

UNIVERSIDADE DE SÃO PAULO
ESCOLA DE COMUNICAÇÕES E ARTES

MARCELO RODRIGO MINGOTI MULLER

ESTRATÉGIAS DA DIREÇÃO: PROCESSOS DE REALIZAÇÃO EM LONGAS
METRAGENS BRASILEIROS CONTEMPORÂNEOS.

São Paulo

2010

Livros Grátis

<http://www.livrosgratis.com.br>

Milhares de livros grátis para download.

MARCELO RODRIGO MINGOTI MULLER

ESTRATÉGIAS DA DIREÇÃO: PROCESSOS DE REALIZAÇÃO EM LONGAS
METRAGENS BRASILEIROS CONTEMPORÂNEOS.

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Ciências da Comunicação, Área de Concentração: Estudos dos Meios e da Produção Midiática. Linha de Pesquisa: Técnicas e Poéticas da Comunicação, da Escola de Comunicações e Artes da Universidade de São Paulo, como requisito parcial para obtenção do título de Mestre em Ciências da Comunicação.

Orientador: Profa. Dra. Marília Franco

São Paulo

2010

Müller, Marcelo Rodrigo Mingoti

Estratégias da direção: processos de realização em longas-metragens brasileiros contemporâneos. 2010: 247f.

Dissertação (Mestrado em Comunicação)
Universidade de São Paulo,
Programa de Pós-Graduação em Ciências da Comunicação
Escola de Comunicações e Artes, São Paulo, 2010.

Orientador: Profa. Dra. Marília Franco.

1. cinema brasileiro 2. diretores brasileiros 3. direção cinematográfica 4. processos criativos 5. longa-metragem.

Nome: MULLER, Marcelo Rodrigo Mingoti

Título: Estratégias da direção: processos de realização em longas metragens brasileiros contemporâneos.

Aprovado em:

Banca Examinadora

Prof. Dr. _____ Instituição: _____

Julgamento: _____ Assinatura: _____

Prof. Dr. _____ Instituição: _____

Julgamento: _____ Assinatura: _____

Prof. Dr. _____ Instituição: _____

Julgamento: _____ Assinatura: _____

DEDICATÓRIA

Este esforço por descrever o trabalho dos diretores de cinema no Brasil de hoje é dedicado aos primeiros cineastas-professores da América Latina, que no início dos anos 1950 voltaram do Centro Sperimentale di Cinematografia de Roma e generosamente começaram uma enorme luta para adaptar o que tinham aprendido às condições locais e difundir-lo a seus alunos, sem deixar de aprender com eles. Mesmo que alguns destes professores nunca tenham realizado filmes, seu esforço foi fundamental para a fundação de algumas das principais escolas de cinema do nosso continente: Rudá de Andrade, nos anos 1960, na Escola de Comunicação Culturais da Universidade de São Paulo (que depois se tornaria a ECA) e Fernando Birri, Julio Garcia Espinosa, Tomás Gutierrez Alea e Gabriel Garcia Márquez, que em 1985 fundaram, para alunos de todo o mundo, a Escuela Internacional de Cine y Televisión de San Antonio de los Baños, em Cuba.

AGRADECIMENTOS

À CAPES/ CNPq, que possibilitaram, através da bolsa de estudos, a dedicação necessária a este trabalho.

À Profa. Dra. Marília Franco, orientadora deste projeto, que foi minha primeira professora de cinema e, anos depois, como aluno de Cinema e Vídeo da ECA/ USP, aconselhou-me de maneira decisiva a viajar a Cuba para estudar na EICTV. Sua orientação a este projeto foi muito generosa e dedicada. À Profa. Dra. Maria Immacolatta Vassallo de Lopes, por todo seu aporte sobre o rigor e a metodologia da pesquisa em Comunicação, que desde a graduação tem provocado em mim a necessidade de encontrar maneiras eficazes e originais para abordar os problemas de pesquisa. Ao diretor e amigo, Prof. Dr. Rubens Rewald, com quem discuti as primeiras ideias deste projeto, transformando desejos que pareciam dispersos e ocultos como uma nuvem de fumaça em elementos concretos e observáveis como os processos de realização.

À Escuela Internacional de Cine y Televisión de San Antonio de los Baños, pelo apoio na etapa final de escritura desta dissertação, abrindo as portas de sua biblioteca, salas de aula e seu *ranchón*, onde pude escrever parte do texto apresentado a seguir, com a paisagem inspiradora do pôr do sol de San Tranquilino.

Aos diretores que atenderam as minhas ligações, dispuseram-se a contar suas histórias e abrir as gavetas de seus processos criativos. Espero que a generosidade de seus gestos seja reconhecida por todos os que possam ter acesso a este trabalho e que com ele encontrem caminhos para aperfeiçoar suas práticas profissionais e atividades acadêmicas.

À família, que nunca deixou de apoiar minhas decisões por estudar e fazer cinema, mesmo quando isso significou estar longe de casa por muitos anos.

Aos amigos e colegas do Brasil e de Cuba que escutaram as agruras de um pesquisador que tenta sistematizar em um texto tantos elementos quantos são necessários para descrever processos de direção.

Finalmente, à esposa e companheira Mailin Milanés, pela parceria na vida e na profissão.

RESUMO

Estratégias da direção: processos de realização em longas metragens brasileiros contemporâneos.

Esta pesquisa procura entender o trabalho do diretor cinematográfico brasileiro contemporâneo a partir da reconstrução do processo criativo de cinco longas-metragens realizados nos últimos anos e a compreensão das estratégias escolhidas pelos diretores para construir sua obra. Os filmes observados são: “Antônia” (Tata Amaral, 2006), “Cama de Gato” (Alexandre Stockler, 2002), “O Magnata” (Johnny Araujo, 2007), “A Via Láctea” (Lina Chamie, 2007) e “Estômago” (Marcos Jorge, 2007). Além disso, observamos também uma diária de filmagem de “Amanhã Nunca Mais” (Tadeu Jungle, em finalização) e o processo de realização do curta-metragem “Gris” (Iana Cossoy Paro, 2005), realizado em uma estrutura acadêmica controlada. É um estudo de Comunicação que considera o diretor como um agente que se relaciona com um processo que se desenvolve no espaço e no tempo, sofrendo influências de diversas origens: das questões sociais que detecta como de seu interesse na geração do projeto às condições materiais que consegue reunir para sua produção, passando por uma série de decisões sobre os seus métodos de trabalho para a construção da obra pretendida. Metodologicamente, optamos por utilizar-nos de instrumentos da Crítica do Processo, desenvolvidos por Cecília Salles (2006), para ler as obras como a construção no tempo de uma rede em movimento. Esse deslocamento libertou o trabalho da necessidade de centrar seus esforços sobre o filme terminado, como referência principal para análise da obra, propondo uma nova maneira de estudar a realização.

Palavras-chave: cinema brasileiro, diretores brasileiros, processos criativos, direção cinematográfica, longa-metragem.

ABSTRACT

Film direction strategies: filmmaking processes in contemporary brazilian feature films.

The aim of the research is to understand the work of the contemporary Brazilian film director through the reconstruction of the creative process of five feature films which were recently shot, and the strategies followed by the directors in order to build their works. The analysis focused on five films: "Antônia" (Tata Amaral, 2006), "Cama de Gato" (Alexandre Stockler, 2002), "O Magnata" (Johnny Araujo, 2007), "A Via Láctea" (Lina Chamie, 2007) e "Estômago" (Marcos Jorge, 2007). We also witnessed a day of shooting of the film "Amanhã Nunca Mais" (Tadeu Jungle, now in post production) and the making process of the short film "Gris" (Iana Cossoy Paro, 2005), shot in an academically controlled environment. This study on Communication regards the film director as an agent related to a process that evolves through time and space, with influences coming from diverse sources, from the social issues he considers of interest in the creation of the project to the material structure for the production, making decisions over the different working methods followed in the construction of the work. From a methodological point of view, we decided to apply concepts from *Critica do Processo*, developed by Cecília Salles (2006), in order to analyze the works as the construction of a moving net in time. This decision let our project free from the need of having to focus our analysis on the finished film as the main reference for the study, also suggesting a new way to study the process of filmmaking.

Keywords: Brazilian cinema, Brazilian film directors, creative processes, film direction, feature film.

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO	1
1. Quadro Teórico de Referência	3
2. Procedimentos Metodológicos	7
2.1 Amostragem	8
2.2 Observação e Coleta de Dados	15
3. Exposição	18
1- CAPÍTULO 1:	
O DIRETOR BRASILEIRO E O PROCESSO DE REALIZAÇÃO	21
1.1 Quem é e o que faz o diretor cinematográfico no Brasil de hoje?	21
1.1.1 Contexto sem estratégias	24
1.1.2 Percursos reflexivos	25
1.1.3 Porteiros, transformadores e mediadores	28
1.2 Olhar a realização como um processo	30
1.3 O processo canônico de realização cinematográfica	32
1.3.1 Regras e etapas	33
1.3.2 As estratégias para realizar “Gris”	36
1.3.3 As estratégias possíveis	42
2- CAPÍTULO 2:	
ESTUDOS DE CASO	47
2.1- “Antônia”, dirigido por Tata Amaral.	47
2.1.1- A Diretora	47
2.1.2 O Desenvolvimento de “Antônia”	48
2.1.3 Preparação	51
2.1.4 Filmagem	58
2.1.5 Pós-Produção	61
2.1.6 Distribuição	63
2.1.7 Remuneração e acúmulo de funções	65
2.1.8 Preservação e patrimônio	65
2.1.9 O filme seguinte	66
2.2- “O Magnata”, dirigido por Johnny Araujo	67
2.2.1 O diretor	67
2.2.2 O Desenvolvimento de “O Magnata”	69
2.2.3 Preparação	69
2.2.4 Filmagem	73
2.2.5 Pós-Produção	77
2.2.6 Distribuição	81
2.2.7 Funções, salário e direitos patrimoniais	81
2.2.8 O longa-metragem na carreira	81

2.2.9	Preservação	81
2.2.10	O filme seguinte	81
2.3-	“Cama de Gato”, dirigido por Alexandre Stockler	83
2.3.1	O Diretor	83
2.3.2	O Desenvolvimento de “Cama de Gato”	83
2.3.3	Preparação	85
2.3.4	Filmagem	89
2.3.5	Pós-Produção	96
2.3.6	Distribuição	99
2.3.7	Acúmulo de funções	101
2.3.8	Preservação e Patrimônio	102
2.3.9	O filme seguinte	102
2.4-	“A Via Láctea”, dirigido por Lina Chamie	103
2.4.1	A Diretora	103
2.4.2	O Desenvolvimento de “A Via Láctea”	107
2.4.3	Preparação	111
2.4.4	Filmagem	119
2.4.5	Pós-Produção	125
2.4.6	Distribuição	130
2.4.7	Acúmulo de funções	132
2.4.8	Remuneração	133
2.4.9	Preservação e Patrimônio	133
2.4.10	O filme seguinte	133
2.5-	“Estômago”, dirigido por Marcos Jorge	135
2.5.1	O Diretor	135
2.5.2	O Desenvolvimento de “Estômago”	137
2.5.3	Preparação	140
2.5.4	Filmagem	145
2.5.5	Pós-Produção	151
2.5.6	Distribuição	155
2.5.7	Acúmulo de funções	156
2.5.8	Preservação e Patrimônio	156
2.5.9	O filme seguinte	157
2.6-	Descrição de uma diária de filmagem de “Amanhã Nunca Mais”	159
3- CAPÍTULO 3		
 ESTRATÉGIAS DA DIREÇÃO		173
3.1	Introdução	173
3.2	O diretor e o processo	174
3.3	O diretor e a produção	181
3.4	O diretor e o roteiro	186
3.5	O diretor e a <i>mise-en-scène</i>	193

3.5.1 Um trabalho feito em equipe, a rede se expande	195
3.5.2 Espaços de trabalho	196
3.5.3 Cenários: o espaço no filme	197
3.5.4 Escolha dos atores, dando corpo aos personagens	199
3.5.5 Conduzindo os atores aos personagens e às cenas	201
3.5.6 Figurinos	205
3.5.7 Operações de planificação da filmagem	205
3.5.8 A filmagem	210
3.5.9 Liderança discreta e ativa	211
3.5.10 Tempos	212
3.5.11 Primeiro assistente de direção e a rotina de filmagem	213
3.5.12 Além da rotina, a busca pela novidade	214
3.5.13 Evoluindo a maneira de trabalhar	215
3.5.14 Retroatividade limitada	216
3.5.15 Esquemas de decupagem	216
3.5.16 O <i>take</i> bom e as repetições.	219
3.6 O diretor e a montagem	219
3.7 O diretor, a distribuição e o público	226
3.8 O diretor, a memória do processo e a preservação da obra	229
CONCLUSÃO	231
REFERÊNCIAS	237
1.1 Referências Bibliográficas	237
1.2 Bibliografia da Internet	241
1.3 Roteiros não publicados	241
1.4 Filmografia de referência	241
APÊNDICE	243

Introdução

“As palavras francesas *metier* (ofício) e *mystère* (mistério) são uma mesma palavra. Assim nos ensina uma etimologia tão reveladora como incerta. Pouco importa. Há um laço entre o mistério e o ofício: trata de duas ocupações humanas às que não se pode acessar sem um guia. Requerem uma iniciação. Ninguém pode considerar-se em poder dos mistérios de Eleusis sem ter percorrido o caminho necessário. Ninguém pode declarar-se sapateiro sem ter aprendido antes o ofício. O ofício é o que se transmite de mestre a aprendiz, que converterá este último em mestre, e assim por diante” (Jean Claude Carriere, in Prólogo: Chion, 1996, p. 6. Tradução nossa)

David Bordwell, ao discutir o desenvolvimento da linguagem cinematográfica pelos realizadores do final do século XIX e início do século XX, afirma que “Não havia escolas de cinema para ensinar este ofício. Os cineastas iam aprendendo pela observação, em conversas informais e por tentativa e erro.” (2008, p. 29). Mais de cem anos depois há escolas de cinema em todo o mundo, que ensinam as técnicas de realização e cada uma das funções que devem ser feitas em uma arte que se estabeleceu de maneira industrial. “Atualmente - exceto para o roteiro, as vezes, e inclusive para a direção (mesmo que não seja freqüente) – ninguém questiona que o cinema é um conjunto de ofícios, de mistérios que precisam ser aclarados.” (ibid., p. 9).

Quando comecei a graduação em Cinema e Vídeo na Universidade de São Paulo, em 1997, era muito comum escutar dos professores frases do tipo “Não dá pra ensinar uma pessoa a dirigir” ou “direção não se aprende na escola”. Além da historiografia, grande parte dos cursos era dedicada à análise estética das obras de destaque da cinematografia universal e local, sempre em filmes terminados, que eram analisados criticamente a partir de conceitos distantes da prática de realização dos filmes, construindo na cabeça dos estudantes um ideal de cinema para o qual não estávamos nos preparando para realizar. Nessas condições, não fui o único estudante a frustrar-me com os resultados dos primeiros filmes acadêmicos que realizei. A referência naquele momento, tanto para mim quanto para os meus professores, não estava nos resultados comuns e médios da aplicação de uma técnica de realização sobre determinada situação dramática, mas sim os resultados obtidos por Welles, Kurosawa ou Glauber Rocha em situações completamente diferentes das nossas, mas que analisávamos fundamentalmente pelo que representavam para a crítica como obra terminada.

Nestes pouco mais de dez anos que se passaram, as escolas onde estudei alteraram seus programas acadêmicos, incrementando as aulas de direção, mas, mesmo assim, acredito que

as dificuldades do estudante em sair preparado para enfrentar toda a complexidade do trabalho de diretor seja a mesma que ao terminar minha graduação. O que há de tão misterioso na direção cinematográfica que faz com que respeitadas escolas de cinema de nosso continente expressem no cotidiano das aulas esta espécie de imobilidade perante a formação dos diretores? O que este artista/comunicador/profissional faz que torna seu trabalho tão difícil de apreender? Meu relacionamento com o cinema, exercendo profissionalmente as funções de diretor, assistente de direção e roteirista ao mesmo tempo em que atuo como professor de direção e desenvolvimento de projetos em instituições de ensino do Brasil e do exterior, e a observação de outros diretores com os quais convivo cotidianamente, faz-me acreditar que grande parte do trabalho é baseada na reflexão e na articulação entre conhecimentos teóricos e a experiência prática. Há muita tentativa e erro, como afirma Bordwell (2008), porém há muito conhecimento acumulado pela prática nesses mais de cento e quinze anos de história das narrativas em imagens e sons em movimento.

Infelizmente pouco desse conhecimento está sistematizado em produção acadêmica e quase nunca vemos essa produção interferindo ou relacionando-se com a prática da realização. Nos trinta e cinco anos de existência do Programa de Pós-Graduação em Ciências da Comunicação da Escola de Comunicações e Artes da Universidade de São Paulo, construiu-se uma tradição na reflexão sobre o cinema com grande diversidade de produção científica. Há diversos estudos sobre temas intrínsecos à direção cinematográfica, como: a autoria (Bernardet, 1992), a construção de uma obra cinematográfica (Lusvarghi, 2007), um ou outro cineasta/autor (Martinelli, 2001 e Oliveira, 2006), procedimentos utilizados por um ou mais diretores (Souza, 2001), processos de trabalho de determinadas funções profissionais na fatura do audiovisual (Pereira, 1993), modos de produção (Mendonça, 2007), e até propostas mais ousadas e originais, como a dissertação defendida pelo diretor e professor de cinema Wilson Rodrigues de Barros em 1983.

“Verão: Um curta-metragem de ficção” é uma dissertação que além de texto escrito se apresenta como “cento e vinte metros de celulóide que, quando projetados a vinte e quatro quadros por segundo, revelam o filme Verão, curta-metragem de ficção, resultado de um trabalho e exemplo de um processo” (Barros, 1983, p.1). Esse estudo, embora possa ser considerado um exemplo de integração entre prática e pensamento crítico no exercício da direção cinematográfica e registre os principais instrumentos utilizados pelo diretor na construção de

uma obra em processo, não apresenta, infelizmente, uma discussão teórica que possa ser generalizada ou utilizada para desenvolver outros estudos sobre o tema.

É importante constatar a grande lacuna criada pela ausência de estudos voltados para o caráter prático e reflexivo do exercício da direção cinematográfica, principalmente no que se refere à discussão de como os diretores desenvolvem seu trabalho. A grande maioria da produção acadêmica sobre cinema brasileiro se dedica às análises estéticas dos filmes terminados ou a recuperação histórica de ciclos e períodos do nosso cinema. Em relação às publicações no mercado editorial, a lacuna é ainda maior. Há poucos livros específicos sobre direção no Brasil, sendo a maioria deles manuais estrangeiros traduzidos para o português ao estilo de “Direção de Cinema, Técnicas e Estéticas”, de Michael Rabinger (2007), aos quais fazemos a ressalva de que a ausência de análise de processos específicos obrigam esse tipo de bibliografia a apresentar uma infinidade de conteúdos isolados e exemplos que se adequam a cada item ou questão exposta pelo autor. Porém, não estabelecem uma lógica com as outras decisões que o diretor tomou antes ou depois desta, esvaziando a questão pelo seu isolamento do filme.

Na ausência de trabalhos anteriores que tenham provado uma teoria específica na observação do diretor em processo, tentamos construir um quadro teórico de referências a partir dos estudos da Sociologia da Cultura, da Comunicação, da Crítica do Processo e das anotações teóricas e de sentido comum dos próprios cineastas, sistematizados bibliograficamente desde o início da realização de filmes para cinema.

1. Quadro Teórico de Referência

Este estudo, ao considerar o diretor de cinema como um agente que se move dentro de um espaço social na construção de uma obra artística, pretende ser um estudo de Comunicação dentro da perspectiva da complexidade e do conjunto do processo comunicativo. Sentimo-nos identificados com o segundo deslocamento proposto por Martín-Barbero (1998, prefácio) na teoria latino-americana das mediações: é importante voltar os olhos para a produção sem desconsiderar os avanços teóricos realizados no exercício de identificar as mediações na negociação de sentidos da recepção. A grande dificuldade de utilizar essas teorias na análise da produção cinematográfica é que seu desenvolvimento principal se deu sobre a televisão, que ocupa um papel hegemônico nos estudos sobre os meios de comunicação de massa realizados nos últimos trinta anos. De qualquer maneira, a flexibilidade da teoria ao meio tem sido aproveitada com bastante frequência pelos estudos da Comunicação no Brasil e está em sintonia

com a tendência atual de convergência dos meios. Observamos diversos trabalhos que discutem a integração e as relações entre cinema, vídeo e televisão na composição do campo do Audiovisual. A relação dos cineastas com essa questão tem sido discutido frequentemente por Arlindo Machado (1988 e 1997) e encontra um aprofundamento interessante nos trabalhos de alguns de seus orientandos, como Inez Pereira da Luz (2007), que analisa o movimento de alguns cineastas entre os meios teatro, cinema e televisão.

Porém, nosso interesse está menos no conteúdo dos filmes que no movimento do cineasta em realizá-lo. Está inserido em uma Sociologia da Cultura Crítica, instrumentalizada para a realização deste tipo de trabalho empírico. Além de Martín-Barbero, mencionamos o esforço de Raymond Williams (2008) e de Antony Giddens (2003) em superar as limitações dos antigos modelos marxistas que consideravam o trabalho artístico um reflexo da estrutura sócio-econômica e se limitavam ao estudo da relação entre a base e a superestrutura. As propostas de Williams para a análise da cultura nos ajudam a organizar a observação do processo de realização e nos permite identificar, no cineasta, as relações que estabelece com: as instituições e formações da produção cultural, as relações sociais dos seus meios específicos de produção, as identificações, as formas, e finalmente os processos de reprodução social e cultural (ibid.). Giddens afirma que “O domínio básico de estudo das ciências sociais, de acordo com a teoria da estruturação, não é a experiência do ator individual nem a existência de qualquer forma de totalidade social, mas as práticas sociais ordenadas no espaço e no tempo” (Giddens, op. cit., p. 2). Essa constatação nos apresenta uma perspectiva fundamental para observar a produção de uma obra, já que nos obriga a não limitar sua observação apenas ao filme terminado e sim pensá-la enquanto processo que se desenvolve e se ordena em determinado lugar e durante um período de tempo. Maria Isabel Orofino (2001) testou o relacionamento dos estudos culturais/teoria da estruturação com as teorias latino-americanas das mediações na análise da realização da série “O Auto da Compadecida”, da TV Globo. A experiência é útil para nós, guardando as diferenças com o estudo de caso daquela tese que apresentava o diretor realizando uma série de cinco episódios (e depois um filme para cinema) dentro da estrutura industrial organizada por um canal de televisão. Mesmo que o ambiente de produção na Globo seja diferente da prática independente de cinema, nossos diretores também podem ser caracterizados como agentes em busca de brechas para a realização de obras que relacionam desejos estéticos pessoais com a observação das possibilidades da realidade exterior.

Caldwell (2008) propõe que a reflexividade na cultura da produção industrial do audiovisual não é apenas um resultado de uma prática social, mas algo intrínseco ao modo de agir dessa indústria, já que o “cinema e a televisão hoje refletem obsessivamente sobre si próprios e investem um excesso de energia considerável na produção e distribuição desta auto-análise para o público.” (Caldwell, 2008, p. 1, tradução nossa). Os agentes, cientes das qualidades da sua prática reflexiva, tendem a incorporá-la à produção. Assim, a “reflexividade industrial deve ser entendida como uma forma de negociação e de expressão cultural local em si” (ibid., p. 2, tradução nossa). Com essa ressalva, mas fazendo valer a discussão de Aumont em seu livro dedicado às teorias desenvolvidas pelos próprios diretores, “o cineasta é um homem que não pode evitar a consciência de sua arte, a reflexão sobre seu ofício e suas finalidades, e em suma, o pensamento” (2004, p. 7), e, mesmo que o diretor não seja um teórico, “tem posições teóricas espontâneas que refletem as concepções dominantes em seu meio” (ibid., p. 13).

Diversas vezes durante o início da pesquisa recorreremos à biografias, textos teóricos e reflexões de cineastas de todo o mundo, inclusive brasileiros, para iluminar áreas obscuras da prática cinematográfica, preparar os instrumentos de coleta de informação e estabelecer diálogos entre as maneiras de proceder nas diversas etapas da realização de longas-metragens: Gutiérrez Alea (1984) Tarkovski (2002), Buñuel (2005), Bresson (2005), Wilder (1993), Rossellini (2000), Lumet (1998), Birri (1996 e 2007), Furtado (1992), Scorcese (1989), além de livros com entrevistas como o de Tirard (2006) e do clássico “Hitchcock/ Truffaut: Entrevistas” (Truffaut, 2004). Infelizmente, ainda são poucos os livros escritos por cineastas brasileiros que reflitam sobre a maneira como foram feitos os seus filmes.

Por se tratar de um projeto onde muitos objetos analisados são “os registros que o artista faz ao longo do percurso de construção de sua obra” (Salles 2007,p.14), enfatizamos que não se trata de realizar leituras de manuscritos e rascunhos a fim de encontrar uma resposta “post hoc ao propter hoc” da realização cinematográfica, como alerta Pierre Bourdieu (2003, p. 224) em relação a alguns esforços da semiologia estruturalista nos estudos de genética literária. Nesse sentido estamos em sintonia com o deslocamento proposto por Cecília Salles em “Redes de Criação” (2006), em que, ao rever o aporte teórico de seu livro anterior, “Gesto Inacabado” (2004), avalia que “estávamos diante de recursos teóricos para desenvolver uma crítica do processo, que parecia abranger mais que a crítica genética” (Salles, 2006, p. 16). A diferença fundamental entre essas duas abordagens é a inserção do movimento, “dado que leituras de objetos estáticos não se mostram satisfatórias ou eficientes” (ibid.). Colocada a necessidade de

observar a criação contemporânea como um processo em movimento, aliado com a observação dos instrumentos do processo, como os roteiros, nos atemos à proposta da autora de procurar “novas metodologias de acompanhamento de seus processos construtivos e não somente a tradicional coleta de documentos, no momento posterior à apresentação da obra publicamente” (ibid.).

A realização de um longa-metragem de ficção é um processo extenso e, portanto, difícil de observar. Para entender a dinâmica da produção de longas-metragens no tempo, recorreremos a “Hacer una Película” (Strauss 2007), que resume em 80 páginas as possibilidades do diretor na escritura, preparação, filmagem e pós-produção de um filme, a partir das entrevistas dadas à revista francesa Cahiers du Cinema por diversos diretores. O manual de direção de Rabbinger (2007), funciona como guia de consulta para a maioria das dúvidas de caráter operacional da facção de um filme. Bordwell contribui para esta pesquisa ao apresentar um modelo metodológico para a leitura dos mecanismos da construção da *mise-en-scène* (2008), para a construção da narrativa (1985), além de servir de consulta geral sobre os procedimentos da realização cinematográfica (2003). Para as questões de roteiro, nossas referências são Carriere (1998) e McKee (2006), além de diversos roteiros de filmes brasileiros contemporâneos publicados: Aïnouz (2008), Bolognesi (2008), Butcher (2002), Lombardi (2008), Meirelles (2003), Salles (1998) Silvestre (2008), Yosida (2005), entre outros, que foram enviados pelos diretores especialmente para a pesquisa ou conseguidos em nossa prática profissional.

A partir da construção desse quadro teórico estabelecemos uma série de pré-disposições sobre o trabalho do diretor, que orientam esta pesquisa, mas que em nenhum momento procuramos comprovar como hipóteses teóricas ou práticas.

Acreditamos que o cineasta é um mediador de sentidos no universo da cultura, articulando em seu processo criativo Matrizes Culturais, Lógicas de Produção e Formatos Industriais (Martín-Barbero, 1998) na realização individual de longas-metragens de ficção.

O processo de realização é orientado pela análise da conduta estratégica (Giddens, 2003) do diretor, que agencia suas decisões na realização de um filme a partir da reflexão sobre a realidade exterior e de seu projeto expressivo. Essa visão abarca todo o processo, da ideia original à distribuição do filme terminado e está refletida na escolha dos diversos instrumentos que auxiliam a superação das etapas da realização da obra. Além do mais, a divulgação pública ou privada de reflexões do processo fazem parte da construção da obra interna e externamente,

alimentando-a de elementos novos, frutos das respostas obtidas por essa reflexão (Caldwell, 2008).

O filme é um resultado possível de um processo criativo que se desenvolve no tempo e no espaço do artista e da rede de criação articulada por ele. Muito mais que a concretização de uma obra ideal, a obra é consequência do atrito entre um projeto e um processo (Salles, 2004 e 2006).

A produção de cinema tem incorporado procedimentos e técnicas originárias de outros meios de comunicação, configurando-se como um meio híbrido não apenas em termos de linguagem ou no conteúdo da obra terminada, mas também na maneira como é realizado. O cineasta tem transitado cada vez mais entre os meios audiovisuais, colocando a realização do longa-metragem de ficção em um espaço determinado, porém não único, do projeto artístico do cineasta.

A estética do filme é resultado da aplicação prática de métodos e técnicas específicos durante o processo de realização, sendo que determinados resultados só serão alcançados com o uso de procedimentos específicos, cujas técnicas deverão ser do conhecimento do diretor e/ou de seus colaboradores e conseqüentemente, estarão refletidos nos documentos e instrumentos utilizados nas diferentes etapas da realização. Nesse sentido, a mediação técnica e tecnológica será fundamental para o resultado pretendido pelo cineasta.

2. Procedimentos Metodológicos

Ao descrever o trabalho do pesquisador na etnografia, Galindo Cáceres (1988, p.347-348) começa a discussão discorrendo sobre as características do olhar. Segundo o autor, é necessário dirigi-lo ao outro, localizá-lo e entendê-lo e finalmente, não perder de vista a crítica à própria questão do olhar. Operando dessa maneira, o pesquisador evolui durante o próprio processo, já que o seu próprio olhar se modificaria durante a pesquisa. Curiosamente, esta discussão sobre olhar e o relacionamento com o outro é muito presente na prática do cineasta e possivelmente estará presente não só no pesquisador quanto também nos pesquisados. No nosso caso, pesquisador e pesquisados transitam no mesmo campo da realização audiovisual, realizam a mesma atividade profissional e transitam em um universo limitado de pessoas que se relacionam de maneira próxima com a produção cinematográfica em nosso país, frequentando os mesmos eventos e tendo acesso a um mesmo conjunto de possibilidades culturais. Se na maioria das vezes a preocupação da vigilância epistemológica na pesquisa social se dá na imposição da

problemática e o desnível de comunicação por parte de um pesquisador, que tem mais domínio sobre o tema que o pesquisado (Thiollent, 1980), em nosso caso, a tendência é que ocorra o contrário: os pesquisados tem mais experiência no processo de realização de longas-metragens que o pesquisador, por isso procuramos os tratar de maneira a não perder a objetividade nos temas pré-determinados como de interesse pela pesquisa, enquanto o pesquisador procurou não se fechar à experiência do outro, mesmo que eventualmente pense em outras soluções para os problemas descritos pelo pesquisado, não confundindo seus interesses pessoais com os da pesquisa.

