriguem a fazer candidaturas, só não nos obriguem a fazer esta palhaçada toda, para depois nos deixarem pendurados apesar de termos a pontuação para fazer parte de financiamento. Não nos façam isto, deixem-nos porque nós funcionamos melhor na onda do contrabando: foi onde nós funcionámos até agora, não nos tentem legislar se não têm capacidade para nos legislar

## **ShortWeek e Covid-19: Criações, Restrições e Efeitos nos Processos**

### **1. De que forma os constrangimentos temporais afetaram a tua participação no ShortWeek?**

Eu lembro-me que na altura houve alguns constrangimentos, sim. Tivemos de adaptar conforme conseguimos, mas eu acho que o gosto pelo que estávamos a fazer falou mais alto. Foi demasiado gratificante para estar a preocupar-me com problemas de tempo. A curta que fizemos para o concurso foi diferente, porque estávamos em alturas de testes e foi difícil conciliar horários.

## **Equipa Técnica e Casting**

### **2. Pode partilhar um momento particularmente marcante ou gratificante que vivenciaste enquanto trabalhavas neste projeto?**

Talvez a última cena. Acho que foi a cena mais marcante. Era cena em que pegava fogo a tudo. Foi um bocadinho difícil de fazer porque tivemos de repetir várias vezes e passava muito por estar sempre a ser atirada ao chão. De certa forma foi divertido, cansativo também. Mas ter de mudar as expressões faciais assim que o pessoal começava a gritar, porque estava a queimá-los, foi desafiante e foi divertido

### **3. Quais foram os principais desafios colaborativos para alcançar a visão artística do filme?**

Acho que não senti realmente nenhuma dificuldade... Éramos uma equipa boa e coesa. Talvez a cena gravada na piscina, porque não tínhamos texto nem ensaiado. A minha capacidade de improvisação não é ainda a melhor, na altura era ainda pior... E é verdade, eu não conhecia o Mauro. Mas sabia que ele era um ator bem mais experiente e tinha tudo para dar certo.

#### **4. Como relacionas este processo criativo específico com a realidade local em que foi criado?**

Nós tínhamos os cartazes do “Gajo do fogo procura-se” e lembro-me de termos comentado que aquilo até podia virar uma lenda urbana de verdade porque os cartazes voaram por todo o lado. Eu gostei dos sítios onde filmámos, por exemplo, a mansão ainda por acabar no monte do elétrico, que é um local onde muita gente vai. Colocar esses locais em filme fez-me sentido.

### **A Evolução do Trabalho Dramatúrgico Colaborativo**

#### **2. De que forma a dinâmica de trabalho influenciou o teu processo criativo?**

Foi uma junção de experiências. Foi bastante interessante, todas as pessoas tinham perspetivas e formas diferentes de lidar com o que acontecia. Formas diferentes de atuar e foi muito divertido estarmos todos a trabalhar para o mesmo objetivo. Não estava desconfortável com o meu papel, muito pelo contrário. Ver o ambiente que estava toda a gente a trabalhar para o mesmo, toda a gente com os mesmos objetivos e ver pessoal que era mais experiente do que eu a partilhar o que sabiam foi muito gratificante e uma grande aprendizagem. Além disso, fomos nós que no oitavo ano participámos num concurso que era só para alunos do ensino secundário, por isso...

#### **3. Como vês o teu futuro artístico? Pretendes explorar cinema, teatro, ambos ou nenhum?**

Eu pretendo não deixar o teatro. Tive, infelizmente, de deixar agora devido à Universidade. Mas gostava muito continuar a fazer filmes e tenho participado em alguns castings, principalmente para da voz a personagens. Mas é algo que eu não quero deixar. Foi uma experiência que eu vou levar para a vida, sem dúvida alguma, este projeto. E não só a curta, mas, também o ShortWeek, é algo que eu lembro com muito carinho e foi um grande impulsionador para eu ter a certeza que gosto mesmo de fazer isto. E sei que não vou deixar nem que seja como um hobby, e sei que não consigo nem quero deixar de fazer teatro e cinema.