2.1 Amostragem

Devido à ausência de bibliografia nacional que apresente a descrição dos processos de trabalho do diretor, optamos por desenvolver um projeto que permita registrar e observar os processos em seu sentido mais genérico, uma visão em plano geral onde seja possível estabelecer pontos em comum entre vários procedimentos adotados na realização. Por isso era mais adequado a esta pesquisa dividir seus esforços em mais de um diretor, em detrimento de um maior aprofundamento sobre a obra. Se com este recorte perdemos a possibilidade de observar detalhadamente cada uma das ações do diretor, por outro nos aproximamos do entendimento das suas funções na contemporaneidade.

A amostragem foi construída a partir de uma escolha não probabilística de cineastas que se dispusessem a participar dos estudos de caso. Atomizada dentro do campo dos cineastas brasileiros contemporâneos, procuramos alcançar uma variedade de experiências diferentes dentro do universo de diretores do ciclo recente de produção, iniciada a partir do que tem sido chamado de ‘retomada’¹, fundamentado na política “vigente até os dias de hoje [que] baseia-se na renúncia fiscal (...) onde o Estado deixa de arrecadar uma determinada porcentagem de impostos em favor da produção de filmes” (Giannasi, 2007, p. 66).

Depois de elaborar uma lista com pouco mais de uma dezena de diretores que atendiam a esse princípio e cujas obras pareciam intrigantes de serem analisadas, percebemos que havia uma dificuldade bastante grande para que os diretores disponibilizassem o tempo necessário para a realização da entrevista. Diversos não responderam a nossos emails por falta de tempo ou de interesse na pesquisa e finalmente montamos um grupo a partir de cineastas com

¹ Embora não haja um consenso sobre o período ou características que permitam definir a retomada como “movimento” cinematográfico, vamos considerar como a data inicial o ano de 1994 conforme utilizado por Lucia Nagib (2002).

quem o pesquisador já tinha estabelecido algum contato prévio nas mais variadas ocasiões. Os cineastas observados nesta dissertação são os seguintes: Tata Amaral (Um Céu de Estrelas, Através da Janela, Antônia), Alexandre Stockler (Cama de Gato), Johnny Araujo (O Magnata), Lina Chamie (Tônica Dominante, A Via Láctea) e Marcos Jorge (Estômago, Corpos Celestes). Tadeu Jungle (Amanhã Nunca Mais- em finalização). Os estudos de caso analisaram o processo de realização do filme mais recente de cada diretor.

- “Antônia”, de Tata Amaral

Conheço Tata Amaral desde que cursava a graduação em Cinema e Vídeo na ECA/USP, quando ela substituiu um professor de direção e nos explicou sua metodologia de trabalho na realização do filme “Um Céu de Estrelas”. Alguns anos depois, no curso de Pós Graduação, ela foi convidada para explicar seu processo criativo em “Antônia” em uma aula da disciplina “Processos de Criação: poética e crítica”. Pela primeira vez tive conhecimento sobre como foi o desenvolvimento das estratégias de direção para a realização desse filme. Nesse meio tempo mantivemos contato por email e acompanhei diversas vezes sua participação em palestras e conferências na cidade de São Paulo. A entrevista foi realizada no dia quatro de setembro de 2009, em sua sala localizada na produtora “Tangerina Filmes”, da qual ela é sócia.

A sinopse divulgada pela produção de “Antônia” é:

“Na Vila Brasilândia, periferia de São Paulo, quatro jovens mulheres negras batalham pelo sonho de viver de sua música. Amigas desde a infância, Preta (Negra Li), Barbarah (Leilah Moreno), Mayah (Quelynah) e Lena (Cindy) deixam os backing vocals do conjunto de rap de homens para montar seu próprio grupo, Antônia. Descobertas pelo empresário Marcelo Diamante (Thaíde), elas começam a cantar rap, MPB, pop e soul em bares e festas de classe média. Mas quando o sonho de fazer algo da vida parece tomar corpo, as viradas de um cotidiano marcado pela pobreza, pela violência e pelo machismo ameaçam o grupo. Em um acesso de ciúme, Preta rompe com Mayah e com o marido, e assume sozinha o sustento da filha pequena, Emília. Lena cede à pressão do marido, que não quer vê-la cantando rap. E Barbarah, lutadora de kung fu, envolve-se em uma briga fatal depois que o namorado do irmão é morto na porta de sua casa. Separadas por um destino amargo, as quatro terão que lutar para juntar os pedaços do grupo e resgatar a alegria de cantarem juntas. (*Pressbook* de “Antônia”, p. 3)

A equipe do filme foi composta por: Direção: Tata Amaral. Produtor: Geórgia Costa Araujo e Tata Amaral. Co-produtores: Andrea Barata Ribeiro, Bel Berlinck e Fernando Meirelles. Produtor associado: Guel Arraes. Produção executiva: Geórgia Costa Araújo e Moa Ramalho. Roteiro: Roberto Moreira e Tata Amaral. Música: Beto Villares e Parteum. Fotografia: Jacob Sarmiento Solitrenick. Som: João Godoy. Desenho de som: Eduardo Santos Mendes. Montagem: Idê Lacreta. Direção de produção: Antonio Irivan. Diretor de arte: Rafael Ronconi. Elenco: Patricia Faria. Preparador de Elenco: Sergio Penna.

O elenco contava com: Leilah Moreno, Cindy, Quelynah, Negra Li, Sandra de Sá, Thaíde, Thobias da Vai Vai, Maionezi, Nathalye, Cris, DJ Hadji, Ezequiel da Silva, Max B.O., Z’Africa Brasil, Black, Gero, DJ Negro Rico, Chico Santo, Marcus Vinicius Kamau, Fernando Macário

- “O Magnata”, de Johnny Araujo

Conheço Johnny Araujo como diretor de filmes publicitários da produtora “Margarida Filmes”. Há alguns anos, escrevi o roteiro do longa-metragem “Amanhã Nunca Mais” de Tadeu Jungle, realizado pela “Academia de Filmes”, ambas fazem parte do mesmo grupo de empresas e funcionam no mesmo local. Diversas vezes nos encontramos em reuniões com o grupo de diretores dessas empresas para discutir as diferentes experiências do grupo na realização de longas-metragens de ficção. Desde as primeiras conversas informais que tivemos sobre “O Magnata” me interessei pelo caso, pois era das poucas experiências que conhecia que o diretor aparentemente não se portava como o autor do filme e sim como o diretor responsável por levar a cabo um projeto que estava sendo desenvolvido por outras pessoas: a produtora “Gullane Filmes” e o músico Chorão, da banda Charlie Brown Júnior. A entrevista foi realizada dia vinte e três de outubro de 2009 na sala dos diretores da Margarida Filmes. Naquele momento Johnny tinha trinta e oito anos.

A distribuidora apresenta a sinopse do filme da seguinte maneira:

“Um projeto de Chorão, líder de uma das maiores bandas de rock do Brasil, com a participação de grandes nomes da música brasileira da atualidade, que vai falar direto com o público jovem.

Magnata é rock star que ganha muito dinheiro em sua carreira de ídolo pop, mas na verdade financia suas extravagâncias com a herança deixada pelo pai. Amigo de Chorão, da banda Charlie Brown Jr., Magnata é um sujeito imaturo, que vive deslumbrado com seu sucesso. Sua vida pode mudar quando conhece Dri, uma garota muito especial, por quem se apaixona. Mas, no mesmo dia em que descobre o amor, Magnata comete um crime.

A partir daí, seus sonhos tornam-se um pesadelo e ele se dá conta de que suas atitudes têm consequências, algumas graves. Muito som, surf e skate, num retrato preciso da cena jovem urbana, capaz de fazer a platéia "sair do chão".” (www.miravistafilms.com, acesso em 15 de junho de 2010)

A equipe do filme foi composta por: Direção: Johnny Araujo. Roteiro: Chorão. Colaboração no roteiro: Bráulio Mantovani, Messina Neto, Carlos Cortez, Danilo Gullane. Produção Executiva: Fabiano Gullane, Caio Gullane, Débora Ivanov, Paulo Ribeiro. Coprodução: Miravista, Gullane Filmes. Som direto: Louis Robin. Desenho de som: Luis Adelmo. Fotografia: André Modugno. Direção de Produção: André Montenegro. Direção de Arte: Clóvis

Bueno. Edição: Rodrigo Menecucci. Trilha Sonora: Charlie Brown Jr., Apolo Nove. Diretora Assistente: Márcia Farias.

Elenco: Paulo Vilhena, Rosanne Holland, Chorão, Marcelo Nova, Murilo Salles, Priscila Sol, Chico Diaz, Maria Luíza Mendonça, Juliano Cazarré.

- “Cama de Gato”, de Alexandre Stockler

Conheci o diretor Alexandre Stokler em Havana, durante o Festival del Nuevo Cine Latinoamericano de 2004, quando “Cama de Gato” estava na competição oficial de Operas Primas (primeiros longas-metragens dos diretores) e eu fazia parte do corpo de jurados de outra categoria. Naquela oportunidade não pude ver o filme, apenas soube das polêmicas do público e do jurado, que saiu da sala durante a seção sem terminar de ver o filme, mas recebi uma cópia em DVD das mãos do diretor quando levei a equipe do filme para uma visita à EICTV, em San Antonio de los Baños, onde eu trabalhava. Algum tempo depois vi o filme e fiquei impressionado com a capacidade de realização do diretor e do grupo que reuniu ao seu redor, que conseguiram fazer um longa-metragem fora dos esquemas oficiais de viabilização que a quase totalidade dos filmes brasileiros são obrigados a seguir. Em 2007, quando ministrava a disciplina “Seminários Temáticos” para os alunos do Curso Superior de Audiovisual da ECA/ USP, utilizei “Cama de Gato” como um dos exemplos das consequências no resultado final de determinadas opções dos realizadores durante a filmagem. A obra era intrigante para os alunos, pois apresentava uma série de soluções não convencionais para problemas de realização que poderiam servir ao mesmo tempo como exemplo de viabilização de um filme autoral, como também exemplo da precariedade técnica que esse modo de produção pode gerar.

Para realizar o estudo de caso, fiz um primeiro contato através do *site* do projeto “Linha de Fuga”, longa-metragem em desenvolvimento pelo diretor naquele momento. O *webmaster* intermediou inicialmente a minha comunicação com Alexandre até que pudemos nos falar por telefone e combinar a entrevista. O diretor pareceu muito aberto a este tipo de conversa, mas considero muito importante para a sua realização o fato de tê-lo conhecido no Festival de Havana. Reunimo-nos em sua casa durante uma tarde de outubro de 2009 para a entrevista que deu base a este estudo de caso.

Não tivemos acesso a uma sinopse oficial utilizada pela produção do filme durante a sua distribuição, por isso reproduzimos o texto que encontramos com mais frequência na internet descrevendo ao enredo do filme:

“Cristiano, Francisco e Gabriel são três jovens de classe média que moram em São Paulo, com a típica alienação juvenil dos dias de hoje. Todos com muitas frases feitas na cabeça e nenhum senso de realidade. Assim que terminam o ensino médio, saem pela noite paulistana em busca de diversão. Faz um retrato dos dilemas de uma juventude dos anos 90 e focaliza uma geração diante de um dilema: de um lado uma necessidade quase fisiológica de se divertir; de outro, uma preocupação contínua de se estabelecer em uma sociedade que oferece cada vez menos oportunidades. Na noite de horrores na qual os garotos mergulham, o entretenimento confunde-se com a violência, assim como a preocupação de se estabelecer na sociedade confunde-se com a tragédia humana. Na tentativa de se divertirem a "qualquer custo", acabam estuprando e matando uma adolescente. A partir daí, eles passam a tentar encobrir os crimes e, quanto mais eles tentam resolver os problemas, mais eles se complicam.” (consulta ao site [http://pt.wikipedia.org/wiki/Cama_de_Gato_\(filme\)](http://pt.wikipedia.org/wiki/Cama_de_Gato_(filme)), acesso em 06 de agosto de 2010).

A equipe foi composta por: Direção, Produção e Roteiro: Alexandre Stockler, Produção: Gisele Jordão Costa, Otávio Ribeiro. Fotografia: Charly Spinelli, Murilo Azevedo. Montagem: Doca Corbett. Trilha Sonora: Alexandre Stockler, Doca Corbett. Som direto: Alberto Bandoni Neto, Fernando Mastrocolla. Finalização de áudio: Marcos Nazareth.

Elenco: Caio Blat, Rodrigo Bolzan, Cainan Baladez, Renata Airoidi, Cláudia Schapira, Luiz Araújo, Nany People, Bárbara Paz.

- “A Via Láctea”, de Lina Chamie

Conheci Lina Chamie em 2002, quando participamos da banca de aplicação dos exames de seleção para os estudantes do curso regular da EICTV realizado na Universidade Federal de São Carlos, onde ela trabalhava como professora no curso de Imagem e Som. Aqueles dias de trabalho sobre as avaliações e entrevistas dos candidatos me revelaram uma diretora que refletia muito sobre o fazer cinematográfico e a atuação dos profissionais na área. Depois daquela ocasião nos encontramos casualmente algumas vezes em São Paulo. Ao assistir “A Via Láctea” e recordar daquele primeiro encontro com a diretora, resolvi entrar em contato com ela para fazer uma entrevista. Alguns emails depois, nos encontramos dia seis de fevereiro de 2010 na cafeteria do anexo do Espaço Unibanco de Cinema, em São Paulo, onde conversamos por quase seis horas sobre “A Via Láctea”.

A sinopse divulgada pela produção é:

“Heitor e Júlia namoram há algum tempo. É entardecer na cidade de São Paulo e o casal tem uma violenta discussão por telefone. Angustiado, ele pega seu carro e vai em direção à casa da namorada. Durante o trajeto pelas ruas de São Paulo, no rush-hour do início da noite, o trânsito, os engarrafamentos, os pedestres, os meninos nas esquinas, os bares, a paisagem urbana, tudo interage com Heitor e suas digressões amorosas. Nesse espaço indefinível, os limites entre vida e morte, espaço e tempo, são da classe das estrelas e dos sóis: explodem anos-luz de distância para brilhar uma noite sobre São Paulo e inspirar um terno beijo de amor. Ou de morte.”(Pressbook de “A Via Láctea”, p. 2)

A ficha técnica do filme é: Produtora: Girafa Filmes. Direção: Lina Chamie. Argumento: Lina Chamie. Roteiro: Aleksei Abib e Lina Chamie. Direção de Fotografia: Katia Coelho, ABC. Operador de Câmera: Jorge Pfister. Direção de Arte: Mara Abreu. Figurino: Marjorie Gueller e Joana Porto. Montagem: André Finotti. Som Direto: Louis Robin. Desenho e Supervisão de Som: Beto Ferraz. Produção Executiva da Filmagem: Rui Pires. Produzido por: Lina Chamie.

Elenco: Marco Ricca, Alice Braga, Fernando Alves Pinto.

- “Estômago”, de Marcos Jorge

Conheço Marcos Jorge há alguns anos, como diretor de filmes publicitários da Margarida Filmes, produtora onde atuei com frequência como assistente de direção. Fomos apresentados pelo diretor Tadeu Jungle na época em que eu estava escrevendo o roteiro de seu longa-metragem, logo falamos sobre essa pesquisa e marcamos uma conversa, que nunca se realizou por problemas de agenda. Foi o primeiro diretor com quem falei, mas o último que pude entrevistar, apenas no dia 12 de fevereiro de 2010, por *skype*. Minha aproximação com o longa-metragem “Estômago” também tem outras origens. Sou colega de escola e trabalho com frequência com Rodrigo Sarti Wertin que atuou como primeiro assistente de direção do filme. Foi graças a um convite seu que assisti à pré-estreia do filme e também tive acesso à diversos materiais, como o *making of* de “Estômago” feito pela equipe.

A sinopse de divulgação do filme diz o seguinte:

“Na vida há os que devoram e os que são devorados. Raimundo Nonato, o protagonista de "Estômago", se arranja, ao invés disso, por um caminho todo seu, um caminho à parte: ele cozinha.

Nonato é um dos muitos migrantes que partem em direção à cidade grande na esperança de conseguir uma vida que lhe permita, no mesmo dia, almoçar e jantar. Contratado como faxineiro em um bar, Raimundo descobre seu talento nato para cozinha e, com suas coxinhas, transforma o boteco em local de sucesso. É Giovanni, o dono de um conhecido restaurante italiano da região, quem primeiro intui os dotes de cozinheiro de Nonato e muda sua vida, contratando-o como ajudante de cozinheiro. Assim acontece para Nonato a descoberta da cozinha italiana, das receitas, dos sabores e, como não poderia deixar de ser, do vinho. A vida de Nonato muda, inicia-se sua afirmação do mundo: uma casa, roupas, relacionamentos sociais e, sobretudo, o amor de uma mulher, a prostituta de bom apetite Íria, com a qual estabelece uma ancestral relação de sexo em troca de comida.

O talento de Nonato na cozinha também é logo descoberto pelos seus companheiros de cela. Para eles e para seu violento chefe, Bujú, a chegada do novo companheiro na cela é a salvação pois logo o miserável rancho da cadeia se transforma em pratos exóticos. Nonato, à sua revelia, passa então a ser conhecido como Alecrim, e com esse apelido começa também a sua escalada ao poder.

Como e porque Nonato acabou na cadeia, isso não sabemos. Esta é uma pergunta que será respondida só no final da história, quando se descobrirá o delito cometido por este homem e se completará seu aprendizado. Pois Nonato, apesar de sua ingenuidade e

simplicidade, rapidamente aprende as regras da sociedade dos que devoram ou são devorados. Regras que ele usa a seu favor, porque mesmo os cozinheiros tem direito a comer sua parte - e eles sabem, mais do que ninguém, qual é a parte melhor. Uma fábula nada infantil sobre poder, sexo e a gastronomia.” (*Pressbook* de “Estômago”, p. 2)

A ficha técnica do filme é: Empresas produtoras: Zencrane Filmes e Indiana Production Company. Direção: Marcos Jorge. Produzido por: Claudia da Natividade, Fabrizio Donvito e Marco Cohen. Roteiro: Lusa Silvestre, Marcos Jorge, Cláudia da Natividade e Fabrizio Donvito. Argumento: Lusa Silvestre e Marcos Jorge. Produção Executiva: Cláudia da Natividade. Diretor de Fotografia: Toca Seabra. Montagem: Luca Alverdi. Direção de Arte: Jussara Perussolo. Música: Giovanni Venosta. Desenho de Som: Jean-Christophe Casalini. Som direto: Maricetta Lombardo. Figurino: Marisol Grossi. Livrementemente inspirado no conto "Presos pelo Estômago", de Lusa Silvestre.

Elenco: João Miguel, Fabiula Nascimento, Babu Santana, Carlos Briani, Zeca Cenovicz, Paulo Miklos, Jean Pierre Noher.

- “Amanhã Nunca Mais”, de Tadeu Jungle

Além dos cinco filmes mencionados anteriormente, observamos também uma diária de filmagem do longa-metragem “Amanhã Nunca Mais”, dirigido por Tadeu Jungle, que se encontra em processo de finalização.

A sinopse divulgada pela produção é a seguinte:

“O filme conta a história de uma noite extraordinária na vida de um homem que não sabe dizer “não”.

Walter (Lázaro Ramos) é um médico-anestesiologista, de classe média, exausto e pacato que trabalha duro para manter um padrão de vida razoável para sua família. Walter é um cara que evita conflitos e tem dificuldades em dizer "não" no seu dia a dia. De repente, uma noite repleta de acasos invade este homem de rotinas. Com o trânsito em caos na cidade de São Paulo, ele se vê obrigado a voltar para casa para o aniversário de sua filha.

O que poderia ser uma viagem trivial se mostra fora de todos os costumes. Todo o imponderável e inconcebível está prestes a acontecer” (Amanhã Nunca Mais – Release em <http://www.amanhanuncamais.com.br/>, acesso em 06 de agosto de 2010

Ficha Técnica: Direção: Tadeu Jungle, Roteiro: Marcelo Müller, Mauricio Arruda, Tadeu Jungle. Produtor: Tadeu Jungle e Paulo Roberto Schmidt, Dir. de Fotografia: Ricardo Della Rosa, Dir. de Arte: Valdy Lopes, Montagem: Estevan Santos, Música Tema: Arnaldo Antunes, Trilha Sonora: André Abujamra, Produção: Academia de Filmes, Distribuição: Fox Film do Brasil

Elenco principal: Lázaro Ramos, Maria Luisa Mendonça, Fernanda Machado, Luis Miranda, Paula Braun.

- “Gris”, curta-metragem dirigido por Iana Cossoy Paro

Para observar um processo de realização o mais próximo possível do canônico, escolhemos por incluir na amostragem desta dissertação um curta-metragem realizado em condições bastante controladas de produção, com um cronograma estabelecido de antemão pela empresa produtora, no caso, uma escola de cinema. O que nos permitirá ver com clareza as etapas e estratégias que o diretor deve enfrentar na realização de um filme.

O filme foi feito na Escuela Internacional de Cine y Televisión de San Antonio de los Baños (EICTV), em Cuba. Tem três minutos de duração e contou com a seguinte equipe: Roteiro e Direção: Iana Cossoy Paro. Produção: Fernando Peña. Fotografia: Claudia Calderón. Som: Leopoldo Nakata. Microfone: Gustavo Fioravante. Assistente de câmera: Lidy Paoli. Assistente de direção: Rafael Ginel. Montagem: Encarnación Martínez. Empresa produtora: EICTV.

2.2 Observação e Coleta de Dados

Para levar a cabo os objetivos deste projeto procuramos construir alguns instrumentos que nos permitissem observar a prática e a reflexão do diretor cinematográfico na construção de um longa-metragem de ficção. Como seis dos sete filmes mencionados já tinham sido realizados, nossa abordagem atuou em quatro linhas básicas: entrevistas, a leitura e análise dos documentos utilizados durante o processo de realização dos filmes, de materiais de divulgação e reflexão sobre o filme, como cadernos de imprensa (*pressbooks*) e *making ofs*. Quando visitamos a filmagem de “Amanhã Nunca Mais”, procuramos realizar uma observação etnográfica *in loco* das práticas de uma diária de filmagem.

a) Fontes primárias:

- Entrevistas com cineastas. A entrevista procurou nos aprofundar qualitativamente no universo dos pesquisados, buscando: informação “mais ‘profunda’ ou menos ‘censurada’” (Thiollent, 1980, p.85), de seu cotidiano, a disponibilidade dos registros materiais dos processos dos filmes realizados por cada um deles, bem como entender a preocupação dos diretores com o registro e conservação de seu processo criativo. O formulário com as perguntas se encontra no Apêndice 1 deste trabalho e trata brevemente, da história de vida cultural do diretor e a história do processo de realização do longa-metragem estudado. Foram realizadas entrevistas com Tata Amaral, Alexandre Stocker, Johnny Araujo, Lina Chamie e Marcos Jorge. Além destes cinco diretores,

também entrevistamos à Iana Cossoy Paro, quando realizamos o primeiro teste sobre o questionário que vinha sendo elaborado para as entrevistas com os diretores de longa-metragem. Optamos por não entrevistar o diretor Tadeu Jungle, já que existe um envolvimento profissional meu com o filme “Amanhã Nunca Mais”, do qual sou roteirista, que dificultaria a objetividade da pesquisa no momento de reconstituir os passos e traçar conclusões sobre o processo. Além disso, o filme ainda não foi finalizado, impossibilitando a aplicação do questionário completo.

- Observação sobre os documentos do processo: Das primeiras ideias ao filme terminado, o diretor produz ou organiza uma grande quantidade de material escrito (sinopses, roteiros, intenções estéticas, teorizações, etc), desenhos ou fotografias (de locações, atores, referências para a imagem, etc), de sons e músicas (para colocar no filme ou que possam ser usadas, por exemplo, na preparação dos atores) e de material audiovisual, que vão das suas referências desde o início do processo às diversas edições prévias, até, finalmente, o corte final do filme. Também podemos encontrar estes registros na maneira particular que cada diretor “materializa” seu filme: na escolha e na preparação dos atores e das locações, na fragmentação do espaço e do tempo pelos enquadramentos e decupagem e em seu reordenamento na edição. Infelizmente conseguimos coletar menos materiais que desejávamos no início da pesquisa e pudemos contar com os seguintes documentos dos processos dos diretores (excluindo aqui, logicamente, os filmes terminados): “Antônia”: livro “Hollywood depois do Terreno Baldio” (Amaral, 2007), que inclui os contos escritos pela diretora durante a pesquisa para a escritura do roteiro, o roteiro na versão para editais, a escaleta estabelecida para o início do trabalho com os atores, o roteiro consolidado ao final dos ensaios e o roteiro das locuções em *off* elaborado ao final da montagem. “Estômago”: o conto de Lusa Silvestre que inspirou o filme (Silvestre, 2005) e o roteiro do filme publicado (Silvestre, 2008). “A Via Láctea”: cópia do roteiro utilizado na filmagem pela diretora, com suas anotações realizadas durante a preparação e a filmagem. Infelizmente, não tivemos acesso a nenhum material do processo de realização de “O Magnata” e “Cama de Gato”. Quanto ao curta-metragem “Gris”, tivemos acesso aos documentos que a diretora tinha em seu poder, todos de forma digital: a primeira sinopse e descrição dos personagens, o roteiro utilizado para a apresentação

oral do projeto (*pitch*²), o roteiro de filmagem, uma versão em português do roteiro, feita quando a diretora regressou ao Brasil e uma adaptação para o teatro do texto. Além disso, obtivemos as fotografias realizadas para o planejamento da equipe e para o registro da filmagem.

- Observação direta da prática: observamos uma diária de filmagem do longa-metragem “Amanhã Nunca Mais”, focando nossa atenção no trabalho do diretor. Com o uso de uma caderneta, registramos suas ações, decisões e os tempos envolvidos na realização, além da postura do diretor e sua maneira de se comunicar com a equipe e com os atores. Nessa diária também observamos o modo como o diretor constrói a cena a partir das indicações do roteiro e reflete como os planos serão utilizados na montagem do filme.
- *Making ofs* e textos produzidos para a comunicação sobre o filme: diversas vezes consultamos os *making ofs* dos filmes, quando disponíveis, para encontrar pistas sobre as opções criativas dos diretores e a maneira que se portaram nas interações com a equipe criativa. Os *pressbooks*, divulgados no lançamento dos filmes, nos ajudaram diversas vezes a entender os processos de realização dos diretores antes de fazerem as entrevistas. Tornaram-se as principais fontes de informação sobre a equipe, sinopses e alguns aspectos do filme. Também consultamos blogs dos filmes, que retratam o trabalho do diretor e o cotidiano das filmagens, como o de “Amanhã Nunca Mais” (<http://www.amanhanuncamais.com.br/blog/>) e do filme “Ensaio sobre a Cegueira” (<http://blogdeblindness.blogspot.com>).

b) Fontes secundárias:

Consideramos também as seguintes fontes de informação para realizar as análises de perfil dos diretores brasileiros em atividade:

- Dados da Ancine sobre os filmes e cineastas: fichas técnicas, orçamentos, duração dos processos, etc, que nos auxiliaram na definição dos cineastas e no entendimento das condições de produção de cada filme.

² Pitch: “O cinema e a televisão contemporâneos são guiados por um conjunto de rituais de produção convencionalizados: *pitching, packaging, writing by committee, and note giving*. (Caldwell, 2008, p. 51). O Pitch é uma apresentação oral onde o produtor, roteirista ou diretor apresentam as linhas principais de seus projetos, para um comitê que avalia o que está sendo proposto e quem o está apresentando, normalmente disponibilizando fundos aos projetos escolhidos. “De certa maneira é um tipo de arte performático” (ibid.) Embora seja uma prática originária na indústria de audiovisual norte-americana, tem sido cada vez mais utilizada no Brasil. Com a justificativa da transparência e legalidade dos processos. Em 2009 foi adotado como procedimento padrão para a contratação de produção de terceiros em canais públicos, como a TV Brasil. (<http://www.ebc.com.br/imprensa/entrevistas/a-tv-brasil-a-democracia-e-a-fracassomania-tereza-cruvinel/>, acesso em 17 de julho de 2010)

- Dados de currículos dos diretores brasileiros presentes na internet.
- Entrevistas dos cineastas para outros meios de comunicação.

3. Exposição

Em busca de entender quem é e qual é o trabalho que exercem os diretores brasileiros contemporâneos na realização de longas-metragens de ficção, esta dissertação apresenta três capítulos e uma série de reflexões a título de conclusão.

No primeiro capítulo vamos procurar desenvolver uma definição contemporânea do trabalho do diretor no Brasil. Analisaremos brevemente dados sobre o perfil dos diretores brasileiros contemporâneos a partir das informações encontradas em relatórios da Ancine e trataremos de explorar uma série de pistas teóricas de como observar o trabalho na realização de filmes sem limitar-nos a observação apenas da obra terminada. Como exemplo dos fundamentos canônicos da direção, descreveremos o processo de realização do curta-metragem “Gris”, exercício curricular realizado na EICTV.

O segundo capítulo é dedicado à descrição dos processos de realização de cinco longas-metragens brasileiros que estrearam há menos de dez anos, considerando desde seus primeiros movimentos até o final da sua distribuição. Esses estudos de caso estão baseados principalmente nas entrevistas realizadas com os diretores, mas também considerarão diversas outras fontes de informação, como os *making ofs* e *pressbooks* dos filmes. Finalmente, descrevemos uma diária de filmagem de um longa-metragem, para observar mais de perto o trabalho do diretor nesta etapa fundamental da realização.