## **ShortWeek e Covid-19: Criações, Restrições e Efeitos nos Processos**

### **2. Que tipos de restrições a pandemia te impôs e como as superaste?**

De uma maneira geral, ficar em casa e não poder sair. O meu escape era ir ao terraço e fumar um cigarro 15 minutos. Por outro lado, a pandemia, obrigando-me a ficar em casa, a não ter nada que fazer, não podendo sair deste espaço, eu tenho que me ocupar de alguma maneira. A minha pesquisa sobre música e leitura começou no Covid, porque foi quando eu pude realmente dedicar muito tempo seguido a alguma coisa. Quer fosse para tocar guitarra, começar a cantar, ler imenso, que depois foram coisas que me ajudaram na entrada para a universidade. Estar fechado por um lado foi chato, mas nessa perspetiva foi extremamente gratificante e importante. O trabalho criativo tinha parado. Pelo menos para mim, faz-se a contactar com pessoas com quem estás a trabalhar diretamente. Falares e sentires as pessoas. E assim que o COVID vem, para tudo. Ninguém sabe o que vai acontecer. E nós iniciámos o processo em *zoom* e foi um processo atípico. Nunca tinha começado um processo dessa forma, com algumas pessoas que conhecia, outras nem por isso. Eu pelo menos senti que a qualquer altura o processo criativo podia falhar, porque havia restrições e tanta coisa que não sabíamos.

## **Equipa Técnica e Casting**

### **1. Quais foram os principais desafios técnicos enfrentados durante a produção e como os superaste?**

Agora estou a fechar o ciclo da faculdade e estou a recapitular tudo o que isto foi. Então reparo que na altura eu não tinha técnicas como tenho agora. Ou seja, eu reagia muito mais por intuição do que por realmente estar a aplicar algo. Todo o meu trabalho era muito à base das emoções: fazer repetir, perceber como é que me sentia, ver se tinhas que escarafunchar um bocadinho mais no sentimento ou não. Sinceramente nem sequer pensei em dificuldades. Nem sequer pensei no próprio COVID como uma dificuldade, porque quando

apresentaste a proposta foi tipo: “Finalmente vou sair e vou produzir alguma coisa com alguém!”

Foi um trabalho atípico porque trabalhámos de uma forma muito diferente do que eu já tinha trabalhado na altura. Eu percebi de onde é que vinha porque tinha bases estão da minha formação, mas era à tua maneira. Ver toda a gente adaptar-se a essa maneira foi engraçado. A saída do Daniel que foi uma grande merda para todos, mas adaptámos a personagem ao que tinha acontecido. Tu deste-me a personagem dele para incorporar na que já tínhamos criado e foi engraçado, porque normalmente nunca faço o tipo de personagens que defendem algo, normalmente faço sempre os *underdogs*. Na universidade um professor disse-me que eu nunca ia conseguir interpretar o arquétipo de superior. E neste processo essa foi uma dificuldade superada intuitivamente. Em nenhuma altura do processo esbarrei com nenhuma dificuldade do tipo: “Isto é uma parede de 7 metros que não vou conseguir ultrapassar!” Foi muito o grupo todo a partir pedra ao mesmo tempo. Íamos todos descobrindo. O grupinho que se criou em que tínhamos muita vontade de sair e então tornou-se numa pequena família muito rápido, exatamente por essa vontade de sair. E isso ajudou imenso na resolução de problemas e dificuldades.

## **2. Pode partilhar um momento particularmente marcante ou gratificante que vivenciaste enquanto trabalhavas neste projeto?**

Uma imagem que para mim ficou bem na cabeça foram as saídas da Blackbox do LAMA Teatro. Saímos sempre com uma luz incrível do final de tarde. Saíamos leves. Vinha do ensaio com um estado de espírito nem necessariamente leve, porque o trabalho de construção mental era intenso e em pouco tempo. Mas saíres do ensaio conectado com o grupo é algo raro, que eu ainda não senti na faculdade, por exemplo. Sair do ensaio leve, relaxado, que construístes algo que te desenvolve pessoal e não apenas profissionalmente. É raro de sentir, cada vez mais o tenho percebido.

## **3. Quais foram os principais desafios colaborativos para alcançar a visão artística do filme?**

Não consigo encontrar assim um desafio porque fomos todos partido pedra ao mesmo tempo. Se eu não percebia eu olhava para alguém, via o que passava na cena e adaptava-me. Faz-me lembrar muito contact-improv. A awareness espacial, tinhas que estar ali com atenção

a tudo. Quem andava atrás de ti, o que estavam de fazer... Estarmos todos a construir algo, isso era bonito.

#### **4. Como relacionas este processo criativo específico com a realidade local em que foi criado?**

Depois de dia 10 março tenho cada vez mais vontade de me distanciar da realidade algarvia. Recentemente falei com um gajo que veio da Argentina que é apoiante do Milei. E ele é um gajo com valores, mas chego à conclusão que existem tantos apoiantes do Milei porque não conhecem nada melhor. Acho que essa é um bocado a minha visão do Algarve. Eu curti a região, mas porque não conhecia nada melhor. Ou seja, na altura eu estava muito à procura do que viesse. Fiz imensas coisas no Algarve, mais talvez do que tenho feito no Porto. Foram também muito mais impactantes na minha vida, porque nessa altura eu estava só à procura de algum alento e queria explorar. E a arte era a minha maneira de fazer isso, queria encontrar algo melhor. Aquilo que eu sentia não me chegava. Eu não tinha consciência racional disso na altura como tenho agora. O teu projeto veio numa altura em que queríamos todos sair. O storyboard da curta era literalmente querer sair. Ou seja, vamos todos sair de casa para irmos fingir que queremos sair de uma gruta... Olha, parecia que trabalhava para este papel há 3 meses e nem sabia! Na altura procurava qualquer coisa e tu és deste-me algo muito fixe, um processo que eu ainda não tinha sentido que tinha construído algo com pessoas. Eu fiz “A Viagem” que foi um trabalho forte e pesado. Éramos todos muito ligados, o Henrique ensaiávamos imenso, era só eu e ele. Mas éramos só nós, havia figuração e equipa técnica, mas era só eu e o Henrique a falarmos e a discutirmos. E ali já havia uma relação de amizade. No nosso projeto não, foi mesmo um grupo muito grande a construir algo. Neste momento, enquanto criador, sempre que penso em projetos são de duas ou três pessoas. E tu meteres sete pessoas a co-criar, é muita coisa para gerir. E fazê-lo de uma forma super saudável, ainda por cima com todas as peripécias que aconteceram, é complicado. Mas foi um processo que considero mais que um processo: foi muito pessoal e muito sorridente. Ficaram muito boas memórias.

### **A Evolução do Trabalho Dramatúrgico Colaborativo**

#### **1. Quais foram os principais desafios colaborativos no desenvolvimento do argumento?**

Na altura eu não percebi, mas agora compreendo que estava a ter o meu primeiro contacto com um método que eu agora sinto que é o mais saudável de se trabalhar com alguém, que é cocriação. É bonito sentes que podes fazer parte do processo de uma maneira interpessoal. Ou seja, cada macaco no seu galho, mas tu podes ir saltitando. Cada um tem a sua maneira de ver a criação, mas podes ir pintando da tua maneira. E é bonito, pois todo o argumento foi construído com base no que nós estávamos a sentir. O argumento foi criado com base num *dark clown*. Sentia que tinha de ir até ao teu eu interior que nunca acedes, o teu lado mais inocente. O argumento sinto que foi feito a pensar num puzzle, em que tu ias experimentando connosco enquanto peças individuais. Foi com com base do trabalho que nós íamos fazendo e tu ias articulando. Nunca nos pediste nada descabido, mas havia ideias que deixavas ir, porque não cabia no momento que estávamos a construir, mas talvez pudesse ser útil mais adiante no processo.