Depois de ver as estratégias traçadas e executadas por esses diretores na realização de seus filmes, o Capítulo 3 é dedicado a análise comparativa das diferenças e semelhanças dos processos de cada um dos deles, a partir de alguns pontos chave da direção ou da realização, identificados por meio dos estudos de caso. Procuramos entender a construção da obra como um processo em rede, para depois analisarmos o relacionamento do diretor com as questões da produção, do roteiro, da *mise en scène*, da montagem, da distribuição e da preservação patrimonial de seu filme.

Finalmente, nas conclusões, buscaremos analisar as dificuldades da realização da pesquisa e apontar soluções para outras experiências que procurem observar processos de realização de filmes. Trataremos de sistematizar algumas questões que caracterizam o trabalho

dos diretores nos filmes observados, como o acúmulo de funções e a condução dos processos a partir de critérios pessoais dos realizadores.

Capítulo 1- O diretor brasileiro e o processo de realização.

1.1 Quem é e o que faz o diretor cinematográfico no Brasil de hoje?

No Dicionário Teórico e Crítico do Cinema, de Jacques Aumont e Michel Marie, o termo direção, traduzido de *mise-en-scène* tem dois sentidos principais: o primeiro é o trabalho do encenador, originário do teatro no início do século XIX, cuja atividade principal é “fazer atores dizerem um texto em um cenário, regulando suas entradas, suas saídas e seus diálogos.” (Aumont, 2003, p. 80). O segundo aspecto está vinculado à criação, às características singulares do filme como obra artística e do cinema como “a arte dos corpos figurados em seu “verdadeiro” meio” (ibid.). Para os críticos franceses da década de 1950, um diretor (*metteur-en-scène*) “era um cineasta realizado, que, mestre de sua arte e de suas intenções, era capaz de encarnar um sentimento de mundo” (ibid.).

Na bibliografia de autores brasileiros, não é fácil encontrar uma definição precisa do que é a direção ou qual é o trabalho do diretor. A Enciclopédia do Cinema Brasileiro (Ramos, 2000), entre seus mais de 700 verbetes, não contempla a palavra ‘Diretor’ ou ‘Direção’, embora apresente ‘Assistente de Direção’, ‘Fotografia’, ‘Som’, ‘Técnico de Som’, ‘Montagem’, ‘Produção’ e ‘Roteiro’, todos eles com longas explicações (que superam uma página e chegam até a nove no caso de ‘Fotografia’) sobre a função e os profissionais que a exerceram com mais destaque durante a história do cinema brasileiro. Acreditamos que esta ausência de definição não se trate de uma postura editorial, já que há uma grande quantidade de diretores citados nominalmente no livro, mas claramente evidencia uma considerável dificuldade em definir a função, principalmente se pensamos que tal enciclopédia é uma obra de referência que “reflete a visão de uma época sobre o objeto em torno do qual se debruça” (Ramos, 2000, introdução).

Além dessa ausência significativa, a única definição que encontramos no Brasil é a do SINDCINE (Sindicato dos Trabalhadores da Indústria Cinematográfica do Estado de São Paulo), que diz:

“Diretor Cinematográfico: cria a obra cinematográfica, supervisionando e dirigindo sua execução, utilizando recursos humanos, técnicos e artísticos; dirige artisticamente e tecnicamente a equipe e elenco; analisa e interpreta o roteiro do filme, adequando-o à realização cinematográfica sob o ponto de vista técnico e artístico; escolhe a equipe técnica e o elenco; supervisiona a preparação da produção; escolhe locações, cenários, figurinos, cenografias e equipamentos; dirige ou supervisiona montagem, dublagem, confecção da trilha musical e sonora, e todo o processamento do filme até a cópia final; acompanha a confecção do trailer, do avant-trailer.”

(<http://www.sindcine.com.br/site/profissionais.asp#>, acesso em 20 de junho de 2010)

À primeira vista parece curiosa, se não contraditória, uma definição tão centralizadora nos anais de um sindicato que deveria defender interesses coletivos ou industriais, além de causar uma sensação vagueza, graças aos diversos sinônimos (supervisionar, analisar e interpretar, adequar, escolher, acompanhar) da palavra que procuramos encontrar o significado. Embora seja quase autoritária no trato aos colaboradores como ‘recursos humanos’, colocados no mesmo nível que os recursos ‘técnicos e artísticos’, essa definição nos faz entender que o diretor é aquele que concentra a ‘criação’ da obra e está presente durante todo o processo, do início até a distribuição do filme. A definição é falha porque não menciona o trabalho sobre a *mise-en-scène* e, dessa forma, poderia ser aplicada a determinados produtores que criam e supervisionam a realização de filmes, com a contratação de um diretor que seja responsável apenas pela encenação. Tal modelo de produção, com produtores e não diretores centralizadores, é semelhante ao descrito por Carlos Augusto Calil em relação aos grandes estúdios norte-americanos, em especial sobre o produtor Irving Thalberg nos anos de ouro dos estúdios da Metro (Calil, p. 56- 58) e é ainda mais parecido à função contemporânea do *writer-producer* da televisão norte-americana, como Jon Cassar. O último foi citado por Caldwell, que diante da complexidade das produções de séries de televisão como “24” (Fox Network), atua como uma “bíblia humana” (Caldwell, p. 16), cuidando para que tudo permaneça constante durante toda a realização da série, inclusive orientando e supervisionando o trabalho dos diretores de cada um dos episódios. Nesses casos, o diretor é responsável principalmente pela encenação, que historicamente é “o fundamento do ofício do diretor. Havia especialistas em iluminação e figurino, cenografia e montagem, mas o diretor era responsável por dar forma às representações dentro do espaço-tempo da cena.” (Bordwell, 2008, p. 28). Para complicar ainda mais o conceito, no Brasil diversos diretores delegam parte do trabalho de encenação a outros profissionais: Fátima Toledo conta em uma entrevista à revista Piauí (2009, p.56) que seu trabalho como preparadora de atores algumas vezes consiste em “levantar as cenas” que o diretor considera mais importantes, para que posteriormente ele faça ajustes de acordo com suas necessidades. Mas levantar as cenas e preparar aos atores não é parte do trabalho do diretor?

Ao cruzar os dados das estreias de filmes brasileiros de 2007 divulgados pela ANCINE com as biografias de seus diretores disponíveis no “*Internet Movie Database*” (IMDb), vemos que a grande maioria (quase setenta por cento) dos diretores dos longas-metragens de ficção lançados naquele ano acumulou funções de roteirista e/ou produtor e apenas 22% dos filmes tiveram os diretores se ocupando apenas da direção. Como esta carga extra afeta a

maneira de distribuir o trabalho e as responsabilidades do diretor com sua equipe? Como ela afeta o tempo de dedicação do diretor ao projeto?

Outro dado interessante está na experiência desses diretores na realização de longas-metragens de ficção. Quase setenta por cento dos filmes de 2007 foi feito por diretores que estão entre seu primeiro e terceiro longa-metragem. Esta suposta falta de experiência não significa que a nossa cinematografia é formada por jovens cineastas, já que são raríssimos os diretores com menos de quarenta anos na lista.

Como o domínio da técnica da narrativa audiovisual não é exclusividade do cinema, o cineasta passou a transitar simultaneamente por diversos meios e também os comunicadores originários de outros meios passaram a realizar filmes para cinema. Além do trabalho nos longas-metragens, a maioria dos diretores atua profissionalmente em outras áreas, do audiovisual ou não. Nossa experiência no meio audiovisual mostrou que é possível encontrar exemplos de diretores que, em um mesmo dia ou semana chegam a dirigir a filmagem de um filme publicitário, discutir a proposta de um programa de televisão e terminar a noite lendo com atores o roteiro de seu próximo longa-metragem de ficção. Isto sem falar que esse mesmo filme publicitário, programa de tevê e longa-metragem de ficção podem ser exibidos em qualquer outro meio que não o seu de origem e que este trânsito deve ser pensado pelo seu realizador de antemão, inclusive prevendo versões diferentes para a imagem e/ou para o som da obra.

Nesse sentido, Arlindo Machado propõe que devemos:

“considerar o cinema não como um modo de expressão fossilizado, paralisado na configuração que lhe deram Lumiere, Griffith e seus contemporâneos, mas como um sistema dinâmico, que reage às contingências de sua história e se transforma em conformidade com os novos desafios que lhe lança a sociedade.” (1997, p. 213).

A tese de Inez Pereira da Luz (2007), desenvolvida sob orientação de Arlindo Machado no Programa de Pós-Graduação em Comunicação e Semiótica da PUC- SP, analisa a obra de diversos cineastas brasileiros cuja característica é o trânsito entre os meios do teatro, do cinema e da televisão, criando uma “esfera produtiva onde a hibridez de técnicas e linguagens é predominante, e no geral, o movimento dos filmes não se reduz às salas de cinema, mas passa pelo espaço em rede, junto com outros formatos audiovisuais” (ibid., resumo). Fica cada dia mais evidente que o cineasta não é mais aquele que faz exclusivamente filmes para cinema, bem como está cada vez mais difícil determinar a fronteira entre o cineasta, o diretor de televisão e o *video-maker*, ou qualquer outro nome que se dê aos realizadores de produtos audiovisuais. São inúmeros os casos de cineastas que dirigem programas de tevê, de diretores de tevê que realizam

filmes para o cinema e de *video-makers* que transitam entre qualquer um dos meios, inclusive utilizando outros suportes que não o vídeo em sua produção. “O cinema lentamente se torna eletrônico, mas ao mesmo tempo o vídeo e a televisão também se deixam contaminar pela tradição de qualidade que o cinema traz consigo ao ser absorvido” (Machado, 1997, p. 215). Esse hibridismo de meios, modos de produção e técnicas somado ao constante trânsito profissional, nos levanta outra questão fundamental: qual é o espaço do longa-metragem de ficção na vida e na carreira de seus diretores?

1.1.1 Contexto sem estratégias

No início dos anos 2000, Ismail Xavier diagnosticou esse momento da produção, recuperando-se da crise de 1990, como um “tempo sem estratégias” (Xavier, 2000, p. 81), onde a diversidade de estilos e temáticas dos filmes dificulta a identificação e a classificação dos perfis estéticos mais relevantes. Na “ausência de movimentos estéticos aglutinadores” (ibid.), a decisão por desenvolver determinados temas com determinados estilos estaria a cargo dos realizadores, em que “em termos práticos, o autor prevalece” (ibid.). Mais que isso, o sistema de financiamento da Lei do Audiovisual estaria “oferecendo uma moldura para a liberdade de estilo (desde que se tenha acesso mundano) e de classe aos canais para captar recursos junto a empresas ou a governos locais que procuram favorecer a descentralização” (ibid.). Embora a descentralização do grosso da produção do eixo Rio-São Paulo nunca tenha acontecido e a questão do acesso aos canais ter-se mostrado bastante limitadora, a falta de compromisso entre os realizadores com o retorno do capital que viabiliza as produções possibilita que a “escolha entre a inserção no circuito do cinema de arte ou a tentativa de comunicação com o grande público depende fundamentalmente dos realizadores (...). Valendo mais a convicção pessoal que dirige o projeto numa direção ou noutra.” (ibid.). Assim, o longa-metragem de ficção passa a ser atrativo aos diretores que transitam entre os meios audiovisuais, pois teoricamente poderá encontrar outro equilíbrio de forças entre a liberdade criativa e o financiamento/retorno financeiro da produção.

Mas não se pode pensar que, por supostamente não haver pressão econômica sobre o resultado da bilheteria, há um espaço de total liberdade criativa e de produção. Bourdieu (2004, p. 261- 273.), nos recorda, ao apresentar a noção de campo artístico, que há uma limitação de posições e de capital disponível dentro do campo. Ao traduzir as ações como tomadas de posição, nos coloca em um universo limitado de escolhas, o espaço dos possíveis, cuja luta para ocupá-los manterá todo o “sistema” unificado e em movimento. Além do mais, grande parte do

capital disponível para as produções provém de fundos governamentais distribuídos em editais e concursos onde a escolha dos projetos premiados é tomada por comissões formadas por cineastas indicados por instituições de representação da própria classe, ou seja, a seleção de grande parte dos longas-metragens realizados no Brasil é realizada pelos próprios pares, agentes que ocupam espaço no sistema. Desta maneira, o diretor que deseja desenvolver algum projeto ou que pretenda entrar no projeto desenvolvido por um produtor, necessita construir uma rede de relações com seus pares que lhe permita viabilizar-se dentro de um contexto que não tem regras claras de procedimento. Talvez a isso se deva a proposição de Ismail Xavier quanto a ser um tempo “sem estratégias”. Na ausência de caminhos gerais que possam ser repetidos ou utilizados como referência, a cada diretor lhe cabe encontrar sua própria estratégia.

1.1.2 Percursos reflexivos

Para sobreviver nesse ambiente competitivo e de capital limitado, é preciso que o diretor tenha uma boa capacidade de análise de seu contexto, só assim ele poderá encontrar as brechas para a viabilização dos projetos. Maria Isabel Orofino, em sua tese de doutorado, nos mostra como Guel Arraes encontra um espaço de criação privilegiado dentro da televisão brasileira na série/longa-metragem de ficção “O Auto da Compadecida” (Rede Globo, 1999). A autora observa a criação a partir das teorias das mediações, como um “processo cultural e sócio histórico que permeia a vida cotidiana e social em um permanente diálogo” (Orofino, 2001, p. 10), onde o realizador, ao mesmo tempo em que produz, também é um receptor. Para explicar o comportamento dos seres sociais durante um processo que é maior que o momento da emissão/recepção do conteúdo midiático, Orofino utiliza-se do conceito de agência desenvolvido pela Teoria da Estruturação de Antony Giddens e o aplica na análise da conduta estratégica do diretor na realização daquela obra. Segundo a autora, “reflexividade refere-se ao poder dos atores sociais e suas habilidades em refletir sobre suas ações e condutas” (ibid., p. 114) onde “o monitoramento reflexivo da atividade é uma característica crônica da ação cotidiana”, e “os atores não só controlam e regulam continuamente o fluxo de suas atividades e esperam que outros façam o mesmo por sua própria conta, mas também monitoram rotineiramente aspectos, sociais e físicos, dos contextos em que se movem” (Giddens 2003, p. 6). Porém, Caldwell, ao analisar a complexa cultura de produção de cinema e televisão em Hollywood detecta que a reflexividade foi incorporada pelos agentes da indústria do audiovisual tanto em suas práticas cotidianas quanto em seu trabalho criativo. A construção de um processo reflexivo industrial

acompanha a produção das obras, não apenas internamente, mas também em um processo de *marketing* que envolve desde as entrevistas pautadas dos executivos à realização dos *making-ofs* que acompanham os DVDs. A reflexividade industrial permeia o processo de maneira mais específica que a condição geral do monitoramento das atividades:

“Diferentemente de Giddens, Foucault, e Lasch, a reflexividade industrial analisada aqui parece ser não apenas um resultado, mas um componente de entrada e saída nos processos de produção da cultura. (...) Ou seja, reflexividade funciona como processo criativo envolvendo agência humana e competência crítica a nível cultural local tanto quanto num processo discursivo que institui o poder a nível social mais amplo.” (Caldwell, p. 34, tradução nossa).

No Brasil, a indústria que produz os longas-metragens de ficção tem uma configuração diferente da norte-americana, que merece uma análise a parte. De qualquer modo, é cada vez mais comum ver estes registros da reflexividade acompanhando a fatura dos filmes muito antes de qualquer previsão sobre o seu lançamento comercial. Grandes produtoras normalmente contam com a figura do assessor de imprensa em seus quadros funcionais que divulgam constantemente o desenvolvimento dos projetos da casa e suas motivações autorais, que são repetidas em noticiários especializados e na imprensa em geral. Filmes como “Ensaio sobre a Cegueira” (Fernando Meirelles, 2008) ou “Amanhã Nunca Mais” (Tadeu Jungle, filmado em 2009), ambos realizados por grandes produtoras de São Paulo, onde os diretores são sócios e cuja infraestrutura se estabeleceu com a realização de filmes publicitários, foram acompanhados por blogs na internet que mostravam o cotidiano da realização. Fernando Meirelles publicou no “Diário de Blindness”, quinze textos refletindo sobre o processo de realização, do primeiro dia de filmagem em agosto de 2007 ao fechamento da montagem em março de 2008. Em todos os textos há uma forte carga de reflexão, que vão desde o emocional “para que fui aceitar dirigir este projeto” (Meirelles, post 1) à explicação de como o uso de mais de uma câmera no set de filmagem pode modificar positivamente a dinâmica de trabalho (idem, post 11), passando por cada uma das decisões estéticas e de produção que lhe pareceram interessantes de expor a um público cada vez maior de leitores, que a partir do segundo post começaram a enviar uma grande quantidade de comentários, discutindo e até propondo soluções ao diretor. Estes comentários nunca foram respondidos, a não ser com a continuidade do blog. No caso de “Amanhã Nunca Mais”, o blog não era feito diretamente pelo seu diretor, mas por um grupo de jovens escolhidos para acompanhar as filmagens, como se fosse um estágio com uma bolsa de estudos simbólica enquanto faziam o *making-of* do filme. Os posts eram de vídeos ou fotografias e, ao mesmo tempo em que descreviam o processo de realização cena a cena e locação a locação, entrevistavam os diferentes profissionais explicando o trabalho e a contribuição de cada uma das

funções envolvidas na realização daquele filme. Há uma série de vídeos onde o diretor, no meio da confusão do set de filmagem, gesticulando e falando diretamente à câmera, discute “citações audiovisuais” de acordo com a situação que está vivendo. “Você não pode ficar preso a uma ideia que você teve lá atrás e tentar fazer a ferro e fogo aquilo acontecer” (blog do filme “Amanhã Nunca Mais”, post “Manter a porta aberta”, acesso em 25 de julho de 2010), cita também Truffaut sobre as decisões que nunca são pequenas (idem, post “Decisões”) e reflete sobre muitas outras situações de filmagem, de acordo com o calor do momento. Ambos os casos mostram uma experiência que soma esforços na divulgação do filme, gerando conteúdo a partir da reflexão sobre a sua própria realização. Esse conteúdo reflexivo, na maioria das vezes mergulhado no senso-comum, atrai a atenção das pessoas por uma grande variedade de motivos, que vão desde a busca por conhecimento por parte de estudantes de audiovisual (tal e qual os jovens que produziram os vídeos do blog de “Amanhã Nunca Mais”) até o que Rewald chama de “fetiche de exibir: nem sempre a questão está só no desejo de olhar, mas também no de mostrar. O artista quer expor seu processo de trabalho, acha-o interessante, digno de ser exibido” (Rewald, 2004, p. 100).

Esse desejo por exibir seus processos criativos, suas reflexões sobre o cinema e sobre sua obra sempre esteve muito presente no universo dos cineastas. Há muitos exemplos como os que citamos, inclusive de cineastas paradigmáticos como Glauber Rocha e Fernando Birri, que antecederam e nortearam muitos de seus filmes com manifestos ou textos teóricos. Mas há também aquelas reflexões feitas de maneira posterior ao lançamento dos filmes, com a publicação de textos críticos, roteiros e diários de filmagem, onde podemos encontrar algum material dos diretores contemporâneos: Walter Salles publicou o roteiro e a história de filmagem de “Central do Brasil” (Salles, 1998) e “Abril Despedaçado” (Butcher, 2002). Marcos Jorge comentou todo o roteiro de filmagem de “Estômago”, explicando o motivo das mudanças em relação ao filme terminado (Silvestre 2008). Meirelles teve publicada uma “Biografia Prematura” (Caetano 2005), etc.

Muito mais profundo que a produção de conteúdos vinculados à realização de determinados projetos cinematográficos, Aumont nos propõe em seu livro “Teorias dos Cineastas” analisar o desenvolvimento teórico em profundidade de alguns realizadores na história do cinema. Embora não seja o objeto desta pesquisa a elaboração teórica dos diretores brasileiros contemporâneos, nos parece fundamental pela constatação de que a prática da reflexão é inevitável, “por menos que esta seja acompanhada de alguma ambição de proceder

corretamente” (Aumont, 2004, p. 7). Já que o cineasta “não pode evitar a consciência de sua arte, a reflexão sobre seu ofício e suas afinidades” (ibid.). Desta maneira, propõe que “da mesma forma que os eruditos, que em geral não são filósofos, têm posições filosóficas espontâneas que lhes são insinuadas pela ideologia dominante, os cineastas, que em geral não são teóricos, têm posições teóricas espontâneas que refletem as concepções dominantes em seu meio” (ibid, p. 13). Curiosamente a abordagem de Aumont utiliza-se da teoria criada pelos cineastas para tentar responder a uma pergunta semelhante à que move este projeto:

“O Cineasta é um criador de um tipo particular: “sem mãos” (sem relação, imediata com qualquer material ou ferramenta); coagido por uma instituição de tipo não apenas comercial, mas semi-industrial; que trabalha segundo um ritmo insólito, porque, mesmo se faz um filme após o outro, sem interrupção, como Walsh e Fassbinder, a fabricação de um filme deve passar por estágios de natureza muito diferente (roteiro, filmagem, montagem). Como este criador cria?” (Aumont, 2004, p. 13).

Diante de um conjunto tão amplo de aspectos culturais que afetam externa e internamente o trabalho do diretor, Aumont nos recorda a materialidade em si de fazer filmes.

1.1.3 Porteiros, transformadores e mediadores

Bordwell, ao responder aos que criticavam seu trabalho por não levar em consideração as questões relativas à Cultura, responde que os cineastas são “como “filtros finais”, não como porteiros, mas como transformadores, sempre inclinados a reconfigurar e redirecionar os materiais com que se deparam. “Uma vez mais, insisto, é o diretor que liga a câmera, não a cultura...” (Bordwell, 2008, p. 312). Assim, voltamos a uma das nossas questões principais: como os diretores fazem os filmes? Ao nos debruçarmos sobre a literatura produzida pelos próprios cineastas sobre seu trabalho encontramos uma variedade muito grande de maneiras de proceder, tal e qual o que foi detectado por Ismail Xavier em relação ao tema e estilo dos filmes. Cada um tem uma ideia diferente de como fazer um filme, sobre o limite de suas funções e as funções dos colaboradores. Em “Grandes Diretores de Cinema”, Tirard (2006) repete as mesmas perguntas a duas dezenas de diretores consagrados do mundo inteiro e as respostas são muito diferentes umas das outras, provando que há uma variedade muito grande de opções de como abordar a direção cinematográfica, a criação e os métodos de trabalho. A impressão que temos é que o método pode variar quase completamente de diretor a diretor e até de filme a filme dependendo de uma infinidade de variáveis. Por isso, Jean Pierre Jeunet afirma:

“Quando Wim Wenders filma “No Decurso do Tempo” (Im Lauf der Zeit) e escreve à noite o roteiro do dia seguinte, ele vai no sentido oposto do de Scorsese, que já fez o storyboard de cada plano de seu filme antes mesmo de

filmar uma única imagem. E no entanto, nos dois casos, o resultado é maravilhoso. Não há, portanto, nenhuma regra geral. Todas as abordagens são boas se o filme funciona. Cabe a cada um encontrar sua própria fórmula.” (ibid., p. 57)

Tão pouco é verdade que não há nenhuma regra geral. A maneira de fazer os filmes, assim como qualquer outra atividade artística, está disposta a uma infinidade de limitações que fazem parte do próprio processo de criação. Em um nível mundial essas limitações podem variar muito, mas quando nos aproximamos de uma cinematografia específica como a nossa, entendemos que há um número menor de possibilidades. Por exemplo, para aceder à maioria dos fundos de produção brasileiros é necessário aprovar o projeto na Ancine (Agência Nacional de Cinema), onde um dos documentos exigidos é um roteiro com diálogos e indicações de cena, impossibilitando, ou dificultando, métodos como o de Wim Wenders mencionado acima. No Brasil, diretores como Tata Amaral e Roberto Moreira, citados por Rewald como diretores que constroem processos colaborativos com os atores na construção dramaturgica da obra (Rewald, 2004, p. 19), são obrigados a fazer versões de roteiro “para editais” com muito mais detalhes e diálogos que as usadas no trabalho com a equipe e com os atores, quando a opção natural nesse tipo de processo seria utilizar um argumento com o texto corrido. Como essa, as limitações podem ser impostas externamente ao diretor (as características do meio em si, o orçamento, a censura, etc), ou internas, auto-impostas pelo realizador com o objetivo de maximizar os resultados da sua obra (Elster, 2009, p. 244- 265). Mesmo com esse reparo, a colocação de Jeunet nos deixa claro que cada filme é resultado de um processo único onde o diretor, objetivando o filme que deseja, procura encontrar sua “própria fórmula” entre uma grande quantidade de modos diferentes de agir.

Mas como uma pesquisa acadêmica pode apreender este processo?

Wilson Barros nos dá algumas dicas em sua dissertação de mestrado, entre elas a própria constituição do seu texto acadêmico. Para a compreensão do processo envolvido na facção do filme “Verão” (1982), Barros acompanha o rolo de celuloide de:

“três textos: o primeiro consta da transcrição literal do original castelhano do conto Verano, de Júlio Cortazar, em que se baseou o roteiro do filme; o segundo é o roteiro original do filme antes das alterações que sofreu durante a filmagem e a montagem posteriores, acompanhando uma cópia do roteiro de trabalho por mim utilizado durante as filmagens; finalmente, o terceiro anexo é uma descrição do filme plano a plano”. (Barros, p. 2)

Além desses textos, a dissertação também vem acompanhada de um mapa da mixagem do som do filme, deixando claro que se trata de um longo processo com etapas

específicas, com características e materialidades que se modificam. Wilson Barros não tenta em nenhum momento analisar criticamente o resultado de seu filme, ao invés disso, propõe a leitura de sua realização através dos textos e instrumentos por ele utilizados e desenvolvidos durante toda a confecção do curta-metragem. Além disso, afirma que o filme é o resultado do amadurecimento de um processo que foi iniciado em seus filmes anteriores e não terminou necessariamente nesse, já que sua produção como diretor continua (ibid, p. 1- 2). Analisando esses documentos, podemos ver as transformações do processo de realização de maneira muito mais profunda, observando muito mais elementos do que se estivéssemos olhando apenas para a obra terminada.

Cecília Almeida Salles constata que:

“o efeito que a obra causa em seu receptor tem o poder de apagar ou, ao menos, não deixar todo esse processo aparente, podendo levar ao mito da obra que já nasce pronta, ou seja, de que a obra não tem memória. Ao nos propormos a acompanhar seus processos de construção, narrar suas histórias e melhor compreender estes percursos, independentemente da abordagem teórica escolhida, estamos tirando a criação artística do ambiente do inexplicável, no qual está, muitas vezes, inserida. (...) Pode-se afirmar, com certa segurança, que vivendo os meandros da criação, quando em contato com a materialidade deste processo, podemos conhecê-lo melhor.” (Salles, 2007, p 14- 15)

Assim, acreditamos que a melhor maneira de entender o trabalho do diretor é deslocar o olhar do pesquisador, que tradicionalmente recai sobre a obra terminada, para a observação do processo de construção de um filme, já que “O ato criador se realiza na ação” (idem, 2004, p. 20).

1.2- Olhar a realização como um processo

Um longa-metragem não é a simples materialização de um desejo artístico de seu autor. A ideia de um processo de criação exclui qualquer possibilidade de um diretor imaginando e realizando seu filme isolado, fechado em seu escritório ou em um estúdio de filmagem, reproduzindo aquilo que foi planejado anteriormente, tal e qual o roteiro cinematográfico ou o desenho de um *story-board*. A teoria da Crítica do Processo, desdobrada da Crítica Genética proposta por Cecília Salles, aponta a necessidade de olhar a criação como um processo em movimento e, mesmo a análise de objetos estáticos, como alguma versão do roteiro ou o *story-board* citado acima, devem ser considerados como objetos em transição, estágios transitórios do que terão seus valores alterados por traduções e passagens para outras linguagens.

A perspectiva do processo nos propõe:

“pensar a criação como rede de conexões, cuja densidade está estritamente ligada à multiplicidade das relações que mantém. No caso do processo de construção de uma obra, podemos falar que, ao longo desse percurso, a rede ganha complexidade à medida que novas relações vão sendo estabelecidas”. (Salles, 2006, p.17) .

Essas conexões são de diversos níveis. Rewald cita Salles e Bakhtin para explicar os diversos diálogos existentes na realização de uma obra: os diálogos íntimos do artista consigo mesmo, os diálogos com a tradição, com a obra em processo, com leitores particulares, com os receptores e, finalmente, com os colaboradores dos processos coletivos como o cinema. Esses diálogos participam da construção da obra em graus variados, constituindo desde o fluxo constante de reflexão do artista sobre o seu trabalho até a necessidade de criar instrumentos de comunicação que “transmitam informações para os outros participantes da equipe” (ibid, p. 113).

Sidney Lumet dedica quase todo o seu livro “Fazendo Filmes” a explicar as principais decisões tomadas durante sua carreira. Segundo ele, “não há pequenas decisões quando se faz um filme. Cada decisão contribui para um bom trabalho ou faz todo o filme desabar sobre minha cabeça muitos meses mais tarde” (Lumet, 1998, p. 15). Para ele há um critério que une e dá lógica para todas as decisões: “aquilo de que trata o filme determinará como ele deve ser feito”. O “tema (o quê do filme) vai determinar o estilo (o como do filme). O tema decidirá as especificidades de todas as escolhas feitas em todos os capítulos seguintes” (ibid.). Pollack, outro diretor norte-americano quase da mesma geração que Lumet, corrobora essa ideia, afirmando que todo o processo está organizado por uma espécie de decisão inicial, a definição da “ideia central” do filme. “Uma vez que a domino, todas as decisões que tomo ao longo do trabalho decorrem naturalmente dela” (Tirard, 2006, p. 46).

Essas opiniões deixam claro que as decisões de um diretor na realização de um filme não estão isoladas, são tomadas umas em relação às outras, seguindo uma lógica instaurada pelo próprio processo, que orientou as decisões anteriores e continuará orientando as seguintes. Salles chama esta característica da criação de “movimento falível com tendência” (Salles, 2004, p. 27). É falível, pois sempre há a possibilidade de voltar atrás, escrever outra versão ou pedir mais uma tomada, mas que se encaminha em uma trajetória, dentro de um conjunto de possibilidades determinadas pelas decisões anteriores do artista. Sob este ponto de vista, embora seja possível encontrar o primeiro texto desenvolvido para o filme e estabelecer o final de seu processo criativo com a distribuição, a ideia de que esses são os inícios e finais do processo se relativiza, já que cada filme também está inserido dentro de algo maior, o projeto poético do seu realizador, e muitas vezes um filme pode ser o desdobramento de algo que vem sendo trabalhado há muito

tempo e que acaba gerando consequências nas obras seguintes do cineasta. Além do mais, a singularidade de cada indivíduo determina os “gostos e crenças que regem o seu modo de ação” (ibid., p. 37) em todas as obras. Assim, trata-se de observar a criação como um processo inferencial, onde não se pode definir um início ou um fim absoluto, já que a criação de uma obra específica está inserida “em uma cadeia de relações, formando uma rede de operações estreitamente ligadas”. (idem, 2004, p. 89).

1.3 O processo canônico de realização cinematográfica

Sabemos que é impossível encontrar na realização cinematográfica, bem como em qualquer outra atividade artística, um modelo que funcione como uma espécie de grupo de controle como em outros tipos de pesquisas científicas. Não há regras e nem comportamentos que possam ser considerados padrão em uma filmagem, mas a prática da realização cinematográfica estabeleceu com o passar do tempo e o desenvolvimento da produção de filmes uma série de etapas e condições de trabalho que podem ser encontrados em quase todos os processos de realização. Esses procedimentos, de certa forma enraizados nos costumes das equipes, estabeleceram um modelo canônico de realização, com etapas e processos bastante marcados que, quando identificados, podem servir de base comparativa para observar qualquer outro processo de realização de filmes.

Como exemplo de um processo canônico, observamos um exercício acadêmico tradicionalmente aplicado a todos os estudantes da *Escuela Internacional de Cine y Televisión* (EICTV), em Cuba, mas que pode ser comparado com práticas parecidas realizadas em outras escolas de cinema do mundo. Como o objetivo do exercício é que o estudante entenda o funcionamento integral de um processo de realização, ao mesmo tempo em que faz filmes, a escola estabelece um sistema de avaliação continuado a partir de um calendário com uma série de etapas que o estudante deve cumprir, determinando uma linha de evolução lógica do processo de realização.

Captado e finalizado em dezesseis milímetros, os “*Ejercicios de 3 minutos*” levam esse nome graças à obrigatoriedade de duração final de 3 minutos dos curtas-metragens. Eles são realizados por cada um dos estudantes do primeiro ano do curso regular da escola, que dura, ao todo, três anos. Esse *ejercicio* tem sido aplicado desde a criação da EICTV em 1986 e, desde então, foram realizados mais de setecentos filmes neste formato, em pelo menos vinte gerações diferentes de estudantes. Seu objetivo, além da realização, visa preparar o estudante para

trabalhar em equipe e dar noções básicas sobre todas as funções da realização, independente da especialidade que o aluno for assumir no decorrer de seus estudos, pois além de um filme como diretor, o estudante também participa em outros sete filmes, um em cada uma das demais funções da realização, em um sistema de rotação de funções em grupos de oito alunos. Academicamente funciona como uma grande aula prática onde cada aluno é acompanhado de perto por um professor da especialidade que lhe corresponde executar em cada filme, que assessora o estudante nos procedimentos que deve realizar e o auxilia para o bom funcionamento de todas as etapas do processo.

Pude vivenciar a realização desses exercícios duas vezes. A primeira delas no ano 2000, quando participei como aluno regular da escola, e posteriormente em 2005, quando trabalhava na coordenação dos exercícios. A partir dessas duas experiências, mas principalmente da segunda, vamos descrever como a escola organiza uma série de regras e de etapas que os estudantes devem cumprir para que seja viável, ano atrás ano, este esforço de produção sem atrasos e com aproveitamento acadêmico satisfatório. A partir da análise destas regras e etapas, analisaremos a realização do curta-metragem “Gris”, filmado em 2005 pela estudante brasileira Iana Cossoy Paro, apontando as decisões da diretora em como lidar com cada uma das questões surgidas na direção de seu exercício e quais estratégias são adotadas para superá-las.

1.3.1 Regras e etapas

Embora para a realização de um filme raramente haja a imposição de regras, sempre há uma série de limitações, normalmente estabelecidas pela limitação de recursos. No caso do filme acadêmico, o motivo do estabelecimento de regras também está relacionado com os recursos disponíveis e a viabilidade econômica da produção para a escola, que no lugar de estabelecer um orçamento para que o produtor de cada filme determine como irá desenhar a produção e executá-la, opta por distribuir os limites de recursos nos materiais, espaços, tempos e estrutura disponíveis para cada filme. Os alunos conhecem bem essas regras, já que estão escritas no Plano de Estudos que recebem ao chegar à escola e tem a oportunidade de discuti-las amplamente durante o curso, orientando seus projetos por elas desde o início. Além da duração final de três minutos para os curtas-metragens, as regras principais são as seguintes:

- 1) dois dias de filmagem para cada curta;

2) o material virgem de imagem é uma lata de onze minutos de negativo dezesseis milímetros e de som são dois rolos de fita de um quarto de polegada, que dão um total de trinta minutos;

3) a filmagem deve ocorrer dentro do perímetro da escola, que oferece diversas opções de locação, de apartamentos e salas onde podem ser montados cenários a campos, piscinas e plantações;

4) uso exclusivo da luz natural, sendo trabalho do fotógrafo controlá-la pela escolha adequada das horas do dia e pelo uso de espelhos, rebatedores, tecidos, etc.;

5) os filmes devem ser decupados com entre cinco e vinte planos, o mínimo para justificar o trabalho de montagem e o máximo para não sobrecarregar as diárias de filmagem;

6) pelo menos um diálogo sincrônico para justificar o trabalho de captação do som direto;

Como o tempo também é uma limitação do processo são elaborados alguns cronogramas para organizar o empreendimento e conseguir avaliar a evolução dos filmes de cada um dos alunos. Desta maneira, no início do trabalho do exercício cada realizador já tinha determinado quando teria que dar satisfações para a escola sobre cada uma das etapas, eventualmente entregando materiais ou reunindo-se com professores. O calendário considerava as seguintes etapas do processo:

1) Preparação: desenvolvimento do roteiro e do projeto por parte do diretor: no prazo de sete semanas o aluno desenvolverá o roteiro com a consultoria de um professor/assessor de roteiro. No final do processo o aluno apresenta um *pitch* de seu projeto e a partir dos comentários dos professores que compõem a banca avaliadora o reescreve e entrega o roteiro literário na sua versão final. Durante a preparação, os alunos se dividem em grupos de oito e distribuem as funções em cada um dos filmes, formando as equipes.

2) Pré-produção: O aluno se reúne acompanhado de cada colaborador com os assessores de fotografia, som, produção, direção e edição, que analisam as propostas para cada uma dessas áreas. Após a primeira conversa devem desenvolver por escrito suas propostas, para anexá-las à documentação do filme. No caso da direção, também é preciso entregar um roteiro técnico com a descrição da decupagem, explicando cada plano que pretende realizar e a relação entre eles. Outra atividade importante durante a pré-produção era a visita técnica às locações, realizada ao mesmo tempo para todos os filmes, pelo grupo de estudantes e assessores que

caminham pela escola e observam as escolhas dos locais onde serão estabelecidos os cenários, analisando as necessidades e possíveis desafios de cada filme em relação aos espaços.

3) Produção: as equipes são compostas por: diretor, assistente de direção, produtor, fotógrafo, assistente de câmera, técnico de som, microfonista e continuísta, que depois será o montador do filme. Somando os dois dias de filmagem para cada curta e o dia de desmontagem e preparação para o seguinte, chegamos a quase trinta dias de atividade ininterrupta do grupo de alunos e assessores. Não há registros em vídeo, a filmagem é “à moda antiga”, com câmeras dezesseis milímetros sem monitoramento de *vídeo-assist*³, assim, o diretor de fotografia, responsável por operar a câmera, é a única pessoa que assiste ao plano no momento que está sendo filmado e é em sua opinião que o diretor se baseia na hora de aprovar ou não um *take*.

4) Pós-produção: depois de terminadas todas as filmagens, começa a etapa de pós-produção. A primeira atividade consiste em assistir os copiões mudos projetados na tela e, em seguida, será feita à montagem de imagem e som. Embora hoje em dia os filmes sejam editados em plataformas digitais, nas duas experiências que vivenciei as edições ainda eram feitas em moviolas, durante quatro dias por filme. Nesse período é preciso sincronizar e montar a pista de imagem e as oito pistas de som magnético que são mixadas por estudantes do segundo ano da especialização em som, de maneira analógica, em oito horas de estúdio. Essa etapa também é acompanhada por professores/assessores, que avaliavam o trabalho durante todo o tempo: nos diversos cortes até o final, na edição de som e na mixagem. Com a montagem da imagem terminada, o negativo é cortado no laboratório e é feita uma cópia final com correção de cores. Nunca é feita uma cópia com áudio composto, já que a qualidade do som óptico de dezesseis milímetros é tecnicamente muito ruim. O filme fica pronto, em duas latas, cada uma com um rolo de aproximadamente 30 metros de comprimento.

5) Exibição: a última etapa da realização coincide academicamente com a avaliação final, feita em uma grande reunião com todo o grupo, os assessores e os professores da escola. Os filmes terminados são projetados em dezesseis milímetros com o áudio em banda magnética sincronizada. Após a projeção, discutem-se os problemas e as virtudes de cada filme e de cada processo. Em decorrência, são atribuídas às notas dos estudantes em cada uma das funções. Além de algumas projeções na escola, o processo termina aí. Raros foram os filmes que tiveram

³ Video assist: “Equipamento eletrônico auxiliar utilizado em filmagem e edição cinematográficas” (Machado, 1995, p. 221). Nos filmes observados, as câmeras transmitiam sinais de vídeo que eram captados por monitores que podiam gravar. Também se atribui o nome *video assist* ao assistente que realiza a função de gravar esse sinal de vídeo da câmera e localizar as cenas quando solicitado pelo diretor.

cópias finais com som óptico e que circularam fora da escola, já que o resultado final sempre foi menos importante que o processo de realização.

1.3.2 As estratégias para realizar “Gris”

Iana Cossoy Paro ingressou na EICTV em setembro de 2004, especializou-se em roteiro, formando-se em 2007. O curta metragem “Gris” foi realizado cinco meses depois da sua chegada, quando ainda não havia começado os estudos específicos da sua especialidade. Em 2008 nos encontramos em São Paulo para conversar sobre o processo e rever os textos escritos por ela naquela época, as fotos da filmagem e o filme terminado. A descrição que segue está fundada nessa conversa e na observação desses documentos.

Desde o início das aulas em setembro, todos os alunos sabem que precisam entregar antes das férias de dezembro uma história para seu curta-metragem de três minutos. Iana não se lembra muito bem de onde surgiu a ideia do seu, mas afirma que não se tratava de uma história e sim de uma imagem, um único tom monocromático azul, que ela afirma ter saído de algum filme que havia assistido na época. A partir disso começou a jogar mentalmente com os contrastes das cores, como se fosse um “joguinho de café-com-leite”. Dessa maneira, delineia a primeira estratégia para a criação de seu filme: os seus personagens se tornaram cores e a história seria o resultado da interação entre elas. Infelizmente muitas anotações de Iana foram perdidas ao regressar ao Brasil, sobrando apenas o que estava em formato digital. O primeiro registro do processo está datado do dia vinte de novembro de 2004, em um documento que foi entregue à escola com uma breve descrição dos personagens e uma sinopse:

“Personajes:

Mr. Black, 65, profesor jubilado, vive solo, casi nunca sale de casa. Pasa el tiempo leyendo, escribiendo y vendo noticieros y películas. Solo usa ropas negras, todas las cosas de su casa son negras. Muy serio y sobrio.

Sra Blanca, 60, bailarina jubilada, vive sola, casi nunca sale de casa. Pasa el tiempo leyendo, escuchando música, escuchando noticieros en la radio. Solo usa ropas blancas, todas las cosas de su casa son blancas. Muy melancólica y soñadora.

Srta Rosa, 25, trabaja para Mr. Black y para Dona Blanca, dos veces a la semana en cada una de las casas. Lava y plancha las ropas de los dos. Solo usa ropas rosadas.

Historia:

Un día Mr. Black encuentra en medio a sus ropas negras una camisa blanca. Pide a Srta. Rosa que le explique lo que pasó. Ella le cuenta que se equivocó y que la camisa es de la otra persona a quien lava las ropas, Sra. Blanca. Comenta que la Sra. Blanca solo tiene ropas blancas. En esta noche Mr. Black suena con un juego de dominóes. El otro día, la Sra. Blanca pregunta a la Srta. Rosa por su

camisa. Ella le cuenta que la llevó a la otra casa en la cual trabaja, y que su otro patrón, Mr. Black, fácilmente la encontró en medio a sus ropas, todas negras. En esta noche la Sra. Blanca suena con un juego de ajedrez. Empieza a aumentar la curiosidad de Mr. Black y de la Sra. Blanca sobre el otro. Sueñan con pianos, juegos de damas, dálmatas, cebras etc. Finalmente se encuentran y toman juntos un café con leche.” (Paro, Sinopse inicial de Gris, p. 1).

A partir dessa proposta, que já apresenta personagens e uma situação de conflito simples, porém interessante para um curta de poucos minutos, inicia-se a etapa da preparação do filme de Iana. Como principal estratégia para desenvolver a ideia e chegar ao roteiro e ao projeto, a diretora conversou diversas vezes com os amigos e a equipe de realização do curta. Ela diz que antes de escrever a primeira versão do roteiro viajou com uma das amigas e a conversa foi boa para orientá-la. O primeiro tratamento do roteiro foi escrito diretamente da sinopse, sem nenhum tipo de documento intermediário, tinha duas páginas, chamadas de sequência, que consistiam nas descrições de locações e diálogos, caracterizando-se como a descrição em palavras da *mise-en-scène* pretendida. As assessorias com a professora de roteiro focaram-se no final da história, sob a dúvida de se deveria ter um final feliz ou não, ou se os personagens deveriam se encontrar. Novamente o trabalho com os colegas aparece como estratégia principal: em uma conversa em seu quarto, imagina pela primeira vez a cena final do filme, que foi descrita:

“10. SALA DE LA CASA DE MR BLACK, INTERIOR, DIA.
SALA DE LA CASA DE LA SRA. BLANCA, INTERIOR, DIA.
(pantalla dividida)
MR BLACK verte lentamente leche en su taza.
SRA BLANCA vierte café lentamente en su taza.
El mira la leche obstinadamente.
Ella mira el café obstinadamente.
Los dos líquidos tienen un ruido cada vez más fuerte
Las dos tazas transbordan.” (Paro, Roteiro para *pitch*, p. 2)

A proposta era dividir a tela, metade o cenário negro de Mr. Black e metade o cenário branco da Sra. Blanca e observar ambos os personagens derramando os líquidos da cor do outro personagem, o que só poderia ser feito fisicamente, já que a edição e a finalização fotoquímica não permitiam a realização de trucagens de pós- produção. A diretora tinha um problema sério de viabilização já que a maneira mais simples de realizar a cena não era possível graças a uma limitação técnica.

A decisão da diretora, tomada em conjunto com sua equipe, foi construir um cenário onde os dois quartos estivessem lado a lado, separados por uma estreita parede de madeira. Este cenário deveria ser feito em um exterior, já que no perímetro da escola não havia um espaço

coberto onde ele coubesse e não fosse necessária a utilização de luz artificial. Com essa decisão estética e de realização, a diretora determinou por um lado o tom melancólico da narrativa em que os personagens não se encontram e por outro lado, o resultado estético do filme: um cenário plano, apenas com os objetos utilizados em cena, com luz solar direta e som com aspecto e ruídos de exterior.



Figura 1 - Construção do cenário bicolor de “Gris”. À esquerda está o espaço onde foi construída a sala de Mr. Black enquanto à direita a casa de Sra. Blanca.

A diretora relata que por não ter havido necessidade não chegou a fazer as sete reuniões de roteiro previstas com a assessora e que não tiveram grandes questionamentos na apresentação do *pitch*.

Tudo parecia bem antes de começar a seguinte etapa: a pré-produção. A primeira ação foi a visita às locações com toda a equipe e os assessores de todas as especialidades. A proposta inicial era construir o cenário ao lado das piscinas da escola, usando como referência outro curta-metragem de três minutos realizado por um aluno no ano anterior, mas o local foi reprovado nessa oportunidade, pela quantidade de vento e de ruído. Durante o passeio pela escola o grupo encontrou um espaço atrás dos prédios onde residem os professores, em frente à horta, que parecia protegido e mais adequado.

Aproximadamente na mesma época Iana procurou os atores. Como não tinham possibilidades de produção para chamar atores profissionais ou pessoas de fora da comunidade

que vive ou trabalha na escola, a primeira ideia era convidar dois professores cubanos para fazer Mr. Black e a Sra. Blanca. O critério era que estivessem fisicamente dentro das descrições dos personagens apresentadas anteriormente. Em uma conversa, o assistente de direção sugeriu que a diretora convidasse o cineasta e professor Fernando Birri para fazer o personagem de Mr. Black, já que ele estava residindo na escola naquele momento e embora fosse um pouco mais velho que a proposta inicial, sua aparência poderia ser muito interessante para a estética do filme. Um pouco tímida, fez o convite, que segundo ela acabou virando o melhor do processo: sentar para conversar com ele sobre o filme. Ela conta que visitou a sua casa pela primeira vez e ficou encantada com o entendimento poético que seu ator tinha do roteiro e do personagem, somando muito à sua ideia inicial sobre o filme. A preparação dos atores se baseou em conversas buscando o entendimento do roteiro, personagens e das cenas, mas não se estabeleceram dinâmicas de preparação ou um processo de ensaios sistemáticos.



Figura 2- Os professores Fernando Birri como Mr. Black e Maira Pastrana como Sra. Blanca.

A diretora procurou referências em outros filmes e, conversando com uma das assessoras de direção sobre as transições entre as cenas e com a diretora de fotografia sobre os enquadramentos, dividiu as sequências do roteiro em planos. A ideia básica era fazer planos estáticos e enquadrados de maneira clássica, repetindo os mesmos enquadramentos tanto no lado branco quanto no lado negro do cenário. A estratégia da diretora para estabelecer a decupagem era procurar realizar planos que estabelecessem a simetria e a oposição entre os personagens. Nessa época fizeram alguns desenhos dos planos com bonequinhos simples e no dia anterior à filmagem determinaram as posições de câmera na locação, utilizando um *stand in*⁴ e a câmera/lentes da filmagem.

⁴ stand-ins: “Para ver o resultado de seu trabalho, o diretor de fotografia e a equipe usam stand-ins que se movimentam como planejado para que ele veja o efeito da iluminação em cada estágio da cena. Em uma equipe pequena, os *stand-ins* podem ser os integrantes menos ocupados, escolhidos pela semelhança de porte e altura” (Rabiger, 2007, p. 274)



Figura 3 - À esquerda, Iana posiciona-se para determinar posição, lente e enquadramento de um plano no dia anterior à filmagem. À direita, fotografia tirada da equipe como referência de um plano que seria feito no dia seguinte.

O cenário foi montado no dia anterior à filmagem, contando com a ajuda e participação de toda a equipe. Segundo a diretora, apenas com a colaboração de todos foi possível tal esforço de produção.

A mecânica da filmagem dos planos era a mesma que a dos filmes realizados anteriormente pelo grupo: a câmera era colocada no local pré-determinado no dia anterior e o enquadramento era feito com um *stand in* no lugar dos atores, que eram preservados do sol em um local coberto. A diretora conversava com a fotógrafa e quando tudo estava definido chamavam os atores, que ensaiavam a marcação e os movimentos determinados anteriormente pela diretora. Às vezes Iana assistia um ensaio olhando pelo visor da câmera, mas durante os *takes* quem operava era o fotógrafo. A diretora diz que confiava muito em sua opinião e não tinha motivos para contrariá-la quando dizia que um plano estava bom ou não. A maioria das repetições foram por causa de problemas técnicos, já que a quantidade de película era apertada, não chegando a ser suficiente para repetir alguns planos ao final da filmagem.

Na filmagem, o trabalho com os atores foi bastante simples e baseado nas ações físicas, quando a diretora trabalhava apenas noções de movimento e marcações. Birri perguntava se o personagem estava “triste um, dois ou três”, conforme o que havia sido conversado e ensaiado anteriormente e a diretora relata que apenas eventualmente diminuía um pouco o tom das falas do ator. Com as outras atrizes, não aconteceu o mesmo. Não houve tempo para reuniões anteriores, então a filmagem e a direção procuraram apenas que os personagens não fossem muito teatrais e agissem com naturalidade.

Embora as condições da locação tenham dificultado bastante as filmagens, com a variação do sol durante o dia marcando o fundo do cenário, um vento forte e até a passagem de cabras perto da locação que complicavam a captação sonora, tudo se desenvolveu com a

tranquilidade possível dentro do estresse de uma filmagem e a planificação dos dois dias foi cumprida.

A pós-produção, etapa seguinte, demorou um pouco para começar, já que deveriam terminar de filmar os curtas-metragens do grupo inteiro e enviar os negativos para a revelação e cópia na Venezuela, já que o laboratório em Cuba tinha sido fechado há poucos meses. Quando o material chegou e foi projetado, a primeira sensação da diretora foi de satisfação. Em seguida o material apresentou problemas de sincronia com o som graças a um erro no ajuste de velocidade da câmera cuja responsabilidade não era dos estudantes. Para corrigir essa falha os áudios foram reproduzidos um pouco mais lentamente, distorcendo suavemente a voz dos atores.

Acreditando que o filme deveria ser montado tal e qual estava no roteiro, Iana deixou a editora trabalhar sozinha até obter um primeiro corte, ao final do segundo dia. Colocaram separações entre as sequências com fragmentos de película negra e branca, mas não tiveram tempo, nem interesse, para testar outras opções de montagem, que seriam muito difíceis de fazer na moviola, pois a montagem é feita fisicamente na película cinematográfica e para testar opções é preciso desmontar o trabalho feito anteriormente. Segundo a diretora, a montagem não mudou nada do roteiro porque não tinha como e nem porque, já que o resultado estava em sintonia com a sua proposta. Acrescentaram apenas sons que não estavam previstos tentando ocultar e melhorar as deficiências causadas pelo problema gerado na correção do sincronismo. Desde o início havia optado por não utilizar música no filme e na montagem confirmou sua convicção. Em seguida, a mixagem foi muito problemática, também por questões estruturais da escola, que sofreu muito naquela época com constantes cortes de energia elétrica. Segundo a diretora essa foi uma das etapas mais desconfortáveis e pouco criativas do processo.

Cortado o negativo e feita a cópia positiva da imagem e a transferência para fita magnética perfurada do áudio, finalmente “Gris” ficou pronto. Foi projetado na escola algumas vezes e avaliado. Iana não se lembra muito bem da situação da avaliação formal com os professores/assessores, mas sua opinião sobre o curta-metragem é que o processo foi rico e importante para sua formação, embora o resultado final não lhe satisfaça. Mais que um filme, a diretora considera o trabalho como um exercício acadêmico.



Figura 4 - a equipe de realização de “Gris” com os atores na posição do plano final do filme. A tapadeira entre os ambientes divide a tela.

Embora o processo do exercício de três minutos termine aí, a diretora continuou trabalhando com o texto algumas vezes após a conclusão do filme, mas sempre com o roteiro ou com as ideias, nunca com o curta-metragem. Fez uma versão em português para apresentar a uma produtora que procurava roteiristas e uma versão teatral para um concurso de dramaturgia. Só conseguiu ter uma cópia em vídeo no final do curso e as únicas vezes que assistiu ao filme foi nas projeções programadas pela escola.

1.3.3 As estratégias possíveis:

O curioso de observar a realização de um exercício escolar é que os condicionantes acadêmicos e de produção- as regras e os calendários - permitem o isolamento das ações do diretor, o que nos ajuda a entender como o diretor age para superar cada uma das etapas da realização de maneira cronológica, indo sempre do menor para o maior e garantindo um desenvolvimento satisfatório de cada uma das versões incompletas do filme antes de passar para a próxima fase. Assim, antes de escrever o roteiro, é preciso ter uma boa sinopse. Antes de fazer o roteiro técnico é preciso escrever o roteiro literário. Antes de filmar é preciso ter a planificação dos planos, etc. Como havia um controle externo da realização exercido por parte da escola, em todo o momento as decisões consideravam o planejamento e a racionalidade econômica, onde a questão da viabilidade era um dos primeiros critérios observados. Para a diretora, foi importante ter conhecimento claro das etapas e das limitações de antemão, para poder estabelecer os passos que deveria seguir até o final do projeto.

A diretora, consciente das normas, escreveu um roteiro pensando nas suas condições de realização, procurando uma economia de recursos que permitisse a realização de um filme com poucas complicações. Desenvolveu uma estratégia mental, jogando com as cores, para chegar a uma história com um conflito minimalista e um sentido poético que lhe agradasse, ao mesmo tempo em que procurou o máximo possível de contribuições criativas dos colegas de curso, contando sua história, conversando com muitas pessoas e estimulando o seu próprio movimento de criação. Numa dessas conversas, quando seus esforços estavam na busca de um bom final para o roteiro, encontrou uma solução que apresentava complicações de realização, já que era impossível utilizar recursos de composição digital para colocar a casa dos personagens lado a lado. Ao invés de abandonar a ideia, optou por uma solução que modificaria toda a estética do filme, já que obrigaria a construção de um cenário em um exterior e a captação em condições que afetariam a imagem e o som do filme profundamente.

Pelo relato da diretora, o relacionamento da direção com a produção neste filme foi bastante harmônico. Como a escola já tinha financiado a realização, estabelecido os calendários de produção e determinado os equipamentos e materiais que seriam utilizados no filme de antemão, o trabalho do produtor estava muito limitado a execução das necessidades materiais do filme. Mesmo assim, nota-se que há uma liderança tanto da diretora quanto do produtor para mobilizar a equipe e até os colaboradores externos na construção do cenário, que exigiu um esforço coletivo grande em um único dia, já que precisaram transportar, montar e pintar muitas tapadeiras para preparar a locação. Além disso, conseguiram prover todos os elementos materiais necessários para realizar o projeto de Iana.

Dentro das opções de elenco que tinha na comunidade da escola, a diretora pôde encontrar duas opções bastante interessantes para a sua proposta e mobilizou-se para convencer o cineasta Fernando Birri, naquele momento com oitenta anos de idade, a participar de seu projeto, mesmo sabendo que passaria dois dias filmando sob o sol da primavera cubana. Mais que convencê-lo, o projeto poético de “Gris” comoveu o professor, que passou a contribuir para a concepção da diretora sobre o filme com sua visão sobre o roteiro durante as reuniões e ensaios que a diretora teve com ele.

Toda a realização do projeto está muito vinculada ao que está escrito no roteiro e a necessidade de planificação exigida pela escola. A encenação, descrita no texto, foi decupada em um roteiro técnico sem a realização de ensaios e a movimentação dos personagens foi estabelecida pela diretora antes de colocar os atores no set de filmagem e testar a sua

movimentação. Com o estabelecimento das posições de câmera e o ensaio dos planos com *stand-ins* no dia anterior à filmagem, a preparação determinou os limites da atuação de maneira precisa, permitindo muito pouca improvisação no set de filmagem, onde a preocupação principal era executar o que havia sido planejado. A ordem dos planos seguia a lógica das posições de câmera, filmando primeiro tudo o que acontecia com um dos personagens, no espaço estabelecido do cenário, já que a prioridade era diminuir ao máximo o tempo gasto com as mudanças dos equipamentos. No caso deste filme, é clara a dependência da *mise en scène* para a planificação, em detrimento da espontaneidade e introdução de sugestões dos atores e da equipe durante a filmagem.

Os planos captados são todos fixos, sem nenhum tipo de movimentação de câmera. A ação acontece quase inteiramente dentro dos quadros estabelecidos pela diretora, com poucos cortes no interior das cenas. Os enquadramentos procuram seguir a mesma relação de simetria que as cenas do roteiro, procurando posicionar a câmera em cada cenário de maneira oposta a como foi posicionada no espaço do outro personagem:

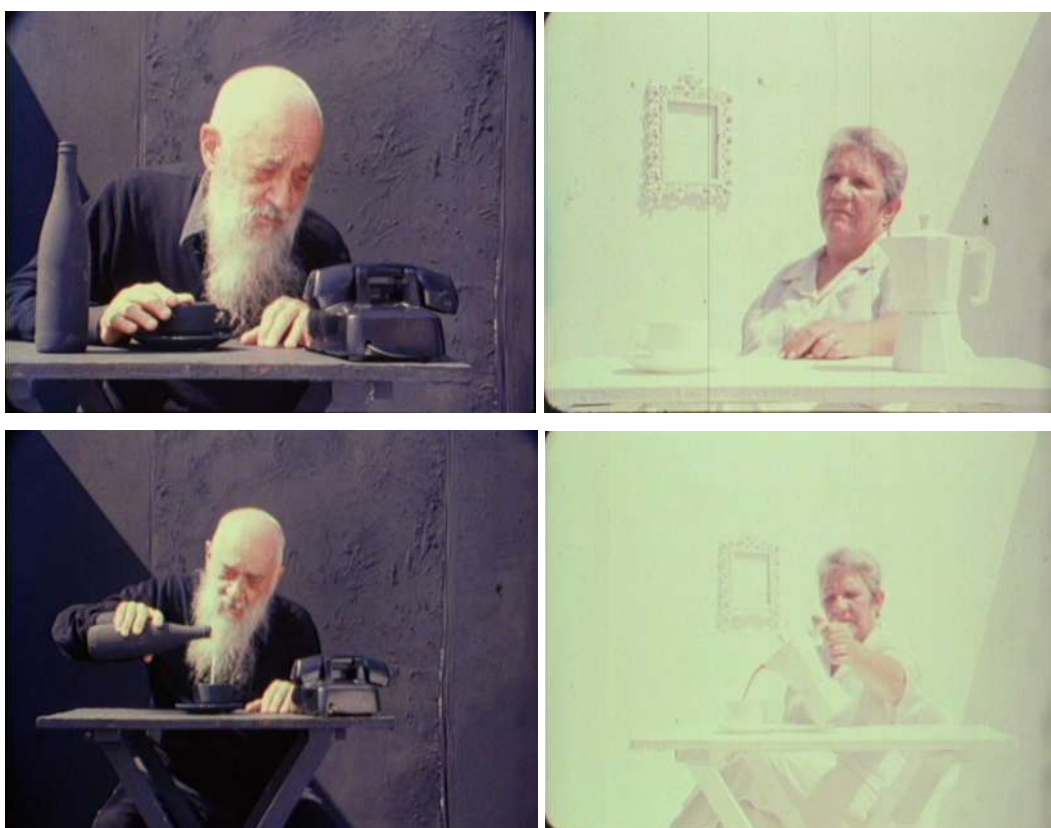


Figura 5 - Quatro fotogramas de “Gris” onde a diretora desenvolve a ideia da simetria dos planos em cada um dos cenários.