### **3. De que maneira as tuas experiências teatrais ajudaram neste processo de criação dramatúrgica?**

Eu começava ter alguma consciência do meu corpo, que é o básico no trabalho de ator. Todo o trabalho que tu me podias era-me estranho mas não me era completamente estranho. O meu método na altura era tipo olhar para um texto e descobrir sentimentos. E ali era mais, não há texto, mas descobre sentimentos. Ia ao encontro do que eu na altura, sem grande consciência técnica do que fazia, fazia por intuição e vendo o que os meus colegas estavam fazer. Lembro-me de perguntar: "O que achas disto? O que eu posso melhorar aqui?" Eu queria ser ator, queria ser intérprete. Até recentemente eu queria que um encenador me dissesse o que queria e eu fazia. Sempre com a consciência de que eu ator também crio, mas o encenador diz-me o que fazer. Hoje em dia já tenho uma forma bastante diferente de ver esses diferentes cargos. Mas na altura, aquele processo com aquela liberdade que eu achava que não queria ter, foi uma experiência importante para mim. O trabalho de ator nunca acaba, toda a minha experiência de vida, artísticas ou não, contribuiu para aquele momento. E depois é um trabalho teu de selecionar o que te ajuda ou não.

## **Teatro em Cinema**

### **1. De que forma a incorporação de técnicas teatrais influenciou o processo criativo?**

A entrada do Miguel e da Diana no processo criativo é um bom exemplo. Onde nós tínhamos construído algo muito mais emotivo, e de relação uns com os outros, eles colmataram esse passo com técnica. A entrada deles deu um novo olhar, porque todos os conhecíamos, mas eram pessoas estranhas ao processo e ao grupo que se tinha formado. Nós já tínhamos feito a parte da “colagem” e eles perceberam muito bem qual era a função em relação ao que já tínhamos construído. O grupo já tinha construído aquele momento e a entrada deles ainda elevou mais o que tínhamos imaginado. Foi fácil, foi muito *watch and learn* porque eles são mestres.

## **2. Podes partilhar um exemplo específico de como uma técnica teatral enriqueceu uma cena ou momento do processo criativo?**

Lembro-me da Margarida ter um trabalho de emoção muito bom. Ela tinha uma personagem muito mais frágil em comparação com a da Salomé, por exemplo. Marcou-me muito o momento nos ensaios em que, para as personagens, está tudo a discutir e ela está deitada no chão agarrada ao ukulele a chorar, a pedir para pararmos. Aquilo era técnica e chegar a esse estado de emoção e fragilidade enriqueceu muito a cena. Naquele momento, aquele chorar e sussurrar dela sobrepôs-se aos nossos gritos.

## **3. Como vês o teu futuro artístico? Pretendes explorar cinema, teatro, ambos ou nenhum?**

Eu pretendo explorar tudo. Vim para a universidade e descobri um mundo. Eu nunca tinha entrado numa discoteca antes. Nas provas da ESTC pediram-me para interpretar um texto como se estivesse na discoteca a engatar uma rapariga. Trinta segundos depois de estar a improvisar, o professor pergunta: “Mas é assim que engatas na discoteca?” E eu nunca tinha ido uma discoteca, por isso só me ri. Por isso vir para o Porto foi uma experiência pessoal muito importante em termos de vivências. Agora estou num fecho de ciclo e entendo, finalmente, que quero muito explorar o elemento sonoro no teatro, como co-existem individualmente e em grupo. Tenho saudades de fazer cinema. Sei que o meu futuro enquanto criador é bastante político. Para mim tudo o que dizes e fazes tem um contexto político. Irrita-me quando vou a uma festa numa escola de artes e vejo bandeiras dos EUA, por exemplo. Não me interessa fazer obras que celebrem o capitalismo, coisas bonitinhas. Quer seja em cinema, som, música, performance ou teatro. Interessa-me que o público entre de

uma forma e saíam de outra. Interessa-me o desconforto e o questionamento social e político.  
A tua arte tem que contribuir para esse questionamento.