Figura 6- Fotograma do plano final de “Gris”, quando finalmente vemos os dois cenários. A tendência dos enquadramentos dos planos anteriores se completa com o possível encontro do branco com o negro.

Durante a montagem do filme, a diretora optou por seguir a mesma linha de executar o que havia sido previsto anteriormente. Embora a moviola não seja um equipamento que facilite o teste de diversas possibilidades de montagem e o tempo da edição fosse bastante restrito, Iana declarou que não tinha interesse em provar outras possibilidades da narrativa e o trabalho durante essa etapa e se concentrou em encontrar as melhores conexões entre os planos respeitando a mesma ordem em que havia sido planejada. A única introdução de elementos representativos nesse momento foi a busca por efeitos e ambientes sonoros que pudessem ocultar alguns problemas de som causados pelo problema técnico da diferença da velocidade de gravação da imagem e do som, quando a diretora tratou de ocultá-lo com outros sons.

Embora a exibição do filme tenha sido muito restrita, a diretora teve que defendê-lo pelo menos uma vez, durante a avaliação acadêmica do filme e do processo. Iana não se lembra muito bem como foi e eu, que também estive presente, não me recordo dos pontos principais discutidos, mas a sensação geral do corpo acadêmico foi de que, embora com muitos problemas técnicos o exercício cumpriu bem seus objetivos. Meses depois do término do filme, com a inauguração do estúdio da escola, a diretora comentou que “Gris” ficaria muito melhor se o

cenário tivesse sido construído em um interior controlado como o estúdio, sem variações de iluminação durante o dia e com o ambiente sonoro mais controlado, sem vento e as eventuais cabras. Concordamos e chegamos à conclusão, de maneira retrospectiva, que a decisão do roteiro sobre o final da história condicionou a produção a uma série de opções que necessariamente não eram as melhores, embora fossem as mais viáveis.

É claro que este tipo de organização da produção que isola as ações do diretor de acordo com um calendário pré-elaborado raramente acontece nas produções independentes de cinema, nem no Brasil e nem nos outros países da América Latina. Mas, uma vez colocadas as principais etapas e ações do diretor para superá-las na construção de um filme iremos, no próximo capítulo, abordar os estudos de caso da realização de longas-metragens brasileiros, com a perspectiva de entender como os diretores articulam essas mesmas decisões e etapas em um processo organizado por eles mesmos ou por seus produtores.

2. Estudos de Caso

A partir de agora descreveremos as principais ações dos cinco diretores que observamos na realização de seus longas-metragens de ficção. As descrições dos processos são uma livre interpretação do trabalho dos diretores a partir das entrevistas e dos materiais que tivemos acesso, e contem uma série de suposições da nossa parte a partir dos indícios encontrados nos seus relatos e documentos, podendo eventualmente levar-nos a imprecisões ou interpretações diferentes daquelas que o diretor tem de seu próprio processo.

De qualquer maneira, acreditamos que a leitura destes estudos de caso tenha dados reveladores, uma vez que expõe um processo onde os elementos manipulados pelo diretor estão fortemente relacionados uns com os outros e com o tempo da obra, afastando-nos da ideia de que a criação acontece em momentos estanques ou desconectados entre si.

2.1- “Antônia”, dirigido por Tata Amaral.

2.1.1 A diretora

- Formação

Tata Amaral nasceu e foi criada em São Paulo. Estudou no Colégio Equipe e militou clandestinamente no “Liberdade e Luta” no final dos anos 1970. Segundo ela, essa experiência a estimulou “a ter método, disciplina [...]. Desde muito cedo, aprendi na prática a trabalhar com projeção, análise, balanço, coisas que em cinema também usamos muito. Para fazer um filme é preciso uma estratégia, um planejamento econômico.” (Nagib, 2002, p. 42). Foi mãe e demorou três anos e meio para concluir o terceiro ano do ensino médio. Como não conseguiu ser aprovada no vestibular em nenhuma das carreiras que pretendia, iniciou, juntamente com o diretor Francisco César Filho a frequentar, como ouvinte, as aulas do terceiro e quarto anos do curso de Cinema da ECA/ USP, começando a trabalhar nos curtas-metragens curriculares dos alunos matriculados no curso. Fazia produção, porque, segundo Amaral, era o “que ninguém queria fazer” e, a partir dessa primeira experiência, iniciou seus trabalhos como assistente de produção e produtora em filmes fora da Universidade.

- A Carreira Antes de “Antônia”

Estimulada a escrever roteiros de curtas-metragens nas aulas da ECA, sua primeira experiência em direção foi em 1985, quando realizou, com Francisco César Filho, o curta-

metragem “Poema Cidade” (1986), financiado com recursos do “Prêmio Estímulo de Curtas Metragens da Secretaria do Estado da Cultura de São Paulo”. Abriu uma produtora para poder realizar o projeto e, em sua estreia na direção, acumulou as funções de roteirista, diretora, produtora e dona da empresa. Realizou outras curtas-metragens e vídeos nessa empresa, inclusive produzindo para outros diretores.

No mercado cinematográfico, trabalhava como assistente de direção para filmes publicitários, enquanto continuava escrevendo projetos e participando de editais e concursos para viabilizar seus filmes. Ganhava poucos, mas conseguiu viabilizar outras curtas-metragens, como: “História Familiar” (1988) e o premiado “Viver a Vida” (1991). Depois de dois anos sem conseguir aprovar nada em nenhum edital resolveu desenvolver o projeto de “Um Céu de Estrelas” (1997), unindo uma solicitação do produtor Renato Bulcão, que estava procurando um projeto de longa-metragem para desenvolver, a uma certa pressão do roteirista Fernando Bonassi para que ela adaptasse para o cinema o texto que daria origem ao longa. Tata diz que não estava procurando especificamente um longa-metragem para fazer naquele momento, mas queria filmar e na época, apareceu a oportunidade no Edital de Telefilmes do Banespa. Ganharam cem mil reais e a ideia era filmar em super dezesseis milímetros e finalizar em vídeo para depois buscar alguém interessado em passá-lo a trinta e cinco milímetros. Não se lembra se tinha alguma questão em relação à duração do filme no edital e sempre tratou o fato de que fosse um telefilme de maneira muito relativa. O roteiro era barato, apenas dois atores em uma única locação e a maneira de fazer era a de um curta-metragem: “planos sequência um atrás do outro”, sem decupar excessivamente para ter opções na montagem. “Um Céu de Estrelas” foi um sucesso de crítica, considerado um dos filmes brasileiros mais importantes da década de 90. Tata diz que naquele momento da carreira o sucesso de crítica obtido com o primeiro longa-metragem foi fundamental para que a diretora desenvolvesse seus próximos trabalhos.

2.1.2 O Desenvolvimento de “Antônia”.

- A origem do projeto nos filmes anteriores

Para começar a falar sobre “Antônia” Tata precisou remeter-se a “Um Céu de Estrelas”. Desde esse filme, que trata de uma mulher adulta que pretende viajar ao exterior e é impedida pelo ex-namorado, expressava o desejo de discutir sobre as três fases da vida da mulher. Seu segundo filme, “Através da Janela” (2000), tem uma senhora como observadora da

transformação de seu filho durante um sequestro, restando a história de uma mulher jovem para terminar a sua trilogia.

- O encontro com o universo de uma mulher jovem

No ano 2000, durante a pré-produção de “Através da Janela”, a diretora foi convidada pela Prefeitura do Município de Santo André para fazer um filme sobre o movimento rap, por meio de materiais que eles já tinham. Tata convidou os roteiristas Jean Claude Bernardet e Luis Alberto de Abreu para fazerem o roteiro. Escreveram um musical chamado “Lila Rapper” considerado por ela como “um ótimo roteiro”, mas que era pouco realista e por isso “não se sentia bem” para dirigi-lo. Quando terminou de filmar o longa-metragem, propôs à Prefeitura de Santo André outro projeto, um documentário chamado “Vinte Dez” (2001) sobre o movimento rap, que foi feito em codireção com Francisco César Filho. Foi durante o dia de folga desta gravação que escreveu, sozinha e de uma vez só, um argumento de dez páginas que seria o primeiro texto de “Antônia”.

- Pesquisa em forma de contos e de vídeos

A partir dessa experiência, continuou pesquisando a vida das meninas que participavam do movimento rap e foi coletando histórias, que ia escrevendo como contos, posteriormente publicados no livro “Hollywood Depois do Terreno Baldio” (Amaral, 2007). Neste livro há mais de cinquenta relatos curtos sobre o universo de mulheres que moram na periferia. Alguns deles apresentam elementos usados no filme, desde os temas mais gerais como a gravidez e a solidão até as descrições dos espaços, dos morros e das lajes. A cena das meninas lavando os pés para colocar os sapatos limpos depois de subir o morro, a divisão do cigarro entre elas, a música evangélica e o rap estão lá, descritas tal e qual os personagens as executam no filme.

Entrou em contato com vários roteiristas, que tentavam costurar as histórias para escrever um argumento, mas Tata continuava insatisfeita com o que produziam. Recebeu uma Bolsa da Fundação Vitae para repetir com a temática de Antônia um tipo de obra que ela chamava de “Jukebox” e já tinha sido explorado por ela em uma videoinstalação chamada “Ecos” (2003). Tratava-se de um esforço audiovisual por “tangenciar” um tema das mais variadas formas, observando locais e entrevistando pessoas para desconstruir as características dos personagens que estava procurando na periferia, pelos seus sonhos e suas histórias. Como

todos estes diferentes tratamentos eram separados em capítulos de DVDs que poderiam ser acessados aleatoriamente por quem estivesse vendo o material, Tata o chamava de “Jukebox”.

- Primeiras propostas para um roteiro

Durante suas pesquisas a diretora trabalhou com dois roteiristas em tentativas de tratamentos para um filme que abordasse este universo. Como não gostava das versões do roteiro propostas por outras pessoas e sentia que era necessário encontrar um determinado tom realista para a história que só ela tinha vivenciado durante a pesquisa dos meses anteriores, decidiu ocupar-se diretamente da escrita do roteiro de “Antônia”. Tata diz que já tinha uma ideia do tamanho do filme que pretendia fazer, com as limitações de um orçamento não muito grande. Relata que sempre escreve sabendo que o projeto dramaturgico deve caber no projeto econômico, procura que tudo esteja “amarrado”, embora não pense especificamente se “pode fazer isso ou pode fazer aquilo”.

Essa primeira versão tinha apenas uma protagonista, que se chamava Antônia, tinha uma filha pequena e vivia em um barraco na Vila Brasilândia. Ela frequentava a escola e seu grande sonho era cantar rap. A trama principal consiste em Antônia tentando encontrar uma maneira de ajudar uma amiga grávida. Acaba conseguindo levantar algum dinheiro cantando em vários lugares, ao final, sua música é uma grande descrição do que é a vida no seu bairro, sua perspectiva de vida e a esperança no futuro.

A maneira como a primeira versão do roteiro está escrita deixa claro que se trata de um instrumento transitório. “Sempre tive certeza de que não ia usar o que estava escrevendo”. Tata trata aquele roteiro quase como se fosse uma escaleta mais detalhada, com apenas alguns diálogos que serviam muito mais como indicações do conteúdo de uma fala:

“Cibele fica deitada na cama, fumando. As três conversam sobre os paqueras e namorados. Antônia fala muito de seu novo namorado, Gordo. Está superexcitada. Há uma certa agressividade em sua alegria.” (Amaral, Antônia, versão editais, p. 1).

Mesmo assim, afirma que as intenções e a trajetória dos personagens “já estava desde o primeiro tratamento.” Há também algumas cenas onde propõe uma abordagem documental bastante direta, tanto entrevistando personagens reais que estão no caminho da protagonista quanto propondo uma maneira de filmar mais espontânea:

“RUAS – EXT/DIA

A câmera entrevista várias meninas que falam sobre seu primeiro amor, se transaram ou não. Elas estão envergonhadas, algumas sequer querem falar disto na entrevista. Outras falam de como se sentiram, se engravidaram ou não.” (ibid., p. 31)

“O jogral segue entre os alunos, num registro documental.” (ibid., p. 32)

- Desenvolvimento do projeto de produção

Tata abriu a produtora “Coração da Selva” em sociedade com Roberto Moreira e Geórgia Costa Araujo, inscreveu essa versão do roteiro na Agência Nacional do Cinema (Ancine) e em diversos editais. Nesse momento, a diretora diz que o trabalho é muito solitário, centralizado nela, pois não gosta de envolver pessoas enquanto o projeto ainda está embrionário. O filme tinha muita dificuldade em conseguir financiamento. Tata justifica que naquele momento “Cidade de Deus” (Fernando Meirelles, 2002) ainda não tinha convencido aos financiadores de que podia ser interessante fazer um filme na periferia com atores negros desconhecidos. Mesmo com essas dificuldades, a diretora não considerou a possibilidade de trabalhar num roteiro diferente para conseguir viabilizar o filme.

2.1.3 Preparação

- O financiamento inicial

Depois de insistir nos Editais, conseguiu os três primeiros fundos de financiamento, suficientes para iniciar, mas não para terminar a produção. Decidiu que poderiam começar a trabalhar sobre o roteiro e a preparação da filmagem.

- A escritura do roteiro

Roberto Moreira foi incorporado ao processo como roteirista. A primeira grande mudança que fizeram foi transformar “Antônia” de um personagem para um grupo musical formado por três meninas, que são as protagonistas do filme. Assim as características e histórias pessoais de cada uma delas poderiam ser exploradas e ao mesmo tempo polarizadas. Ao mesmo tempo que organizava as ideias para o roteiro, decidiu que iria compor o elenco quase inteiramente com não atores ou atores amadores, os procurando entre meninas cantoras da periferia. Essa escolha afetou diretamente a maneira como seria escrito o roteiro que, ao invés de ser um texto fechado, escrito antes de iniciar a produção, seria construído durante o processo, tentando incorporar a história e a vivência do elenco que a diretora não tinha. Dessa maneira, o roteiro escrito com Roberto Moreira era na verdade uma escaleta, ou como denominado no *pressbook* (composto por textos de divulgação à imprensa divulgados no lançamento): “uma partitura de ações que permitiram o trabalho de improvisação” (Amaral, 2006, p. 12). Não tinha diálogos, eles seriam desenvolvidos com os atores durante os próximos meses.

- *Casting* e preparação dos atores

Com essa escaleta, que permitia à produção preparar as filmagens e dava suporte para o trabalho de improvisação com os atores, iniciaram os testes na periferia de São Paulo. Esse processo, descrito em um calendário, começou em setembro de 2004 e só terminaria em fevereiro de 2005, quando começaria a filmagem. Primeiro foram testadas aproximadamente seiscentas meninas, que dependendo da sua habilidade para cantar e improvisar, eram entrevistadas e continuavam na seleção. Depois que as produtoras de *casting* faziam a primeira escolha, a diretora via os vídeos e diminuía o grupo até chegar a vinte meninas, que começaram a frequentar um *workshop* de interpretação com Sergio Penna, organizado pela produção. Definiram as protagonistas: Leilah, Cindy, Negra Li e, com uma alteração na escaleta, para introduzir conflito entre as três meninas, escolheram a Quelinah para ser a quarta Antônia. Tata menciona que o trabalho com o Thaide foi um pouco diferente, o seu personagem no roteiro era muito mais “galã” e foi se adaptando ao ator. “Na improvisação ele foi apresentando coisas e era bom, e a gente incorporou”. O mesmo aconteceu com a Quelinah. No caso das outras atrizes o processo foi o inverso, elas foram escolhidas porque eram parecidas com os personagens que tinham sido imaginados.

- Ensaios e construção das cenas com os atores

Os atores sabiam que se tratava de uma história de rappers que formavam um grupo, mas nunca tiveram acesso à escaleta ou a história completa por escrito. Dessa forma, iam improvisando cada uma das situações na ordem em que elas aconteciam, fechando as cenas no final de cada dia de trabalho. Como os atores não sabiam o final da história, até ensaiar a última cena, havia um esforço da equipe em controlar a ansiedade deles, mas isso fazia parte da construção dos personagens e o processo era muito intenso para que qualquer questão desviasse o foco dos ensaios.

O elenco sabia desde o início da sua influência na dramaturgia. A história principal já estava definida, a diretora sabia para onde ia, mas as situações poderiam ser modificadas de acordo com o trabalho desenvolvido nos ensaios. Como exemplo, Tata menciona uma cena onde os atores disseram que os dois personagens não podiam se beijar porque ele tinha sido namorado da amiga dela e isso seria caso “de morte”. O beijo, que estava no roteiro, foi modificado e a história aproximou-se muito mais do universo que ela pretendia representar, que é diferente do universo de relações que a diretora e o roteirista conhecem. Mesmo assim, essas modificações

eram controladas para não causar um nível muito grande de alterações nas cenas seguintes e no desenvolver da história. No *making of* que acompanha o DVD do filme, Tata compara esse trabalho com um processo de “composição”, onde era muito importante que “os atores tivessem a vivência dos personagens para que eles pudessem compor” as suas vidas. Tal decisão estava na origem dos personagens e do grupo musical, já que “Antônia é a história de um grupo de meninas que quer contar a sua história”, que não seria possível se fosse imposta pela diretora desde um outro lugar de classe social e de vivência. Inclusive os nomes dos personagens foram escolhidos pelas atrizes e a música tema do grupo, onde se apresentam, foi composta durante os ensaios. Cada uma das atrizes/personagens escreveu a sua parte e no final Leilah e Negra Li finalizaram a música e criaram o refrão. Leilah Moreno, no *making of*, diz que seu personagem Barbarah é “uma personagem que eu amei do começo ao fim, que eu pude dar o nome, eu pude batizar. É impressionante como confunde um pouco com a nossa vida de verdade, com a nossa vida pessoal”. Neste mesmo vídeo, Roberto Moreira avalia esse processo como algo onde “você ganha e perde ao mesmo tempo”, exemplificando com o personagem de Marcelo Diamante, interpretado por Thaíde, que tinha uma maneira de ser no roteiro, mas foi construído pelo ator de outra.

Esse processo, além de passar por todas as cenas do roteiro, evoluía em relação aos espaços. Sempre com a diretora e com o preparado de elenco Sergio Penna, ensaiaram primeiramente em um local neutro, depois foram às locações, para finalmente fazer ensaios técnicos nos locais e com a presença da equipe.

- Escrita do roteiro de filmagem

Todos esses ensaios eram gravados em vídeo, tanto para que os atores se habituassem à câmera quanto para que Tata pudesse resgatar as reações e os diálogos dos ensaios para construir o roteiro de filmagem, que a diretora ia escrevendo conforme os ensaios aconteciam. Durante o processo, o roteiro teve diversas versões, já que a cena escrita depois de ver o vídeo da improvisação servia para alimentar os próximos ensaios daquela cena. No final do processo, imediatamente antes de começar a filmagem, a diretora consolidou um roteiro de vinte e sete páginas, composto por sequências dialogadas detalhadamente e, ao mesmo tempo, por outras com o formato mais próximo de uma escaleta, com apenas o cabeçalho e a descrição das ações principais. Curiosamente, os nomes dos personagens nesta versão do roteiro aparecem em alguns momentos como os nomes das atrizes:

“EXT . RUA - NOITE

As ruas estão vazias. Passam por Ezequiel que está encostado num muro fumando um cigarro.

EZEQUIEL

(passando a mão na bunda de Leilah)
Olá, não é vocês? As minas VAP?

Leilah bate na mão do menino.

LEILAH

Otário!

Ezequiel insiste:

EZEQUIEL

Não é vocês? As minas do tchan?

Ele imita uns passos de dança, no meio da rua.

EZEQUIEL

As minas VAP! Vcs com essa roupa tão mais pra tchan do que pra rima!

LILIANE

(tirando sarro de Ezequiel)
Oh, menino! Tua mãe tá te chamando em algum lugar.

EZEQUIEL

E aí? Não vão dançar pra mim, não? a família jea é meio esquisita. Vc também é esquisita? Igual teu irmão? É esquisita vc também?

Leilah pára de repente.

LEILAH

O que cê tá falando do meu irmão?
Cê conhece meu irmão?

LILIANE

Deixa esse pirralho pra lá.”

Sequência dialogada no roteiro de filmagem de “Antônia” (Amaral, Antônia, Versão para ensaios, p. 21).

“INT. CASA DE LEILAH - DIA

Liliane entra apressada na casa, puxando Emília. Chico sem o gesso, pergunta o que foi? Emília responde: brigaram de novo. Chico, deitado no sofá mas já sem o gesso. Liliane vem até ele e diz que ele já pode sair de casa. Chico diz que tem vontade de ir

embora. Nunca mais voltar. Liliane diz que ele tem que retomar a vida. Chico faz comentário sobre ser gay na favela. Liliane diz que ele é maravilhoso, se pudesse casava com ele. Pelo menos ele não gasta dinheiro com outras mulheres. Chico ri. Pela primeira vez.

Emília vem mostrar o brinquedo novo que o pai lhe deu: um violãozinho. Liliane levanta-se e fala que tem ódio, ainda por cima o Macário fica comprando a menina. Chico e Emília ficam conversando, brincando de tocar o violão. Liliane, vencida e exausta, volta-se e deita-se no sofá e coloca sua cabeça no colo de Chico. Liliane adormece com a voz de Chico e Emília conversando.”

Sequência como escaleta do roteiro de “Antônia” (Ibid., p. 25).

Há outras sequências em que, na falta dos diálogos, há indicações de como eles devem ser:

“Estão muito felizes mas cansadas, comemoram. Depois comentam sobre os integrantes do show, contam histórias de bastidores que a câmera não viu. (cuidar para que não comentem diretamente sobre o show que passou, o importante é o show que virá; criar movimentação para a cena, elas estão muito paradas)” (Ibid., p. 4)

Em outros momentos há também indicações de como a câmera deverá portar-se na filmagem:

“(não filmar de cima para baixo, descer com a câmera até a laje . corte: Liliane lavando o rosto, correção para o cantinho onde ela escreve)” (Ibid., p. 26)

Tata diz que para este filme abandonou a técnica de escritura invisível do roteiro, em que o ponto de vista adotado para a descrição das ações orienta a construção da *mise en scène*, sem nunca mencionar qualquer tipo de descrição técnica de câmera. Este havia sido o tema da aula que tive com ela durante a minha graduação em Cinema e Vídeo e, embora a diretora considere um bom método de trabalho, pareceu-lhe mais adequado fazer outro tipo de texto para esse filme. O importante para ela era ter uma base sólida onde poderia discutir com todos o que iriam fazer e dar espaço para o trabalho dos atores e da equipe sem estar presa a uma concepção estrita feita previamente. Escrito e trabalhado dessa maneira o roteiro poderia ser mudado sempre.

- Locações

Ao mesmo tempo em que os ensaios eram realizados e o roteiro era construído, a produção seguia o seu curso. Teve mais de dois meses de pré-produção. Contrataram, como produtor de locações, o irmão de uma das atrizes e morador da Vila Brasilândia. A mecânica de escolha das locações era a tradicional: conversavam para entender o que deveria ser procurado e os produtores voltavam com fotografias de diversas possibilidades, que podiam ser selecionadas,

se não, continuavam a procura. O diretor de fotografia e o técnico de som visitaram as locações antes de aprová-las e durante os ensaios, em janeiro de 2006, a produção organizou visitas técnicas com toda a equipe. Nessas visitas os atores passavam as cenas com alguns dos objetos e todos podiam entender como ia funcionar o dia da filmagem. O técnico de som já indicava o local onde iriam as mantas acústicas e planejava a preparação do espaço.

- Direção de Arte e Figurino

No *making of* de “Antônia”, o diretor de arte e a equipe de figurino explicam como trabalharam esta ideia de composição em suas áreas. Nestes casos também tratavam de “mexer o mínimo possível”, aproveitando as características naturais dos espaços. A ideia era escolher locações que valorizassem as questões dos personagens, como a escadaria que dá à casa de Chico, irmão da Lena. Como em determinado momento do roteiro ele quebrava a perna, quanto mais difícil fosse o acesso à sua casa, melhor expressaria as suas dificuldades. Uma vez escolhido o local com estas características, muito poucas alterações eram feitas.



Figura 7 - Fotograma de “Antônia”: a locação escolhida para intensificar a dificuldade do personagem, mas com poucas alterações da Direção de Arte.

A estratégia do figurino era semelhante. Para encontrar as roupas dos personagens, a produção foi à casa dos atores, em dez bairros da cidade, para ver o que cada um tinha em seu armário, tentando dar um “estilo documental” também a esse elemento. Contrataram uma especialista em *style*, que faz parte do universo hip hop, para ajudar a criar um estilo para cada um, de acordo com suas características e determinar uma evolução do figurino, de acordo com o desenvolvimento dos personagens.

- Montagem da equipe

A equipe era composta principalmente por colaboradores habituais de Tata Amaral, como o diretor de fotografia Jacob Solitrenick e o técnico de som João Godoy, entre outros. Além dos preparadores de elenco, a equipe de direção era mínima. Por indicação dos sócios Geórgia Costa Araujo e Roberto Moreira, chamou Julia Jordão como primeira assistente de direção. Ela tinha feito esta função no longa-metragem “Contra Todos” (2003), de Roberto e tinha muita experiência. Júlia escolheu a segunda assistente. Tata optou por não ter continuísta, pois “não acha necessário”. Prefere trabalhar com um bom operador de *video assist* que tenha os planos bem localizados e fazer ela mesma a continuidade emocional e de ritmo da cena.

- Análise técnica

Fizeram uma análise técnica com a equipe, lendo o roteiro página a página, quando puderam modificar diversas questões por conta da viabilidade ou de sugestões das pessoas envolvidas no filme. Tata não se lembra de terem feito alguma adaptação em relação ao que pretendiam por conta de limitações da viabilidade de produção, mas acha que sim. De qualquer maneira, como existia uma grande abertura de todos para adaptar-se às situações, isso não era uma questão relevante.

- Escolha do suporte para a filmagem

Até pouco antes da data programada para começar a filmagem estavam decididos a gravar com uma câmera de vídeo HD, que tinha resultados estéticos pouco satisfatórios, mas era a melhor opção para a necessidade de filmar muito para obter bons resultados, exigido pelo método de direção dos atores que privilegiava a improvisação. Preferia filmar livremente em um suporte de menor qualidade a não conseguir fazer o filme como queria por ter uma quantidade restrita de película. Tudo foi resolvido quando ganharam o Edital de Fomento da Secretaria do Estado da Cultura de São Paulo e puderam filmar em super dezesseis milímetros sem economizar negativo.

- Planificação da filmagem

Para elaborar o plano de filmagem, a assistente fez um levantamento prévio sobre quanto demoraria para filmar cada uma das sequências. Essa previsão era aprovada pela diretora, que às vezes pedia um pouco mais ou menos de tempo para determinada sequência. Tinham

previstas cinco semanas de filmagem e pelo método de trabalho com os atores, deveriam filmar as cenas em ordem cronológica. Segundo Tata, “foi uma cansaça” por causa das sucessivas mudanças de filmagens diurnas para noturnas e vice-versa, que esgotaram a equipe. Mas a diretora considera fundamental ter feito o filme dessa maneira, pois não poderia absorver as mudanças nas cenas fazer os ajustes necessários no roteiro com o desenvolvimento das filmagens saltando de cena a cena da história de forma não linear.

Tata nunca decupou o filme, nem fez nenhum tipo de anotação sistemática sobre os planos que pretendia fazer, embora afirme que já tivesse pensado em alguns planos e enquadramentos previamente.

2.1.4 Filmagem.

- Rotina da filmagem

O trabalho da diretora de preparação para cada dia de filmagem era sobre a cena que seria filmada naquele dia, que deveria ser retrabalhada de acordo com o que tinha acontecido no último ensaio ou na diária anterior. Durante as filmagens, Tata acordava bem cedo para reescrever o que seria filmado naquele dia. Enviava a cena por e-mail para Julia Jordão e ia para o local de filmagem, onde tomava café da manhã, via como estava o aquecimento dos atores no local de ensaio, definia algumas questões com a assistente de direção e ia para o set. A essa altura a assistente de direção já teria começado a armar o set, com os atores ensaiando com a assistente do preparador de elenco. A diretora conversava com eles, explicava as mudanças que pretendia e entregava o fragmento do texto que tinha escrito naquela manhã, que seria filmado naquele momento. Enquanto o set terminava de ser preparado, os atores ensaiavam mais um pouco com a assistente do preparador de elenco e Tata esperava pelo aviso de Julia de que estava tudo pronto. Ensaiaava algumas vezes, sem dar marcas precisas ao elenco. Posicionava a câmera e, sem que o fotógrafo ou o técnico de som soubessem, pedia alguma modificação aos atores, para forçar que a câmera o som realizem movimentos de busca e correção de suas posições de maneira espontânea durante a cena, criando uma sensação documental. “Por mais que o Jacó (Solitrenick) e o João (Godoy) já tivessem assistido a cena” era preciso que eles a acompanhassem e não previssem o que ia acontecer. No final da diária a diretora descansava, para acordar cedo no dia seguinte e começar tudo de novo.

- Capturando as cenas

Essa ideia documental permeava toda a concepção estética do filme. A direção de arte propunha “mais ‘editar’ do que cenografar os interiores” (*pressbook*, 2006, p. 14). A direção de fotografia não deveria iluminar a cena, já que a luz deveria ter uma fonte naturalista, que eventualmente projete mais de uma sombra, enfim, uma luz o mais naturalista possível. Para isso, muito mais que posicionar refletores, a ideia era ajustar a luz natural. Para as noturnas nas ruas, substituíram as lâmpadas dos postes por outras mais fortes, que fossem suficientes para imprimir tecnicamente bem na película sem perder a sua característica natural. A câmera sempre era posicionada na altura dos olhos dos atores e levava uma lente *zoom* para que pudesse re-enquadrar em função da improvisação. Esses movimentos, de lente e de íris, que em muitos filmes são tratados como correções e descartados na montagem, eram considerados interessantes e importantes para o que a diretora pretendia. Para o som direto, a proposta era a mesma. Na maioria das cenas, João Godoy “vestia” o equipamento de gravação de som, da mesma maneira que se costuma fazer em um documentário e se deslocava próximo da câmera. No *making of* ele afirma que às vezes as situações eram muito ruidosas, muito mais do que se costuma permitir em um filme de ficção, mas que esse elemento fazia parte do que estavam buscando como estética do filme.

Seja como for, Tata diz que “sempre tem que chegar na perfeição”, embora não se entenda por isso a reprodução técnica de excelência de determinadas decisões tomadas na preparação e sim no encontro de uma situação dos atores com outra da câmera/som, que deve ser perfeita, mesmo que não possa ser comparada com algo que tenha sido desenhado antes. Essa busca pela perfeição às vezes é um pouco ingrata, mas eventualmente pode revelar belas surpresas. Tata conta o caso de dois planos do filme que tiveram resultados muito mais interessantes pela coincidência do que pelo planejamento estrito: na primeira sequência do filme, quando as meninas estão numa estação, o trem parou e abriu as portas bem no centro do quadro, por coincidência. Vendo o que tinha acontecido, a diretora gritou para sua assistente que fizesse as atrizes entrarem no trem, o que não estava planejado. Depois tentaram repetir o mesmo plano com os trens seguintes, mas foi impossível, nenhum deles parou no mesmo lugar. Esse plano passou a ser o plano sobre o qual se imprime o título do filme.



Figura 8 - Fotogramas de “Antônia”. À esquerda, o plano pretendido pela diretora e à direita, o resultante da coincidência feliz entre a realidade e a busca atenta da equipe.

Em outro momento, atrasaram fazendo um plano sequência noturno na Vila Brasilândia e o enquadramento final coincidiu com o amanhecer cor-de-rosa no horizonte, que não tinha sido planejado. A imagem ficou “estonteante”, a diretora, “sem fôlego” e o plano foi para o filme muito melhor que como pretendido.



Figura 9 - Fotograma de “Antônia”: o plano começava com a atriz lavando o rosto depois de chorar, ela se movia para a esquerda e o céu entrava em quadro, cor-de-rosa. Mais que a planificação, o atraso “premiou” a equipe com um amanhecer “estonteante”.

- Repetições de *takes*

O critério de repetição de *takes* era muito variável e “difícil de descrever”. Tata diz que não estava tentando reproduzir uma imagem previamente concebida do plano, que vivia sempre “aqui e agora” procurando construí-lo com os atores e a equipe. “Na hora que a cena está boa, qualquer um vê. Não precisa ser diretor, qualquer um da equipe vê”. É uma sensação que precisa ser “percebida” intuitivamente pela diretora. Entre um *take* e outro, às vezes introduzia algumas diferenças ou tinha novas ideias durante a filmagem. Muitas vezes, embora tivesse combinado que a cena ia de um ponto até o outro, a diretora “não cortava e os atores seguiam” improvisando. Esses “restos de improvisação” muitas vezes foram incorporados à montagem. A repetição também poderia ser feita por questões técnicas tanto da imagem quanto do som, com igual valor. Às vezes até o diretor de fotografia comentava que a diretora respeitava mais a

opinião do técnico de som do que a dele e fazia diversos *takes* para melhorar o som. Normalmente sempre filmava as imagens e gravava os sons simultaneamente, mas quando era necessário gravava *wild tracks*⁵ de áudio para resolver na montagem eventuais problemas da captação.

- Postura do diretor

A diretora tinha um monitor de vídeo sem fio, que lhe permitia se mover pelo set e acompanhar o plano de qualquer lugar da locação. Como o material do filme é resultante da busca da câmera/som dentro da improvisação, Tata considerava fundamental ver sempre a imagem que está sendo captada, pois normalmente, dos longos planos feitos no set, possivelmente só iria usar um pedaço pequeno e precisava pensar bem como seria cortado para pensar os planos seguintes. Tata diz que, no set, é uma diretora feliz, que escuta e aceita a opinião de todos, do maquinista aos atores. Centraliza as decisões, mas acredita que tudo o que pode ser delegado, deve ser delegado. Toda a responsabilidade por movimentar o set e controlar o tamanho das diárias é da assistente de direção, para quem “pede autorização” até mesmo para ir ao banheiro.

2.1.5 Pós-Produção

- Montando simultaneamente à filmagem

A montagem, com Idê Lacrete, que foi a montadora dos dois longas-metragens anteriores de Tata, começou a partir da segunda semana de filmagem, para que a diretora pudesse ver as primeiras versões das cenas editadas ainda enquanto tinha a possibilidade de voltar ao set para corrigir alguma coisa. Logo ao receber as primeiras cenas a editora alertou sobre as dificuldades de montar o material do jeito como estava sendo filmado: faltavam primeiros planos e variações do material, o que obrigava a montagem a fazer muitos *jump cuts*⁶, que não funcionavam muito bem. “Mudei a decupagem por causa da Idê”. A diretora começou a cortar mais, intensificando a variação dos enquadramentos de plano a plano e de *take a take*.

⁵ Wild trakes: “*Takes* de som sem referência de imagem, estes *takes* (...) podem ser de três tipos: vozes, ambientes e efeitos.” (Larson, 2010, p. 241. Tradução nossa)

⁶ Jump cuts: “Salto: *Raccord* entre dois planos quase idênticos, entre os quais a distância espaço-temporal é muito fraca. Foi prática do documentário, e notadamente da reportagem televisiva, que levou à utilização desta forma de *raccord* (o *jump cut* anglo-saxão), que consiste em montar dois planos que são, na verdade, fragmentos da mesma tomada de cena, eliminando uma parte dessa tomada e conservando o que vem logo antes e logo depois.” (Aumont, 2003, p. 265)

Passou a fazer planos de cobertura e segurança para dar opção à montagem, chegando ao ponto de, na cena da briga de Macário, decupá-la classicamente, com planos e contra-planos. Mas também afirma que nunca chegou a filmar uma cena com o esquema pré-concebido de *plano master*, plano/contra-plano, mesmo que acabasse fazendo isso. Não era um esquema ou uma mecânica pré-elaborada, já que a linguagem do documental e o desejo de frescor nas cenas não permitiam isso. O editor de som, Eduardo Santos Mendes, também acompanhava esse processo e, como é um parceiro antigo e de confiança da diretora, tinha muita influência sobre o material, inclusive solicitando que uma cena fosse re-filmada por uma questão que não era estritamente sonora.

- Montagem

O método utilizado nas filmagens gerou um material bruto muito rico, mas deu muito trabalho na montagem, que durou quase um ano, com algumas paradas durante o processo. Primeiro a montagem era feita em função do que estava escrito no roteiro, para ver se a cena funcionava, mas depois a editora começava a procurar por momentos mais interessantes na imagem e no som, pesquisando as informações sobre esses materiais nos boletins, que precisavam ser muito bem feitos para orientá-la corretamente. Depois do final da filmagem, a diretora incorporou-se ao processo e chegaram a um primeiro corte de duas horas e vinte minutos. Porém, o personagem de Chico, irmão de Leilah, sobrava e decidiram cortar seu conflito, para que deixasse de ser um dos protagonistas do filme.

Ainda não tinham dinheiro para a finalização e pararam a montagem alguns meses, quando editaram uma *promo* do filme para conseguir novas parcerias. Obtiveram recursos de leis de incentivo por intermédio da distribuidora e continuaram trabalhando de setembro a novembro de 2005, fazendo sucessivos cortes no filme.

- Testes da montagem do filme

Toda vez que sentia que faltava alguma coisa na montagem que ela não sabia bem o que era, chamava pessoas para assistirem o filme. Gostava de ver os momentos onde elas se emocionavam e percebeu que em diversos pontos faltava alguma informação para a boa compreensão da história, principalmente em relação ao personagem do irmão de Leilah, que tinha sido bastante reduzido, mas ainda tinha muita importância. Eram obviedades que as pessoas muito envolvidas no filme não conseguiam perceber. Chamou Roberto Moreira para ver

a montagem e ele propôs a filmagem de algumas cenas adicionais: quando Diamante convida as meninas a serem agenciadas, cuja informação estava espalhada em diversas cenas e precisava aparecer de maneira mais condensada; uma cena do irmão de Leilah no hospital onde ficava clara a relação de parentesco entre os dois e um show de Antônia com a música tema do filme para levantar o final, que terminava muito triste com o show na prisão. Com os novos recursos obtidos para a finalização, filmaram essas cenas em janeiro de 2006 e terminaram o corte do filme logo em seguida. Em março de 2006, o roteirista Claudio Galperin escreveu uma locução para entrar em *off* em diversos momentos do filme, mas que funcionava principalmente para o seu início, já que explicava o ponto de vista narrativo de Bárbara, que estava presa e comentava a história do grupo conversando, como se estivesse escrevendo uma carta às amigas.

- Desenho sonoro

Durante a edição de imagem, o editor de som Eduardo Santos Mendes assistiu o corte do filme umas três vezes. Conversou com o compositor da trilha sonora original, que vinha sendo trabalhada desde os ensaios, para procurar um conceito geral onde as vozes funcionariam como instrumentos musicais e vice-versa. A proposta sonora era que, em linhas gerais, os ambientes e os ruídos tivessem o mesmo status que as vozes, enquanto Tata insistia no realismo do universo que estava sendo retratado. O processo da edição de som foi muito rico, com uma parceria estabelecida de outros trabalhos e a participação do editor de som no filme desde as primeiras versões do roteiro. A única diferença de conceito que tinham era em relação aos sons ambientes, que para a diretora faziam da Vila Brasilândia um local muito ruidoso. Tata insistiu em reduzir os ambientes, mas mantendo-os ainda bastante presentes, mas menos do que o pretendido pelo editor de som. Tata não se lembra de nenhuma solução narrativa específica encontrada durante a edição de som, mas diz que “sempre tem algum ruído que ajuda no corte”. Não voltaram a montar a imagem por causa de questões de som. Em seguida foi feita a gravação das locuções e a finalização de imagem.

2.1.6 Distribuição

- A série “Antônia”

Em dezembro de 2005, com o filme montado e esperando pela filmagem das cenas adicionais, a Globo decidiu realizar a série “Antônia” inspirada nos personagens e situações do longa-metragem. Tata começou a escrever os episódios com Jorge Furtado e marcaram a data de

estreia da série para junho de 2006. Pretendiam lançar o filme antes, mas não conseguiram o dinheiro para fazer as cópias a tempo e tiveram que adiar a estreia do longa-metragem para o segundo semestre, depois da exibição da série. Parecia uma boa ideia, as personagens estavam “em rede nacional” e “Antônia” passou a ser conhecida antes de ir para os cinemas. Fizeram algumas mudanças no roteiro da série para que a história acontecesse depois da história do filme, aumentando o interesse no longa, que passaria a mostrar as origens do que o público viu na televisão. As filmagens da série aconteceram ao mesmo tempo em que a finalização do longa-metragem.

- Projeções teste

A Downtown, distribuidora do filme, fez projeções do filme pronto, mas a diretora não sabe bem o que foi avaliado nesses testes. Diz que no Brasil não existe a prática de a distribuidora alterar o filme por demandas do público e menciona um conceito citado por Carlos Augusto Calil para justificar que aqui não há produtores que atuem como “procuradores do público”, ou seja, pessoas capazes de antecipar as demandas dos frequentadores de cinema e propor filmes que possam ir ao encontro deste público.

Tata considera a versão oferecida ao público como a versão final do filme. Está satisfeita, “é o melhor que eu pude”.

- Estratégias da distribuição

Discutiu a estratégia e a execução da distribuição com a Downtown, escolhendo os primeiros festivais onde inscreveriam o filme e propondo diversas ideias. Resolveram lançar um cd com as músicas do filme, o que consumiu muito trabalho de Tata Amaral como produtora. Todas as decisões da distribuição passavam de alguma maneira por ela, que por contrato tinha que aprovar os trailers, cartazes, sinopses de venda, etc. Escolheu os textos do site e deu muitas entrevistas sobre o filme, tanto para a televisão quanto para outros meios. A diretora acha que não deveria precisar se envolver com tantas coisas da distribuição, que os distribuidores deveriam se ocupar de tudo isso.

Durante o lançamento do filme a diretora rompeu a sociedade da produtora “Coração da Selva” e abriu uma nova empresa, a “Tangerina Filmes”, com novos parceiros em uma nova sede.

2.1.7 Remuneração e acúmulo de funções

Durante todo o tempo que levou o desenvolvimento de “Antônia” Tata teve remuneração do filme durante a pré-produção, filmagem e montagem, também recebendo retroativamente pelo trabalho de roteirista. Porém, não teve remuneração durante a distribuição, vivendo durante um ano inteiro de economias feitas antes e do cachê pelo trabalho na série. Em “Antônia”, Tata Amaral acumulou as funções de roteirista, diretora, produtora e de sócia da produtora que realizou o projeto. Considera esse acúmulo “uma loucura”, não foi a primeira vez que fez um longa-metragem dessa maneira e diz que sempre acaba depauperada, completamente sem dinheiro, mas não vê outro jeito de realizar, já tentou outra forma, mas nunca deu certo e no sempre acaba levando o filme do início até o final. Tata acredita que o acúmulo de funções influencia o trabalho como diretora, por um lado esgota física e mentalmente, mas por outro lado dá autonomia para desenvolver “o produto que eu quero, do jeito que eu quero”.

- Administrando o filme “por toda a vida”:

Tata diz que o trabalho administrativo no filme nunca acaba, mas para ela o mais importante é feito até o lançamento, que é quando termina todo o seu trabalho criativo. A partir daí são apenas relatórios, prestações de contas, etc. O ritmo desacelera e pode até ter alguns dias de tranquilidade antes de pegar o próximo projeto.

2.1.8 Preservação e patrimônio

Tata Amaral é sócia do filme e tem uma boa porcentagem do seu direito patrimonial como produtora, mas nada especificado como diretora. Tem também uma pequena participação patrimonial na série, tanto como diretora quanto como produtora, determinados em contratos diferentes com a Globo e com a O2 Filmes.

Para preservar o filme, doou à diversas cinematecas as cópias que foram utilizadas na distribuição. Também doaram DVDs do filme a muitas instituições, tal e qual havia feito nos seus filmes anteriores. Entregou um dossiê com todos os materiais do filme para as bibliotecas da ECA/ USP e da FAAP. Tata diz que, além da ideia da preservação dos processos, depositar esses materiais em diversos lugares também é uma estratégia de economia do seu tempo, já que é muito frequente que jornalistas, pesquisadores, estudantes ou pessoas interessadas na área a procurem para obter esses materiais ou informações que possam ser encontradas neles. Com isso tudo depositado em lugares públicos, é só indicar as fontes e não precisa parar o que está fazendo

para preparar o material, nem fica em uma situação delicada por não poder auxiliar uma pessoa que está interessada no seu trabalho.

2.1.9 O filme seguinte

Para ela o longa-metragem de ficção é o protagonista da sua carreira. Considera que passou a ser uma diretora conhecida a partir do seu trabalho em longas-metragens e só é convidada para fazer outros projetos por causa dos filmes que fez. Além do mais, só é chamada para opinar sobre cinema, para dar palestras ou qualquer outro tipo de atividade pela sua função de diretora, não como produtora ou dona de empresa de produção.

Logo depois da filmagem de “Antônia” começou a trabalhar no projeto de seu próximo filme. “Sempre eu já tenho outros”, mencionando que naquele momento trabalhava em dois longas-metragens, uma série de ficção que estava estreando na TV Cultura e um documentário em preparação.

2.2- “O Magnata”, dirigido por Johnny Araujo

2.2.1 O diretor

- Formação

Johnny, João Felipe Martins Araujo, é o filho caçula de uma família com seis irmãos. Nascido e criado em São Paulo, morou a vida inteira no bairro de Alto de Pinheiros e fez o ensino médio no Colégio Mackenzie. Conta que sua aproximação do audiovisual veio através da música e da publicidade. Desde muito jovem participava de bandas e gostava muito de ver vídeo-clips. Frequentava o Teatro Lira Paulistana e via muitos grupos brasileiros, mas também assistia à bandas internacionais em um cinema chamado “Rock Show”. Todo domingo às quatro da tarde projetavam um show e a plateia se portava como se estivesse em um grande concerto de rock ao vivo, cantando e dançando. A MTV brasileira ainda não existia naquela época e a oferta de vídeo-clips era muito restrita, limitando-se a produções estrangeiras exibidas em programas da TV Cultura e da TV Record. Essa atenção especial à associação entre a música e a imagem se expandiu para as trilhas sonoras de longas-metragens e Johnny começou a acompanhar a produção cinematográfica a partir da música dos filmes. Menciona uma série de longas-metragens da primeira metade dos anos oitenta que via e revia em fitas de VHS, como “Subúrbia” (Penelope Spheeris, 1984), que interessava principalmente pela presença na trilha sonora das bandas que ele gostava. Ninguém tinha câmera e nunca gravou nada do que faziam nessa época.

Quando terminou o ensino médio, não sabia o que estudar e como seu pai é empresário, optou por Administração de Empresas. Parou com a música e, ao mesmo tempo que estudava, passou a trabalhar com o pai.

- A Carreira Antes de “O Magnata”

Com vinte e dois anos, reencontrou um amigo de infância que estava trabalhando no segmento de rádio e televisão da agência de publicidade W-Brasil. Ficou muito interessado pelas histórias das filmagens e conseguiu uma vaga de estágio na agência. Posteriormente, passou a estagiar em montagem na produtora JX e com o tempo começou a fazer os *making-ofs* das produções da casa. Algum tempo depois foi promovido de assistente a editor. Nesta época resolveu estudar publicidade e entrou no curso da UNIP, mas como estava com muito trabalho e o curso não lhe parecia muito bom, abandonou-o depois de dois anos de seu ingresso.

Na produtora, tinha liberdade para utilizar o equipamento disponível e começou a registrar as bandas dos seus amigos. Começou a fazer isso com frequência, captando, editando e finalizando shows e ensaios, que eram assistidos internamente, em ambientes domésticos, com “festa e cerveja”. Naturalmente, foi convidado para gravar um show de uma banda que na época estava “mais estabelecida”, o “Pavilhão 9”. Utilizou cinco câmeras e teve a ajuda de muitos amigos da produtora, resultando na edição de um vídeo-clip que foi exibido pela MTV. Johnny diz que esse foi o começo de sua carreira como diretor: algumas pessoas viram, gostaram do trabalho e começaram a pedir que ele dirigisse outros vídeo-clips. Passou a viver do que ganhava como editor de filmes publicitários e ao mesmo tempo fazia clips para bandas por *hobby*. Enquanto construía sua carreira como diretor de vídeo-clips e filmes publicitários frequentava constantemente as salas de cinema da cidade e assistia a muitos filmes. Ficou onze anos trabalhando na JX, uma época que Johnny considera de formação. Diz que foi importante trabalhar nessa produtora, pois conseguiu ter uma visão global do processo de realização, pois trabalhava em todas as etapas, inclusive na edição do som e na construção das trilhas sonoras de referência, que atualmente, normalmente é responsabilidade da empresa contratada para finalizar o áudio dos filmes.

Nunca fez curtas-metragens, documentários ou qualquer trabalho destinado à exibição em salas de cinema, mas gostava muito de inovar na introdução dos vídeo-clips, antes de começar a música, onde sempre inventava algum tipo de cena. Isso virou uma marca registrada do diretor, que “matava a vontade criativa” com essas pequenas introduções. Conta que o mais próximo que chegou de um filme foi num clipe onde se propôs a nunca mostrar a banda, o que era muito pouco comum naquela época. Escreveu o roteiro e fez um filme emocional, centrado na relação entre um pai e um filho, inspirado num longa-metragem sobre um boxeador.

O primeiro projeto para o cinema em que se envolveu foi “O Magnata”. Diz que sofreu muita resistência no princípio, já que as pessoas estranhavam o fato de ele nunca ter feito nada para cinema. Mas Johnny não parecia importar-se muito com isso, “era tão inexperiente que eu nem pensei nas consequências. Fui lá e fiz.” Tinha visto recentemente “O Invasor” (2001), de Beto Brant e ficado fascinado com as possibilidades da linguagem, além da maneira como o filme mostrava a cidade de São Paulo. Queria fazer um longa-metragem e “aconteceu “O Magnata””.

2.2.2 O Desenvolvimento de “O Magnata”

- O encontro da ideia com o diretor e os produtores

Johnny já tinha feito alguns clipes para a banda Charlie Brown Junior e tinha uma relação de amizade com Chorão, o líder do grupo. Uma noite o músico ligou para ele dizendo que tinha escrito um roteiro para um filme e que queria mostrá-lo. Os dois se encontraram e o diretor recebeu um texto de umas trezentas páginas, “que não era um roteiro, mas uma história maluca”. Gostou da novidade e da falta de compromisso do roteiro com a produção tradicional e pediu para ficar com ele. Apresentou o texto ao Paulo Ribeiro, proprietário da Locall, locadora de câmeras e equipamentos para filmagem que patrocinava diversos filmes com descontos ou empréstimos e ajudava muito a produção cinematográfica da época. Naquele momento o sucesso de “Dois Filhos de Francisco” (Breno Silveira, 2005) tinha despertado nas produtoras a possibilidade de fazer grandes bilheterias com filmes que associassem a popularidade dos músicos com sua história de vida e Paulo Ribeiro intermediou uma conversa com os irmãos Gullane, que estavam interessados em fazer um filme para jovens, com uma temática *rock and roll*. Chorão, Paulo e Gullane “armaram a trinca” que desenvolveria o projeto e Johnny era vendido por eles como o diretor ideal para o filme, pois pertencia ao universo da música e era da “geração MTV”.

2.2.3 Preparação

- Desenvolvimento do projeto de produção

Aquele primeiro texto de trezentas páginas, irregular, mas com cenas e alguns diálogos desenvolvidos, foi formatado no *Final Draft*⁷ por um roteirista que trabalhava na Gullane. Ele cortou diversas cenas que estavam no original, mas não fez nenhuma alteração profunda ou desenvolveu um trabalho realmente dramático para o filme, já que o importante naquele momento era ter um texto que pudesse ser inscrito na Ancine, em que a avaliação é mais técnica que de conteúdo. Em paralelo, a produtora formatou um projeto rapidamente e começou a trabalhar na sua viabilização. O projeto foi inscrito na Ancine, Johnny assinou um contrato de direção e ficou esperando pela viabilização e captação de recursos para o projeto, recebendo

⁷ O Final Draft é um programa de computador cuja aplicação principal é ser editor de texto que facilita a formatação do texto segundo as práticas da indústria cinematográfica, colocando cada elemento: Cabeçalho, Ação, Personagem, Diálogo, etc, em um recuo determinado. O programa também dispõe de recursos que facilitam a análise de produção, cruzando informações sobre locação e personagem constantes no texto, além de permitir a integração com outros programas que auxiliam na planificação e orçamento de filmes. Há outros programas similares, como Celtx e Movie and Magic.

eventualmente alguns relatórios sobre o desenvolvimento do processo, mas sem participar efetivamente dele. Não escreveu nenhum tipo de texto, nem propôs qualquer tipo de consideração de estilo da direção que pudesse ser anexada ao projeto, que nunca teve uma proposta de direção. Hoje ele avalia que, embora sua participação na origem do projeto seja fundamental, acredita que sua falta de experiência contribuiu para o seu pequeno envolvimento no desenvolvimento do projeto. Tinha muito respeito pelos produtores, “eram os Gullane, o que os caras falarem, ta falado”. Como naquele momento o Charlie Brown Júnior estava em alta, a ação entre a produtora e o cantor funcionou muito bem.

- A escritura do roteiro

A distribuidora Buena Vista associou-se ao filme antes de ter um roteiro fechado. Quando entrou o primeiro dinheiro para a produção, um ano depois do início do processo, resolveram mexer no roteiro internamente, entre Carlos Cortez e Danilo Gullane. Johnny participou dessa etapa, dando palpites e fazendo anotações, mas nunca escrevendo diretamente o texto. Nessa época, estava filmando muita publicidade, enquanto Chorão estava fazendo muitos shows pelo país e tinham pouco tempo para dedicar-se ao projeto. No começo de 2006 Caio Gullane ligou para Johnny dizendo que tinham conseguido o dinheiro para filmar, que poderiam fazer o cronograma e marcar a data da filmagem. “Aí bateu! Caiu a ficha de todo mundo!”. Percebendo que ainda não tinham um bom roteiro, o diretor pediu para os produtores contratarem um roteirista e Bráulio Mantovani entrou no projeto.

O roteirista ficou dois meses trabalhando, diretamente no roteiro, sem regressar a etapas intermediárias como o argumento ou a escaleta. O texto melhorou muito, ficou mais “enxuto” e com “a história mais funcional”. Com a data da filmagem marcada, fizeram uma primeira reunião entre Bráulio, Caio Gullane e Johnny, pensando no filme que queriam fazer. O grande problema era apresentar aquele novo roteiro ao Chorão, que “era o dono do filme” e tinha poder absoluto sobre o projeto. Como temiam, o músico não gostou do que foi proposto e afirmou que já não era mais o filme dele, complicando o processo de desenvolvimento do roteiro com a filmagem iminente. Com isso, Bráulio Mantovani afastou-se do projeto e uma nova versão do roteiro foi feita na produtora, misturando fragmentos desta última versão com cenas que estavam no roteiro anterior. Seria o roteiro de filmagem.

- Um acordo sobre o roteiro

Como não tinham mais tempo hábil para continuar reescrevendo e negociando com o Chorão, Johnny assumiu as deficiências do roteiro, inclusive algumas cenas que não estavam totalmente escritas e dialogadas, tentando resolvê-las durante os ensaios e a filmagem. Para ele, algumas cenas eram excessivamente ruins, desnecessárias ou simplesmente não agradavam ao diretor, que propôs à produção cortá-las, mas foi decidido que, por causa das exigências de Chorão, ele deveria filmá-las mesmo assim, mesmo que isso significasse a perda de tempo e de negativo. Johnny diz que sua posição de “diretor contratado” não permitia contrariar este tipo de solicitação da produção. De qualquer maneira, avalia que mesmo com problemas no roteiro a história era boa, pôde envolver-se com ela e criar coisas interessantes redirecionando elementos que já estavam no texto. Assim, iria começar e terminar a filmagem sem ter o roteiro fechado e para tentar contornar o problema, a política entre a direção e a produção era a de garantir-se filmando muito para ter opções na edição.

- Montagem da equipe

Tinham três meses de pré-produção. Johnny confiava muito na experiência da produtora e na sua indicação para a equipe de profissionais experientes na realização de longas-metragens. Contrataram Márcia Faria como diretora assistente, para executar as funções de primeira assistente de direção com um título diferenciado que fazia jus à sua experiência profissional. Seu conhecimento técnico de produção permitiu uma planificação precisa das diárias e uma comunicação muito boa entre a direção e a produção, que continuava procurando maneiras de compensar os problemas do roteiro oferecendo possibilidades ao diretor durante a filmagem. Por outro lado, Johnny indicou profissionais que tinham trabalhado bastante com ele em filmes publicitários, como o diretor de fotografia André Modugno. Com as funções principais da equipe preenchidas, leram o roteiro em mesa e fizeram a análise técnica, começando o trabalho de escolha das locações, que eram muitas, e de *casting*.

- Escolha de locações e planificação da filmagem

O início do processo foi o padrão para esse tipo de produção: com a lista de locações nas mãos, um produtor passou a fotografar possibilidades e mostrar ao diretor, que “afinava” a procura e selecionava as melhores. Depois de escolhidas, eram confirmadas pela produção e a

equipe fazia visitas técnicas. Johnny diz que, por sorte, conseguiram ir a todos os lugares e prever eventuais problemas.

Após cada uma das visitas, o diretor, com o fotógrafo e com o diretor de arte Clovis Bueno, faziam plantas baixas indicando o possível posicionamento das câmeras e um rascunho de um *story board*, indicando os enquadramentos.

A única “baixa” neste processo foi o técnico de som, que abandonou o projeto duas semanas antes de começar a filmagem. Por falta de tempo, o novo técnico só pôde visitar as locações que poderiam ter problemas. Isso causou diversas complicações na captação do som direto, obrigando a realização de dublagens durante a pós-produção. Também se reuniu com Luiz Adelmo, o *sound designer*, para decidir com ele e com o técnico de som direto como fariam a captação das cenas com música ao vivo. O diretor não queria fazer *playbacks*, tinha visto resultados muito ruins em outros filmes, mas tecnicamente não era possível captar todas aquelas pessoas e instrumentos diretamente. Por isso, decidiu-se pelos *playbacks*, ao mesmo tempo em que gravava cada um dos músicos em canais separados, para tentar utilizar este som na pós-produção.

Algumas cenas eram enormes e precisavam de mais preparação, como um show com mais de quatrocentos e cinquenta figurantes que acontecia em uma praça. Neste caso foram feitos dois dias de *pré light*⁸, muitos esquemas e reuniões, mas mesmo assim Johnny diz que esse tipo de diária é uma “gincana”, com muita correria e atenção para modificar todos os esquemas pré-elaborados no calor da hora.

- *Casting* e preparação dos atores

O elenco era grande e variado, com personagens que deveriam ser representados por grandes atores, enquanto outros eram pessoas reais do universo do skate, atuando em seus próprios papéis. No meio destas duas categorias, muitos atores jovens com papéis pequenos e tipos específicos. Contrataram Vivian Golombek para produzir o *casting* e começaram a fazer testes. A seleção também contou com a participação de uma produtora de elenco de publicidade para procurar algumas figuras mais “estéticas”: tipos que interessavam muito pelo aspecto visual, adolescentes com estilos diferentes que eram necessários para o filme. Muitos atores eram indicados por Chorão e “mesmo que fossem participar de qualquer maneira”, o diretor precisava

⁸ Pré light: no jargão cinematográfico é o fato de iluminar uma cena no dia anterior à filmagem. Costuma ser realizado quando a iluminação da cena necessita da montagem de muitos equipamentos e o tempo necessário para isso inviabilizaria a filmagem na mesma diária.

ver como atuavam. O protagonista, Paulo Vilhena, foi imposto pelo músico e, mesmo que a princípio isso pudesse representar um problema, Johnny considerou o trabalho com o jovem ator uma boa surpresa.

Como todo esse elenco tinha pouca experiência em cinema (incluindo o Paulo Vilhena) começaram um trabalho de preparação dos personagens com a ajuda de dois profissionais especializados nesse tipo de processo, cujo objetivo principal era fazer com que funcionassem como uma turma de amigos. O elenco era composto de atores pouco experientes em cinema, por não atores, que tinham personagens simples e eram “naturalmente engraçados” e com atores consagrados como Maria Luiza Mendonça e Chico Diaz, que não costumam trabalhar com preparadores. Com Maria Luiza o desenvolvimento do personagem partiu de leituras do roteiro e da discussão com o diretor sobre o personagem. Nesse sentido, Johnny é muito grato ao trabalho com a atriz, que mexeu muito no roteiro com ele. A relação com Chico Diaz foi um pouco mais complicada. O ator não tinha tempo disponível para trabalhar na preparação e conseguiram encontrar-se apenas por três horas. Mas como a produtora e a distribuidora considerava importante ter um ator “de peso” que desse credibilidade ao filme, insistiram em mantê-lo no elenco mesmo que o diretor não tivesse condições satisfatórias para trabalhar com ele.

- Escolha do suporte para a filmagem:

Novamente considerando a necessidade de garantir uma grande quantidade de material para a montagem, somada agora às dificuldades causadas pela presença de muitos não atores, a produtora decidiu que a filmagem seria feita com duas câmeras super dezesseis milímetros.

3.2.4 Filmagem

Estavam previstas sete semanas de filmagem, sendo seis delas com a equipe completa e uma de equipe reduzida, para realizar planos de cobertura.

- Rotina da filmagem e posicionamento das câmeras

Johnny diferencia pelo menos duas situações de filmagem diferentes no longa, que eram preparadas e realizadas de maneira distinta: as cenas com diálogo e as sequências de ação. Quando tinha diálogos, a preocupação principal era com o ator e com a representação, obrigando os planos a serem mais convencionais, “sem pirotecnia”, que distrai o espectador dos textos.

Mesmo a quantidade de planos nestas cenas foi controlada, pois “uma quantidade excessiva de cortes pode afastar o público do conteúdo das cenas”. Por outro lado, havia uma grande quantidade de planos “pirotécnicos” nas sequências onde o diretor considera que tinham menos necessidades de atuação, como, por exemplo, quando um dos personagens desce a serra do mar de skate. Nessas cenas, a experiência de Johnny em vídeo-clips e filmes publicitários eram muito importantes, pois mesmo em situações com menos controle, conseguia planificar e realizar o que pretendia, utilizando referências e inventando os planos na hora.

A assistente de direção estabeleceu a mesma rotina de filmagem que era utilizada em diversos longas-metragens: ao chegar à locação, enquanto os caminhões eram descarregados, o diretor marcava a cena no set com os atores, acompanhado das pessoas que precisam entender o que ia acontecer durante a diária: o fotógrafo, diretor de arte, técnico de som, assistentes de direção, chefe de elétrica e, quando podia, o chefe de maquinaria. Depois da cena marcada, os atores iam para o figurino e maquiagem enquanto Johnny determinava com a equipe as posições das câmeras e quantos planos iriam fazer em cada posição. Neste momento o critério da primeira assistente de direção determinava o que era possível realizar naquele dia e se fosse o caso, deveriam escolher entre os planos o que poderia ser eliminado ou encontrar outra solução, da mesma maneira que durante o desenvolvimento do dia, caso inventassem outra posição interessante para fazer um plano não previsto e não tivessem tempo disponível, a assistente fazia que escolhessem por qual plano previsto ele seria trocado. Segundo o diretor, esse controle estrito do que era possível realizar foi um dos maiores aprendizados pessoais que teve no filme: filmar no tempo e cumprir o que foi planejado, algo “muito raro em filmes publicitários”. Quando o elenco, o cenário e as câmeras estavam prontos, filmavam e passavam para o próximo. Assim sucediam plano atrás de plano: posicionando as câmeras, iluminando, fazendo todos os planos daquelas posições e trocando para a próxima, repetindo a mesma mecânica. Como tinha muita experiência anterior com o diretor de fotografia, eram rápidos e podiam fazer muitos planos por dia, ressaltando novamente a necessidade de ter uma boa quantidade de material para ter opções na montagem.

Duas câmeras filmando simultaneamente significavam o dobro do trabalho e uma dificuldade extra para que elas não terminassem filmando a mesma coisa. Era preciso estudar muito bem cada posição, pois se os planos não se diferenciam substancialmente um do outro é muito provável que um deles não possa ser usado na montagem. Johnny disse que diversas vezes

utilizou apenas uma das câmeras, mesmo tendo a segunda disponível, já que a ação não precisava ser captada de dois pontos ao mesmo tempo.

- *Mise en scène* e repetições

No set de filmagem não tinha muita preocupação com os textos no primeiro ensaio, pois era usado para marcar os movimentos dos atores e da equipe. Johnny diz que se exagerasse nas indicações, os atores se confundiam ou faziam as ações de maneira muito mecânica e foi aprendendo durante o filme a ser mais simples na movimentação cênica, ao mesmo tempo que o elenco aprendia a se portar melhor em relação às câmeras, luz, foco e som. Depois que estava tudo pronto, ensaiava novamente e fazia pequenas adaptações no posicionamento das câmeras. Ensaiaava uma ou duas vezes e fazia poucos *takes*, procurando captar a espontaneidade dos atores, pois sabia que a repetição excessiva piorava a cena e gerava problemas de continuidade, já que o elenco era incapaz de repetir exatamente os mesmos movimentos. Um dos motivos principais para a repetição dos planos eram problemas técnicos causados pelo elenco: um ator entrava na luz do outro, saíam de foco, falavam ao mesmo tempo, etc. Johnny diz que também repetia muito por problemas de atuação, mas reflete que há um limite muito estreito no que pode ser feito para corrigir o ator quando está no set de filmagem. Tudo depende da preparação do personagem durante os ensaios, é preciso que o ator chegue na filmagem sabendo bem o que tem que fazer. Raramente, depois de ter um *take* bom do plano, pedia variações maiores na intenção das falas ou na movimentação dos atores para ter opções para a montagem. Sabia que só podia fazer isso uma vez em cada plano, pois não conseguiria voltar ao que era nos *takes* anteriores. Além disso, diz que os atores não gostam muito de testar essas opções, pois ficam com a sensação de que o diretor não sabe exatamente o que está fazendo. Por isso, quando pretendia arriscar alternativas, sempre propunha algo como “vamos experimentar uma assim?” e depois do plano dava alguma satisfação, se tinha sido uma boa opção ou uma “bobagem”. Eventualmente, também incorporava propostas do elenco, improvisações e piadas que eles inventavam na hora. Ao terminar de gravar uma cena onde a atuação não era boa ou havia muito problema de continuidade, fazia planos de cobertura para a montagem, fechando o enquadramento e tirando os outros atores e elementos de cena, para que não tivesse nenhuma referência que dificultasse a edição.

- Cuidados com o som direto:

O som também era muito cuidado durante a filmagem e diversas vezes gravaram *wild tracks* para recuperar diálogos com pequenos problemas técnicos durante a filmagem, mas que poderiam ter pequenos fragmentos sincronizados na edição. Diversas locações eram excessivamente barulhentas, o que obrigava a gravação de ambientes e ruídos do local para serem usados na montagem. Esses planos eram gravados apenas em som.

- Vendo o “copião”

Durante a filmagem, Johnny recebia sempre no dia antes da folga uma fita mini DV com o material que tinha sido filmado na semana anterior. Este material era avaliado por ele e pelo fotógrafo. O diretor fez uma reunião com o montador e a edição começou durante as duas últimas semanas de filmagem. O diretor diz que gostaria de ter tido a possibilidade de montar o material durante toda a filmagem. Para explicar a utilidade de fazer os dois trabalhos em paralelo, conta que foi na ilha de edição que encontraram uma solução para a diária perdida durante a visita de Chorão ao set de filmagem: pré-editando a cena perceberam que faltavam apenas dois planos, que foram negociados com a produção e filmados em meia diária.

- Equipe de direção

Além da primeira assistente, a equipe de direção durante a filmagem tinha ainda um segundo e um terceiro assistente, a cargo de Márcia Faria, que determinava o trabalho de cada um. Tinham também uma continuísta, que, além de trabalhar sobre a continuidade de objetos, figurinos e ações, cuidava também das questões de eixo de montagem, diversas vezes ao diretor e ao fotógrafo sobre o posicionamento adequado das câmeras. Johnny conta que durante a montagem tiveram um problema de continuidade de figurino e a continuísta voltou a consultar a documentação feita na filmagem para encontrar a origem do problema.

- Postura do diretor e atmosfera do set

Johnny diz que sua postura no set era muito alegre, tentava manter um clima de amizade e profissionalismo com todo mundo. Diz que chegava sempre sorrindo, cumprimentando as pessoas e se preocupava com que todos estivessem na mesma sintonia. Conta que eventualmente a assistente de direção tinha que checar os motivos de algum profissional estar mal humorado, para manter a harmonia da filmagem. Mesmo assim o set era

absolutamente silencioso e não tiveram nenhum problema sério com a equipe durante toda a filmagem. Diz que talvez as dificuldades com o Chorão, que interferia no trabalho constantemente, podem ter ajudado a manter a equipe unida, já que obrigava a todos serem mais flexíveis.

- O “dono” do filme:

Certa vez, durante a filmagem, Chorão enviou para a produção algumas páginas novas de roteiro com um novo final para o filme, numa cena com Maria Luiza Mendonça e Chico Diaz. Para Johnny, a ideia nova não fazia nenhum sentido e não valia a pena nem filmá-la, mas novamente a produção considerou que deveriam filmar de qualquer jeito e ela foi incluída no plano. Em outra oportunidade, o músico convocou uma reunião com a produção, pois tivera um sonho onde a equipe do filme viajava em um avião, com as latas de negativo, enquanto ele permanecia sozinho na pista de decolagem. Sentindo que estavam roubando o filme dele, Chorão resolveu ir ao set de filmagem para ver o que estava acontecendo. A visita foi atribulada e causou a perda de uma diária de trabalho completa, mas gerou um sentimento forte da equipe, incluindo os produtores executivos em defesa do que estavam fazendo. No final, cumpriram todas as diárias e Johnny avalia que a produção “foi perfeita”.

2.2.5 Pós-Produção

- Montagem

A montagem começou seguindo a estrutura do roteiro. Johnny diz que a partir desse momento decidiu mudar um pouco sua postura sobre ser um “diretor contratado” e ignorar todas aquelas cenas que tinha se oposto a filmar durante a pré-produção, focando-se em construir na ilha de edição o filme o que parecia ser o melhor para ele. Em dois meses chegaram a um primeiro corte, com duas horas e quarenta minutos de duração, utilizando aproximadamente setenta por cento das cenas filmadas. Rodrigo Menecucci é um montador com muito conhecimento sobre música e por sua própria decisão e iniciativa, desde o início montou o filme utilizando trilhas musicais de referência, o que já dava uma boa perspectiva de ritmo para as cenas.

- A primeira “aprovação” do filme

Para avaliar este primeiro corte, a produção organizou uma projeção nos Estúdios Mega para as pessoas envolvidas no filme. O diretor estava tenso, preocupado, mas segundo ele a projeção foi seguida de um alívio geral, um debate entre o público presente, que todos saíram com “a sensação era de que tinham um filme”. Chorão viu este corte em sua casa e adorou. Estava orgulhoso. Reclamou um pouco de algumas participações de amigos dele que tinham sido cortadas, mas achava que o filme deveria ficar daquele jeito mesmo, com aquela duração.

- Procurando o “melhor filme” na edição

Fabiano Gullane insistia que o filme deveria ter noventa minutos e Johnny continuou montando por mais dez meses. Jogou muito material fora, descartando sequências inteiras. Diz que era como se fosse uma refilmagem, tiravam palavras “cirurgicamente” na montagem. Tinha muitas opções de maneirismos, enquadramentos em “posições malucas”, que às vezes ajudavam a esconder algumas atuações ruins. Mas não pôde mexer na estrutura do roteiro, nem cortar alguns elementos que julgava jogarem contra a história por causa das exigências de Chorão, que era muito “apegado” a algumas coisas do filme. Johnny conta que para conseguir cortar o final que foi enviado pelo músico durante as filmagens, tiveram que montar toda uma operação estratégica: começou com o editor montando propositalmente mal a cena, mas que não deu resultado, pois o músico gostava da cena mesmo assim, e terminou com os produtores “barganhando” o corte em troca da inclusão de algumas músicas a mais do Charlie Brown Júnior na trilha do filme. Porém, quando tentaram cortar o personagem do Marcelo Nova, o músico ameaçou sair do filme e falar mal dele na imprensa no seu lançamento. Tanto a direção quanto a produção tiveram que aceitar as exigências do “patrão”. Como essas aparições não poderiam ficar muito deslocadas do resto da história, decidiram chamar o escritor Lourenço Mutarelli para escrever algumas locuções em *off* para o filme que explicitassem um conflito interno do personagem, colocando Marcelo Nova em um espaço de sonho ou imaginação do protagonista.

- A construção da trilha sonora

O compositor da trilha sonora original entrou no filme quando o corte estava próximo dos cento e vinte minutos. Decidiram comprar os direitos de duas músicas que vinham sido usadas de referência e ele começou a compor a trilha para substituir as outras músicas.

Johnny diz que esse é um processo bastante complicado, pois normalmente a primeira reação ao trocar as músicas é que a antiga trilha de referência era melhor que a original e “demora um pouco” para se acostumar com ela.

- Edição de som e mixagem

Quando chegaram ao décimo primeiro corte e a montagem parecia estar chegando ao final, o filme foi para a edição de som e para a finalização de imagem. A agenda do editor de som era muito complicada e como há poucos profissionais e estúdios disponíveis, tinham que começar a trabalhar naquele momento. Os diálogos vinham bastante editados da montagem e havia uma série de dificuldades, desde problemas com algumas locações ruidosas a questões técnicas da música ao vivo e dos *playbacks*. O projeto tinha “milhares” de pistas de som e foram seis meses de trabalho de edição e mixagem.

- Projeções teste com público e a “autoria” do diretor

Quando os produtores julgaram que o corte estava pronto para ser testado, organizaram com a distribuidora algumas projeções de teste de público. A partir dos resultados apontados pela audiência, foram sugeridas algumas modificações, mas o diretor diz que as decisões finais eram dele e nada foi imposto. Johnny sente que foi “autoral” no processo da montagem, já que os produtores, muito próximos do filme e naquele momento costurando a sua distribuição, confiaram bastante no que ele estava fazendo e deixaram que ele tomasse decisões.

- Corte final

Finalmente chegaram ao corte final, o décimo quarto, um ano depois de terminada a filmagem. O diretor explica que uma mistura de cansaço com a necessidade de marcar uma data de estreia foi o que determinou que aquela fosse a versão definitiva do filme. Já tinham adiado diversas vezes o lançamento e cada vez que postergavam mais perdiam a possibilidade de entrar em uma “janela boa”, datas onde normalmente há mais público nas salas de cinema, como o período de férias escolares ou alguns feriados, e a seguinte só estaria disponível quatro meses depois. O filme ficou com noventa e oito minutos, o tempo que pretendiam.

2.2.6 Distribuição

- Lançamento no Brasil

Johnny diz que o filme demorou mais tempo para ser feito do que o ideal e acabou estreando quando a banda Charlie Brown Jr. não estava mais no seu auge de público e crítica. Em determinado momento Chorão tinha se indisposto com a mídia e isso repercutiu no lançamento do filme, tanto em relação à imprensa quanto a possíveis investidores, que se afastaram. Embora os créditos iniciais do filme digam “ESCRITO POR CHORÃO” (em caixa alta, previstas em contrato), o músico se recusou a participar dos eventos de lançamento do longa-metragem. Não deu entrevistas, não foi às coletivas e nem recebeu jornalistas para falar sobre o filme. Na sua ausência, coube a Johnny e a Fabiano Gullane representar “O Magnata”, com a evidente perda da comunicação direta entre o ídolo e seu público adolescente. Para evitar cair em armadilhas dos jornalistas, Fabiano e Johnny se reuniram para preparar o conteúdo das suas respostas nas entrevistas, procurando sempre levar a conversa para lugares conhecidos, positivos para o projeto. Foram às atividades solicitadas pelos patrocinadores, como um evento de surf da Petrobrás onde participava um surfista que aparecia no filme.

- *Director's cut*

Hoje Johnny considera que a versão final, apresentada ao público, não é a melhor versão do filme. Acha que as partes do universo do adolescente são legais, mas não gosta do resto. Se hoje fosse possível fazer um *director's cut*, voltaria a uma versão intermediária da montagem, mais centrada no conflito do personagem principal, sem diversas cenas que não estavam boas e cortando os personagens do Chico Diaz e de Marcelo Nova, além de filmar um novo final, onde o protagonista não morra. Acha que com isso “daria para melhorar vinte por cento”. Reflete que talvez tenham errado ao não focar seus esforços em fazer um “filme para a garotada, com menos pretensões”, mas não sabe dizer se isso seria possível com as constantes intervenções de Chorão. Sugere que, quem sabe outro diretor com mais experiência, “um Daniel Filho”, tivesse condições de calar o músico e fazer o filme que achava certo, mas ele não tinha esta possibilidade. Acha que o corte apresentado ao público ficou no meio do caminho entre “um filminho de aventura e momentos filosóficos de boteco ou de padaria”.

A última vez que tinha visto o filme foi na pré-estreia, em 2007, até que reviu esse ano (2009), dois anos depois. Gostou muito e diz que hoje tem orgulho do filme, foi legal como seu primeiro longa-metragem, mas sente que criou um discurso defensivo, justificando-se cada

vez que fala de “O Magnata”. Hoje, talvez não tivesse feito uma loucura dessas com tão pouca experiência, mas como no início do processo não sabia exatamente o tamanho da dificuldade, fez. “E rolou”.

2.2.7 Funções, salário e direitos patrimoniais

Johnny realizou apenas a função de diretor em “O Magnata” e não tem nenhuma participação sobre os direitos patrimoniais do filme. Foi remunerado em todas as etapas do processo.

2.2.8 O longa-metragem na carreira

Considera que “a experiência maior para um diretor é fazer um longa-metragem”, não pelo glamour, mas sim pela satisfação pessoal de ficar quatro anos envolvido em um projeto. Agora já não se assusta quando vai dirigir um filme publicitário, fez algo muito maior que isso. Além do mais, ter feito o longa-metragem foi um grande avanço na sua carreira. Em seguida foi chamado para dirigir alguns episódios da série “Alice” (HBO 2008) .

2.2.9 Preservação

O diretor conserva todos os documentos do processo, desde o roteiro original entregue pelo Chorão na origem do projeto, em uma caixa na sua casa. Não sabe dizer porque guardou tudo isso, mas tem os materiais bem conservados.

2.2.10 O Filme seguinte:

Durante a montagem de “O Magnata”, começou a desenvolver a ideia do longa-metragem que está trabalhando agora, adaptado de um livro de Nelson Motta. Desta vez, está envolvido diretamente na ideia original, no roteiro e participa das decisões de desenvolvimento do projeto e nas ações de captação de recursos. No momento da entrevista estava terminando o primeiro tratamento do roteiro.

2.3- “Cama de Gato”, dirigido por Alexandre Stockler

2.3.1 O diretor

- Formação

No momento da entrevista, Alexandre Stockler tinha trinta e seis anos. É licenciado em Artes Cênicas pela ECA/ USP. Toda a sua formação escolar foi feita na cidade de São Paulo. Diz que durante a infância, teve poucas relações com a televisão, mas lia muito e ia com frequência ao cinema. Seus pais lhe dizem que quando criança brincava de fazer cenários e montar peças de teatro em casa. Com menos de dez anos, fazia teatro na escola e aos treze fez a primeira peça que ele considera profissional. Começou a dirigir teatro aos dezenove anos, montando três peças curtas de Cervantes, traduzidas e dirigidas por ele.

- A Carreira Antes de “Cama de Gato”

Sua primeira direção de sucesso foi “Woyseck”, montada no porão do Centro Cultural São Paulo, tinha entre quinze a dezessete cenários diferentes, por onde o público e os atores se deslocavam para as cenas. Alexandre ganhou muitos prêmios por essa peça e algumas críticas diziam que o espetáculo era “muito mais do que teatro”: era “cinema”. Nessa época recebeu uma proposta da MTV para dirigir, mas não aceitou. Em 1995 ou 1996, aproximou-se da produção de longas-metragens na seleção e preparação de elenco de “Cronicamente Inviável” (1999), de Sergio Bianchi, mas acabou saindo do projeto por problemas de convivência entre o diretor e a equipe. Continuou trabalhando com teatro, mas com muita vontade de fazer cinema. Em 1996 montou “Na Selva da Cidade”, onde em algumas cenas atores reais dialogavam com um vídeo. Com a facilidade do uso de uma câmera digital, pensou em fazer um filme dessa peça, o que não deu certo. O espetáculo terminou com uma crise de stress e uma úlcera no diretor, que naquela época tinha vinte e dois anos.

Nunca havia dirigido curtas-metragens ou qualquer outro tipo de audiovisual, nem participado da produção de nenhum filme antes de começar o projeto de “Cama de Gato”(2002).

2.3.2 O Desenvolvimento de “Cama de Gato”

- Roteiro

Alexandre começou a escrever o roteiro de “Cama de Gato” em 1997 e terminou o primeiro tratamento no início de 1998. Diz que escreve a partir dos diálogos, repetindo-os em

voz alta e corrigindo o texto, encontrando as cenas a partir da maneira como os personagens falam. Enquanto isso, escreve a descrição das ações da cena. Como parte do texto falado e não da ideia geral do filme, nunca fez sinopse, argumento, escaleta, etc. Na sua cabeça, tinha uma ideia da história que queria desenvolver, mas preferia trabalhar pelos diálogos e “ver o que ia saindo”. Diz que reconhece a importância desses textos intermediários no desenvolvimento de um roteiro e que ensina como escrevê-los quando dá aulas, mas não consegue usá-los em seus projetos. Não lembra por qual cena começou a escrever, mas sabe que não foi pelo início do filme, quando os garotos conversam pela internet, que foi colocada depois, pelo interesse de Alexandre nesse meio que estava se expandindo muito naquele momento. O roteiro já tinha as cenas de entrevistas a adolescentes reais desde sua versão de 1998, previstas para entrar no final do filme.

Não foi feita nenhuma pesquisa específica organizada durante o processo de escritura do roteiro, embora tenha feito as entrevistas com adolescentes reais durante a gravação, que foram incorporadas à parte “documental” que abre e fecha o filme. O roteiro não demorou muito para ser escrito, mas durante os anos que demorou a viabilização do projeto, teve muitos momentos de escritura, com longas pausas entre eles. No início teve a colaboração de Gustavo Steinberg, roteirista e produtor com quem conversou muito entre 1998 e 1999, mas tinham divergências sobre a visão de produção e se separaram. Segundo Alexandre, para Gustavo “o projeto parecia roubada demais”.

- Financiamento

Durante esse processo de escritura, enviou uma sinopse (feita *a posteriori*) para o Hubert Balls Fund, fundo de desenvolvimento de projetos holandeses destinado a países em desenvolvimento, mas a inscrição chegou fora de prazo e não foi considerada. Diz que “não sabia nada” sobre como se mover nesse ambiente e que até hoje continua fazendo muito mal a parte de produção dos seus projetos.

Tentou diversas vezes inscrever o projeto no Ministério da Cultura, com orçamentos globais de R\$ 200 mil e R\$ 300 mil para obter fundos pelas leis de incentivo, mas o projeto era constantemente barrado pelo valor baixo do orçamento e pela opção de captação em vídeo digital. O Ministério alegava que para ser aprovado o filme deveria ser feito em trinta e cinco milímetros, mas Alexandre recorda que nesse mesmo ano, 1998, “Festa de Família”, de Thomas Vinterberg, ganhou dois prêmios importantes no Festival de Cannes mesmo tendo sido captado

com câmeras miniDV. Para ele, é muito diferente fazer um roteiro e propor um filme em vídeo digital ou em trinta e cinco milímetros. Cama de Gato, “com a sujeira que tem que ter, a linguagem que tinha que ter, câmera na mão, muito próximo, junto” dos atores, só funcionaria com um aparato menor, uma equipe e dinheiro mais próximos do digital que da película. Finalmente desenvolveram com um orçamento de R\$ 2 milhões, prevendo a captação em película e o projeto foi aprovado. Alexandre considera que isso foi uma provocação de sua parte “aos burocratas”, já que ele não tinha nenhum desejo de realizar o filme daquela maneira. Propôs a um captador que conseguisse os R\$ 300 mil que necessitava para filmar do seu jeito, pensando em readequar o orçamento na hora de liberar o dinheiro, mas essa opção também não se concretizou. No final do ano 2000, diante da impossibilidade de sua proposta entrar nos caminhos oficiais de produção estabelecidos pelas políticas de governo, optou por fazer seu projeto sozinho, com os recursos que tinha e que poderia conseguir com parcerias. Diz que tem “necessidade de realizar”, que “não pode deixar guardado”. É um impulso que ele afirma vir do teatro e que tinha desenvolvido aquele roteiro com a finalidade de ser realizado. Além do mais, o desafio da produção parecia interessar Alexandre, que pretendia fazer um filme com muito menos recursos do que as experiências anteriores do cinema brasileiro. Naquela época não havia o Edital de Longas-Metragens de Baixo Orçamento do Ministério da Cultura e o filme mais barato que ele tinha conhecimento era “Um Céu de Estrelas” (1997), de Tata Amaral, que tinha sido feito com muito mais recursos do que o que ele pretendia. Decidiu que ia filmar e estabeleceu um prazo para si mesmo.

2.3.3 Preparação

- Seleção de Elenco

Decidido a filmar do jeito que pudesse, sua primeira ação foi marcar um teste para selecionar o elenco do filme. Conseguiu uma sala no Centro Cultural São Paulo, onde conhecia a administração, já que frequentemente apresentava seus espetáculos lá. Contatou jornalistas da Folha de São Paulo e da rádio 89 FM, parceiros de outras experiências que divulgaram o teste. Para a surpresa do diretor, apareceram setecentas pessoas, muito mais do que previam e estavam preparados para receber. Entre os próprios candidatos, conseguiu voluntários que os ajudassem a fazer a produção e a organizar o teste. Nessa primeira etapa, todos preenchiam uma ficha com informações pessoais e perguntas sobre a sua disposição para representar personagens com

características determinadas: protagonista com nudez, secundário, figuração, etc, que deu origem a um banco de dados.

Antes de entrar no teatro, os atores recebiam um texto com um diálogo entre três personagens, os protagonistas do filme, mas eram orientados de que não precisavam necessariamente decorar aquele texto, tinham liberdade de fazer o que e como quisessem. De três em três, improvisavam a cena no palco, determinando na hora quem fazia cada um dos personagens. Esses testes eram gravados, mas o que importava era a sensação que cada ator conseguia estabelecer no diretor. Alexandre conta que um dos atores que fez o filme teve um teste muito ruim nesse dia, mas sua atitude fez com que ele fosse chamado para uma segunda oportunidade. Também contava a questão do conjunto. Para um dos personagens, conta que preferiu um ator mais jovem do que aquele que tinha sido feito o melhor teste, pois para retratar os garotos de maneira realista, tinha que ser realista com as suas idades. Praticamente todo o elenco, dos protagonistas à figuração, exceto Caio Blat, foi selecionado a partir desse teste. Tiveram outras quatro etapas para selecionar o elenco principal e finalmente começaram a trabalhar com três protagonistas.

- Ensaios

Os ensaios eram sempre sobre o texto do roteiro, sem espaço para improvisações. Alexandre não lembra de ter modificado nada nas cenas por sugestão dos atores, apenas as gírias. “As minhas gírias eram de velho”. O máximo que fez fora do texto foi propor aos atores que saíssem juntos na noite, depois do ensaio, para construir uma amizade. Às vezes ia junto, mas na maioria iam só os três. Os ensaios em geral eram na casa dele, colocando mais ou menos a disposição dos móveis como iria ser na locação. Ensaivavam o texto e marcavam ao mesmo tempo, sempre tentando aproximar o que estavam fazendo da situação real, num ambiente diferente. As cenas do lixão foram ensaiadas na rua em frente à sua casa e as dos carros dentro do seu carro. Alexandre diz que prefere trabalhar assim que ensaiar na locação, pois acha que “vicia” o ator. Algumas cenas foram bastante marcadas, como a do estupro, que era difícil, com todos os movimentos de chutes, golpes e chupadas devidamente planejados. Essa cena foi ensaiada até o ponto de ficar mecânica, quando o diretor resolveu abandoná-la até a filmagem.

Durante o processo de ensaios, decepcionou-se com o empenho de um dos atores e começou a pensar na possibilidade de procurar outro para substituí-lo. Uma amiga trabalhava com elenco na Globo e se ofereceu para conseguir alguém jovem com as características que ele

buscava e sugeriu Caio Blat. Alexandre conhecia o trabalho do ator no teatro, tinha visto alguma coisa sua na televisão, gostava dele e resolveu negociar com o seu agente a viagem dele do Rio de Janeiro à São Paulo para um teste. Conseguiu que o ator pagasse suas próprias passagens e marcou uma data.

Alexandre conversou com o elenco sobre a possibilidade de fazer um teste com Caio Blat, que foi tratado como piada, até que na véspera avisou ao ator que fazia seu personagem que poderia substituí-lo, dependendo do desempenho do teste que iria realizar no dia seguinte. Nesse primeiro dia Caio trabalhou com os outros dois atores e segundo o diretor, não fez um bom teste, mas apontou algumas possibilidades interessantes de compreensão da história e do personagem, por isso combinaram uma segunda oportunidade depois de alguns dias. O processo de ensaios com o outro ator continuou normalmente, que agora estava mais empenhado no processo, embora um pouco nervoso. Finalmente Caio regressou para o segundo teste e fez um bom trabalho, ganhando o papel no filme e substituindo o outro ator. O pagamento era irrisório e as condições de trabalho no filme complicadas, por isso Alexandre acredita que a principal motivação dos atores para participarem do projeto era ter uma boa atuação que poderia lhes render prêmios, da mesma forma como funcionava nos seus trabalhos como diretor de teatro.

- Pesquisa de trilha sonora

Durante a preparação do filme iniciaram uma campanha para conseguir músicas para o filme. Receberam por volta de oitocentos e cinquenta, até que Alexandre não tinha mais tempo para baixá-las e escutá-las. Tinha coisas muito boas e outras péssimas, e algumas foram escolhidas, como a música que é utilizada na cena do lixão, que foi apresentada aos atores antes da filmagem da cena, que adoraram, e passou a fazer parte do filme. Em algum momento a gravadora Trama entrou em contato com a produção para participar da parte musical, mas Alexandre julgou a proposta pouco interessante e preferiu seguir com os contatos com os músicos que enviavam seus trabalhos diretamente para ele.

- Montagem da equipe e viabilização dos recursos

Além dos ensaios, que haviam começado há algum tempo, com data para começar a gravação definida, precisava compor uma equipe de colaboradores que não só ocupasse as funções na gravação, mas que também viabilizasse os equipamentos que precisavam. “Juntou” as pessoas que estavam interessadas em compor a equipe e nesse momento entraram no projeto dois

fotógrafos, cada um com sua câmera, e conseguiram uma terceira câmera emprestada. O som era responsabilidade de duas pessoas que já tinham trabalhado com Alexandre no teatro. A equipe também contava com um produtor de arte, com quem Alexandre dividia o seu trabalho de produtor, um “assistente do diretor”, que era um estudante de cinema que nunca tinha feito assistência de direção e outros assistentes de produção que ajudavam um pouco em tudo. Algumas destas pessoas tinham se envolvido com o projeto no teste realizado no Centro Cultural São Paulo. No meio do processo incorporou uma diretora de produção e contrataram um maquinista para operar um *travelling*⁹ nas diárias de filmagem no lixão.

Fez algumas leituras do roteiro em uma sala de ensaios do Centro Cultural São Paulo, principalmente para a equipe e o elenco, mas também com algumas pessoas de fora que podiam opinar sobre o trabalho.

- Planificação das diárias e do cronograma de gravação

Alexandre fez um “mapa de filmagem”, considerando as datas que poderia contar com as câmeras e com a equipe. Marcou dezessete diárias de filmagem em um período de trinta dias, colocando as folgas nas datas onde as câmeras e os fotógrafos estariam ocupados em outros projetos. Planejou uma gravação muito rápida, contando com a colaboração da equipe, que topou dar um “gás extra” para cumprir o planejamento em tão poucos dias. Tentou ordenar as sequências cronologicamente, para ajudar os atores, que estavam mais acostumados à linearidade do processo teatral que com o cinema. Para determinar o que deveria ser feito em cada uma das diárias, preparou pequenas tiras de papel com as chamadas de sequência e as foi ordenando e separando por locação, como tradicionalmente se faz nas produções. Só que como ele nunca tinha feito isso antes, teve que inventar o seu próprio método, intuitivamente. “O planejamento não era propriamente um brilho”, mas ele achava que dava para fazer as coisas que tinha imaginado, mesmo sabendo que era muito difícil.

Alexandre não lembra se fez mudanças no roteiro por limitações de produção, já que escreveu pensando em realizar com muito pouco dinheiro.

⁹ *Travelling*: “consiste num deslocamento da câmera durante o qual permanecem constantes o ângulo entre o eixo óptico e a trajetória do deslocamento.” (Martin, 2003, p. 47). Normalmente é um movimento frontal ou lateral realizado colocando o tripé sobre um carrinho que se move em um trilho.

- Locações

A escolha das locações foi pela disponibilidade de lugares parecidos aos espaços descritos no roteiro: uma casa era de uma prima e algumas cenas seriam feitas na sua própria casa. Conseguiram um apartamento para a cena da festa e foram olhar “para aceitar de qualquer maneira”, já que não tinham outras possibilidades em vista. Alexandre diz que é muito difícil fazer um filme apenas pedindo favores e dá exemplo do dia da gravação no apartamento, onde tinha quatro cenários, e em determinado momento o dono cansou-se daquela quantidade de gente em sua casa e queria que todo mundo fosse embora, apressando o final da filmagem. Constantemente tinha que armar estratégias para evitar problemas com o fato de estar filmando em lugares emprestados. Conta que em um momento mudou a planificação para dar alguns dias de tranquilidade aos donos de uma casa e que preferiu fazer a cena do estupro na sua própria casa, para não ter problemas com os vizinhos da locação, que podiam estranhar os barulhos e os gritos dos atores.

- Planificação da decupagem

Os ensaios foram gravados com uma câmera VHS e o diretor aproveitou essa oportunidade para realizar uma espécie de pré-decupagem. Planificou a decupagem com um dos fotógrafos alguns dias antes de começar a filmar, indicando no roteiro os planos e de onde viria à câmera. Marcava e descrevia como seriam os planos, usando uma cor por personagem. Não fez *storyboard*, nem nenhum desenho, mas não se lembra se usou algum tipo de planta baixa indicando a posição das câmeras na locação.

2.3.4 Filmagem

- O diretor e sua equipe

A equipe total tinha entre vinte e trinta pessoas, incluindo os atores, mas nunca ao mesmo tempo no set de filmagem. Em alguns dias tiveram figurantes, mais de cinquenta pessoas. A remuneração da equipe era de um salário mínimo para cada um, principalmente para os atores. Além disso, reembolsava gastos de gasolina e pagava a alimentação de todos. Filmando sem orçamento nenhum, até mesmo as fitas para as câmeras eram caras. Como não estava pagando devidamente a ninguém, Alexandre justifica que qualquer um poderia desistir a qualquer momento, até mesmo alguns dos atores, por diversos motivos, estiveram a ponto de sair do filme e tiveram que ser “resgatados” pelo diretor que intervinha em todas as áreas da produção, da

alimentação da equipe à preparação dos planos. As funções dentro da equipe e as pessoas que as executavam estavam em constante mudança. A partir de determinado momento das filmagens, Alexandre percebeu que poderia confiar na diretora de produção e começou a delegar algumas funções a ela, ao mesmo tempo tinha que dispensar outras pessoas, que “ficavam bagunçando” enquanto os outros trabalhavam. Algumas pessoas da equipe “ficaram doentes” e nunca mais apareceram e outras mudaram de função durante o filme, como o continuísta, que passou a fazer outras coisas e acabou deixando a responsabilidade da continuidade a cargo do diretor. Assim o set foi ficando mais vazio e mais tranquilo, apenas com as pessoas que estavam realmente interessadas no trabalho. A postura do diretor na defesa de seu filme era forte, e ele parece orgulhar-se disso, tanto que nos créditos finais assina como “um filme do *tyrannus* Alexandre Stockler”.

As jornadas de trabalho eram longas, mas não exageradas. Terminavam quando cumpriam o que estava previsto para a diária, exceto quando alguma questão ligada à produção os impedia.

O diretor de fotografia principal só chegou no dia da filmagem, com a câmera, cinco horas atrasado. A produção precisava muito dele, pois acreditavam que era a pessoa que tinha o “conhecimento técnico” necessário para fazer o filme, era ele que sabia “como trabalhar no digital”. Ele dizia que para ter bons resultados com essa câmera era necessário utilizar muita luz e por isso Alexandre disponibilizou uma grande quantidade de refletores de teatro, com lâmpadas de muita potência que quando eram ligadas nos pequenos interiores das locações geravam uma luz excessivamente forte e pouco controlável. Como solução, o fotógrafo começou a rebater estes refletores no teto da locação, iluminando tudo por igual. O diretor considera o resultado bastante pobre, feio: “a primeira cena do filme parece uma novela do SBT”. No meio da filmagem descobriu que esse não era o diretor de fotografia adequado para o projeto, mas não tinham opções, a câmera era dele, para fazer o filme precisavam do “dono da bola”.

- Rotina da filmagem

Alexandre diz que não havia uma sistemática precisa da filmagem, nenhum tipo de “ritual” que se repetisse em todas as diárias. Nem em relação à alimentação, pois comiam no set, cada um no horário que podia, de acordo com o seu tempo livre. O diretor fazia de tudo, operava e posicionava as câmeras, dirigia os atores, etc. Para montar as cenas e fazer os planos, em geral Alexandre colocava os atores nos seus lugares, de acordo com o que tinha sido ensaiado e

montava as câmeras. Não tinham *stand-ins* que pudessem ocupar o lugar dos atores enquanto a iluminação e as câmeras eram preparadas e quem deveria ocupar as marcas para ajustar o equipamento eram os próprios atores. Com as câmeras posicionadas, faziam um ensaio técnico. Sempre havia duas ou três câmeras e os atores tinham que entender onde elas estavam, para relacionar-se com elas e principalmente para não sair do campo de filmagem. A partir desse primeiro *setup de câmeras*¹⁰, Alexandre determinava os possíveis pontos de corte e as posições das câmeras para fazer os planos seguintes. Ele diz que tinha todo este esquema pré-elaborado no trabalho realizado na preparação, mas que como ninguém mais na equipe conseguia entender esse planejamento, a única maneira que tinha de explicá-lo era montando a cena e posicionando as câmeras nesse ensaio.

- Decupagem e critérios de posicionamento de câmera

Alexandre diz que nunca usou esquemas pré-concebidos de decupagem. “As pessoas ficavam um pouco desesperadas pela falta disso”, mas eventualmente as cenas eram decupadas de maneira parecida e mesmo intuitivamente Alexandre fez planos e contra-planos. Existe uma lógica bastante complexa na decupagem de “Cama de Gato”. A ideia de Alexandre era que sempre que os três meninos estivessem na cena, essas seriam gravadas com três câmeras, posicionadas e com características de imagem diferentes: uma DVcam, uma DV de boa qualidade e uma miniDV de um CCD¹¹. Era como se cada uma delas fosse o olhar de um dos meninos, uma espécie de memória que relata com suas pequenas particularidades como foi a história para cada um deles. Como tinham imagens diferentes, representavam leituras diferentes de cada situação. O diretor diz que queria explorar a questão das diferentes versões que podemos ter de uma história de acordo com o seu narrador. Para Alexandre, em “Cama de Gato”, a câmera não é um olhar ou uma posição de observação, mas um ponto de vista narrativo. O objetivo das múltiplas câmeras não era só ter mais material para a montagem, mas mostrar pontos de vista sobre a história. Isso foi executado minuciosamente em cada uma das cenas, se tinha

¹⁰ *setup de câmeras*: conjunto dos equipamentos de câmera e iluminação montados e preparados para filmar determinado espaço do cenário. Às vezes em um único *setup* é possível filmar diversas cenas diferentes, intercalando as atuações e não as posições do equipamento, para economizar tempo na sua montagem e desmontagem.

¹¹ CCD: "Consiste num chip de silicone contendo milhares de células fotossensíveis independentes, capazes de memorizar a informação de luz que incide sobre elas e transferi-la linha por linha a um gravador ou monitor de vídeo" (Machado, 1995). A diferença principal entre uma câmera com um, dois ou três CCDs é a qualidade da definição das cores. No caso das câmeras com três CCDs, de melhor qualidade, o vermelho, verde e azul são separados por um prisma a chips especializados em cada uma dessas cores.

personagens, ou interessava apenas o olhar de um deles, conseqüentemente usavam menos câmeras, como na cena de Cristiano com a mãe, que tem apenas o olhar dele e por isso não tem cortes.



Figura 10 - Cena de “Cama de Gato” onde há quatro posições de câmera, representando os pontos de vista diferentes de cada um dos participantes. Como são três personagens, supomos que a diferença entre o primeiro e o segundo quadro seja apenas uma variação de posição.

Uma evolução dessa lógica no posicionamento de câmeras foi aplicada na sequência do lixão. Mesmo dispondo das três câmeras e com a presença dos três protagonistas, Alexandre optou por filmar apenas com uma câmera, em três momentos diferentes, com movimentos diferentes dos atores, que às vezes repetiam a mesma frase em posições diferentes. Quando estavam gravando, Caio Blat alertou Alexandre que com tantas mudanças entre os diferentes planos a cena provavelmente não fosse montar. O diretor, no lugar de explicar o que pretendia ou a lógica por trás de sua decupagem, preferiu apenas tranquilizá-lo.



Figura 11 - Planos da cena do lixão de “Cama de Gato”, com iluminação diferente, mas montados em continuidade para ressaltar os diferentes pontos de vista dos personagens.

Tentando aproximar a narrativa do público e “entrar na cabeça dos personagens”, em algumas sequências foram feitos planos de pontos de vista subjetivos. Nesse caso, eram feitos com uma câmera por vez, tratando de posicionar a câmera exatamente no local ocupado por um dos personagens e tentando vencer as dificuldades de movimento e atuação criados por tentar reproduzir esta situação subjetiva: “não é fácil atuar olhando diretamente para uma câmera” e nem fazer com que a câmera movimente-se como se fossem os olhos de uma pessoa. Para diferenciar um do outro, tinha estabelecido uma focal para cada um dos personagens, mas Alexandre diz que a diferença entre as imagens era muito pouca e que não dava muito resultado na tela, deixando a questão muito mais conceitual que prática.



Figura 12 - Planos subjetivos de “Cama de Gato”, onde não só a câmera se posiciona como os olhos de um dos personagens, mas também tem braços e movimentos como se fosse a sua cabeça.

O filme também tem cenas gravadas com câmeras de segurança e webcams, de acordo com a situação, como, por exemplo, uma cena de transição que acontece dentro de um elevador ou a cena do estupro, que estava sendo transmitido diretamente pela internet.

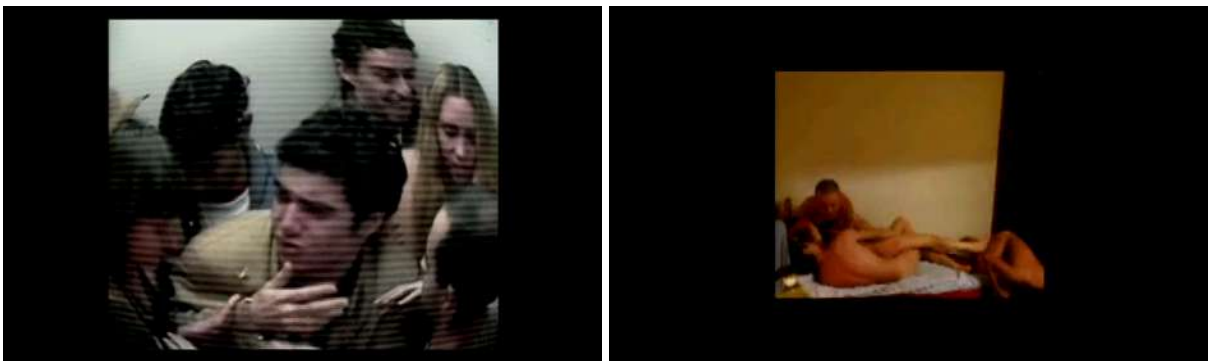


Figura 13 - À esquerda, os personagens sobem pelo elevador para uma festa. À direita, imagens da transmissão do estupro pela internet.

Alexandre diz que como as cenas já estavam excessivamente cobertas por diversas posições de câmera, nunca se preocupou em fazer planos de cobertura para a montagem. Para controlar esses planos, o diretor acompanhava sempre operando uma das câmeras ou diante de um monitor.

Não existia uma mecânica que determinassem quais planos seriam feitos primeiro, em alguns casos começava com o que estava planejado no ensaio técnico, mas algumas vezes começou pelas subjetivas, pois já sabia exatamente como os personagens iriam se portar. De qualquer maneira, depois que estabeleciam uma posição de câmera, continuavam trabalhando em todos os planos que deveriam ser feitos com aquele “setup” de câmeras. Na cena da sala branca, onde os personagens justificam seus pontos de vista olhando e falando diretamente para a câmera e alguns planos do lixão foram filmados em dezesseis milímetros, para estabelecer o que Alexandre chama de “o quarto olhar: a subjetiva de fora, do pai, deste deus”.

- A construção dos espaços

Durante a filmagem, modificavam muito pouco as locações, aproveitando o espaço da maneira como estava. Moviam objetos e coisas de lugar, mas em geral utilizavam o que estava disponível. Além dos objetos cênicos e tudo o que envolve a direção de arte, até mesmo um edredom da casa poderia ser utilizado para improvisar um *travelling*. Ao fazer uma visita ao lixão, percebeu que teria muita dificuldade para gravar próximo ao local onde se movimentavam os tratores e caminhões e pediu que preparassem uma montanha especial de lixo, do tamanho e com os materiais escolhidos por ele. Dois dias antes de quando seria a gravação dessas cenas Alexandre estava lá, dirigindo a construção desse cenário, para ensaiar e pensar a iluminação no dia seguinte e depois gravar em duas madrugadas. Havia também improvisos de cenários nas locações, como no apartamento onde acontecia a festa: como estavam demorando muito tempo para montar a iluminação na sala, Alexandre decidiu adiantar uma cena que estava prevista para outro dia em um dos quartos, com uma luz básica e apenas um dos atores.

- Improvisando para motivar as cenas

No meio das diárias, Alexandre avisou aos atores, de surpresa, que iriam gravar naquele momento a cena do estupro. Como tinham ensaiado exaustivamente até o ponto de tornar os movimentos mecânicos, precisava encontrar uma maneira de que a cena voltasse a ser orgânica, que não parecesse nem que os garotos fossem violadores profissionais e nem que ela soubesse como se desvencilhar deles. Pediu à atriz que desse tapas na cara do Caio e aos atores que a surpreendessem com outras ações, evitando imobilizá-la logo no início. O diretor diz que a surpresa sobre a inclusão da cena na diária e as mudanças propostas individualmente aos atores, sem o conhecimento dos colegas, além de melhorar a movimentação e a interpretação da cena, gerou motivação e excitação nos atores, que pode ser sentida na tela.

- Repetições de *takes*

Os *takes* eram repetidos, em geral, por questões de interpretação ou se tivesse acontecido algo muito grave com a câmera. As opções eram sempre para melhorar o *take*, para chegar a uma ideia mais próxima da que havia sido imaginada pelo diretor anteriormente. Nunca procurou opções de outros tons ou possibilidades para a edição, justificando que sabia muito bem o que queria e não tinha sentido provar possibilidades que não seriam usadas. Alexandre também

não se lembra de ter captado nada em separado para o som, mas afirma que na edição trabalhou com a imagem e com o som dissociados, aproveitando a imagem de alguns planos enquanto usava o som de outros. Até certo momento da captação, o som era gravado na câmera e em fitas DAT, mas o equipamento quebrou e passaram a gravar apenas na câmera.

Acabaram de filmar dia treze de agosto de 2000, incluindo alguns *retakes* e a parte documental, que foi filmada em frente a bares e postos de conveniência durante a noite, após o término de algumas diárias.

2.3.5 Pós-Produção

- Montagem

Com o filme todo captado, o diretor começou a procurar um lugar para editar, mas não conseguia. Um editor que ele conhecia achou o material muito “feio” e não se dispôs a editá-lo. Não tinha dinheiro para pagar ninguém, o que dificultava ainda mais as coisas, já que naquela época ainda não era comum ter computadores domésticos com plataformas de edição. Finalmente encontrou o editor Doca Corbett, que se empolgou com a proposta, leu o roteiro e, a partir do início de outubro de 2000, começou a virar madrugadas montando com Alexandre o filme, na ilha de edição da sua produtora. Seguiram o roteiro, fazendo poucas alterações, nenhuma delas significativa na estrutura ou conteúdo do filme. Ao ver o material das entrevistas “documentais”, surpreendeu-se com o fato de os adolescentes dizerem as mesmas coisas que os personagens. Alexandre decidiu colocar essas entrevistas também no início do filme, depois de algumas citações, num momento que lhe parecia adequado, pois apresentava os conflitos do filme antes de entrar na história dos personagens. Além disso, aquelas pessoas dizendo aquelas coisas garantia ao público, logo de entrada, que o filme era verossímil: “Eu não estou inventando nada!”

Tentaram usar o som gravado no DAT, mas como isso criava uma série de dificuldades técnicas, preferiam trabalhar com o que vinha das câmeras e deixaram esta tarefa para a edição de som. Já tinham uma grande quantidade de músicas selecionadas durante a preparação e as utilizaram durante a montagem, como base para a edição de imagens.

O primeiro corte ficou pronto no final de novembro, em pouco mais de um mês de trabalho. Continuaram em dezembro, chegando a um segundo corte de cento e dez minutos em janeiro de 2001, que foi apresentado aos atores em uma projeção na casa do diretor. Alexandre relata que essa primeira exibição foi estranha, os atores ficaram um pouco assustados, assistiram

o corte e pediram para ver de novo, ainda tensos. No meio da segunda projeção Caio Blat começou a rir e a empolgar-se com o filme. Passado o susto inicial, todos adoraram o que viram.

Alexandre percebeu que aquele corte tinha muitas “barrigas”, inclusive cenas que no roteiro já estavam indicadas por ele como “provavelmente será cortada” e que mantiveram na versão apresentada aos atores. Decidiu seguir adiante na montagem e reduzir algumas cenas, mas começou a ter dificuldades com a disponibilidade da ilha de edição e do montador, ocupados com trabalhos em publicidade. Quando o corte estava com cento e seis minutos, o editor decidiu que já tinham acabado. Alexandre discordou, discutiram sobre a presença ou não das “barrigas” e o diretor resolveu ficar sozinho na ilha. Diz que precisava “deixar a vaidade de lado” e cortar algumas cenas. Algum tempo depois, Doca viu os cortes e empolgou-se com o projeto novamente, que para ambos estava melhor. Juntos, fizeram mais alguns cortes e chegaram à versão final com noventa e três minutos. O filme foi para a edição de som, onde incluíram vários efeitos sonoros.

Alexandre diz que durante a montagem não teve nenhuma cena onde tivessem que encontrar soluções por falta de material. Em geral acontecia o contrário, havia tantas possibilidades que o mais difícil era escolher a melhor opção. Como a princípio qualquer um dos “olhares” dos personagens servia para narrar às cenas e a montagem podia cortar de um ponto de vista a outro, a opção por cada plano era tomada a partir de critérios subjetivos, em geral pelo “interesse da imagem”. O diretor acredita que o filme muda a partir da cena do estupro. Antes era mais “clássico”, mas depois passa a ser mais confuso, “refletindo a confusão de versões dos meninos”. Às vezes um personagem repete a mesma frase três vezes, em cada um dos pontos de vista, já que nesta altura da história “ninguém sabe mais quem fez o quê”. O auge dessa confusão dos personagens está no lixão, com a variação da situação de luz e *mise en scène* de cada ponto de vista.

Alexandre reconhece muitas falhas de realização, cenas que foram mal feitas por diversos problemas, mas defende profundamente o conteúdo dessas cenas, como a morte da mãe de um dos personagens. Segundo ele, o resultado não é bom, o que prejudica o filme, mas o seu conteúdo é perfeitamente verossímil e muito conectado com os casos de violência urbana que constantemente aparecem nas páginas dos jornais ou na televisão. Além disso, explorava soluções gráficas que ironizavam as próprias deficiências do filme, como, por exemplo, repetindo a cena da morte da mãe com um R, de *replay*, num dos cantos da tela, como se fosse uma repetição de jogo de futebol. Logo em seguida, a câmera congela no rosto da mãe e aparece

a imagem de um dedo que a empurra e, sucessivamente, duas frases: “Dedo do autor?” e “Dedo de Deus?”

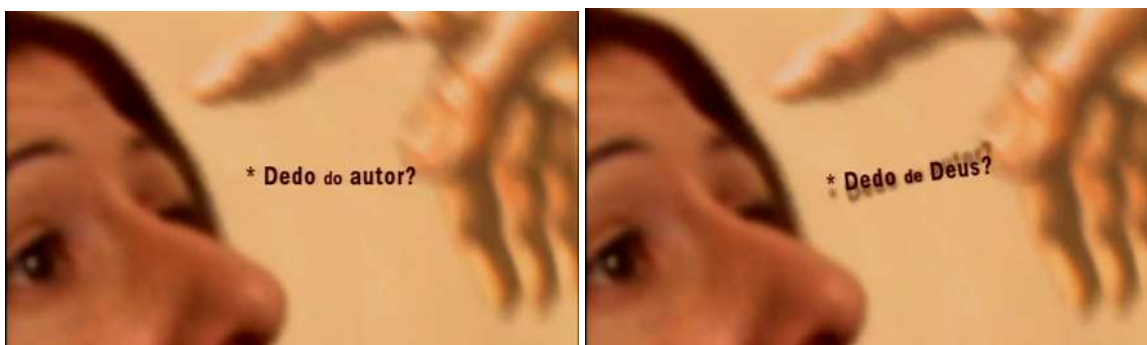


Figura 14 - Solução gráfica para justificar, pela ironia, uma dificuldade de realização e/ ou problema de roteiro: é o autor, ou Deus, que mata a personagem.

- O filme “quase” pronto

O filme montado permitia que Alexandre procurasse outros parceiros, tanto para finalizar o filme quanto para conseguir exibi-lo. Apostando que com uma garantia de estreia seria mais fácil conseguir finalizá-lo, mostrou o filme para o representante do Festival de Rotterdam, que adorou o filme, mas não conseguiu incluí-lo no festival, pois o presidente da seleção considerou o filme “fascista”. Alguns meses depois, recebeu o convite para estreá-lo no Festival de Veneza, mas não tinham dinheiro para finalizar e transferir o material digital para trinta e cinco milímetros e por isso perderam essa oportunidade também. Continuava com sérias dificuldades de viabilização, tinha a sensação de que ninguém queria apoiar um diretor que provara que era possível realizar um longa-metragem com tão poucos recursos. Além disso, estava cansado de pedir dinheiro emprestado para a família e para o banco. Não podia assumir sozinho o custo da finalização do longa-metragem.

- Finalização de imagem, som e transferência para trinta e cinco milímetros

Em uma visita ao laboratório Mega, conversou com Maria Clara Fernandes, que virou a “madrinha do filme”, dispondo-se a finalizá-lo com uma série de descontos. Finalizaram o som e fizeram a correção de cores. Estavam selecionados para estrear no festival de Mar del Plata, na Argentina e deveriam correr contra o tempo para fazer a cópia em trinta e cinco milímetros. Naquele momento, outro longa-metragem estava ocupando a máquina que faz a transferência para película e no dia previsto para a projeção só tinham três rolos prontos. Como o

festival não aceitou que um filme em concurso fosse projetado em vídeo, preferiram não participar para não queimar a estreia em uma mostra não competitiva.

2.3.6 Distribuição

- Estreia internacional

Finalmente conseguiram estrear no Festival de Montreal, no Canadá. Alexandre acompanhou o filme, com o objetivo de chamar a atenção para seu projeto, mas até a primeira projeção aparentemente ninguém estava interessado nele. A primeira exibição foi em uma cabine para imprensa e jurados às dez da manhã, com aproximadamente cento e cinquenta pessoas numa sala de cinema onde cabiam mais de quinhentas. Foi um grande sucesso, o público gostou muito do que viu e Alexandre foi muito solicitado depois da seção. Um dos jurados declarou que era um dos melhores filmes do festival, Gerard Depardieu falou bem do filme em uma entrevista coletiva e nos dias seguintes muitos jornalistas procuraram o diretor, pois queriam saber “quem é esse moleque”. Ganhou uma menção especial do júri de filmes de diretores estreados. No festival, disse que recebeu uma proposta da Paramount norte-americana, que queria comprar o filme com a condição de poder reeditar algumas cenas, principalmente a do estupro. Era muito dinheiro, mas Alexandre não queria alterar o filme. Propôs algumas soluções intermediárias, tentou negociar, mas nunca chegaram a um acordo. Não fazia sentido para o diretor, depois de garantir sua liberdade criativa durante um processo tão sofrido, trocar tudo o que tinha conseguido por uma questão econômica.

- Estreia nacional

Depois do sucesso em Montreal o filme recebeu convite para participar fora de concurso no Festival do Rio, que não foi aceito, e finalmente estreou na Mostra de Cinema de São Paulo, onde ganhou o prêmio do público. Na mesma época, o filme abriu a mostra competitiva do Festival de Brasília, causando muita discussão. Alexandre conta que passou a semana inteira discutindo e defendendo “Cama de Gato”, que, por ter sido projetado no primeiro dia, passou a ser comparado com todos os outros filmes em competição, apresentados nos dias seguintes. Ganharam o prêmio Candango de melhor ator coadjuvante, mas o diretor acredita que se tivessem mostrado seu filme mais próximo do final do festival talvez tivessem tido mais chances de ganhar outros prêmios. Alexandre conta que nesse festival teve muita ajuda de Claudio Assis, cineasta pernambucano que estava apresentando “Amarelo Manga” (2002),

também em competição. Considera os dois filmes com propostas muito próximas, mas diz que o de Claudio era “mais palatável” que “Cama de Gato”. Os dois filmes competiram em diversos festivais do Brasil naquele ano, mas em geral quem ganhava era o filme pernambucano.

- Estreia comercial

Durante 2003 o filme ainda participou de alguns festivais, mas o objetivo de Alexandre era colocar o filme em cartaz no Brasil, mas estava difícil conseguir algum distribuidor interessado em “Cama de Gato”. Nas negociações com os distribuidores, percebia que o filme não ia dar o retorno que eles pretendiam e o diretor queria fazer uma campanha menor, que talvez desse mais certo. Alexandre começou a falar diretamente com os donos das salas de cinema e conseguiu que Adhemar de Oliveira, dono do Espaço Unibanco, colocasse a única cópia em trinta e cinco milímetros do filme em uma de suas salas, enquanto ele procurava alternativas de projeção digital em outros lugares. Passou todo o ano de 2004 trabalhando nos lançamentos no Brasil e, em 2005, continuou em outras praças e países. Para Alexandre, esse foi um trabalho muito ingrato, que custou muito tempo e impediu que ele tivesse possibilidade de ganhar dinheiro com outras coisas ou desenvolver outros projetos.

- Internet e pirataria

Como o filme fala muito de internet, desde o início Alexandre queria encontrar uma maneira de utilizar este meio no lançamento do filme. Todos diziam que ele era maluco, que disponibilizar o filme na internet não fazia sentido, pois não tinha público para isso. Mesmo mantendo o lançamento principal nas salas de cinema, alguns conteúdos exclusivos para a internet fizeram muito sucesso: em 2004 tiveram cerca de quarenta milhões de acessos e em 2005 outros doze milhões.

Finalmente, diante das dificuldades de distribuição, Alexandre surpreendeu-se com o sucesso que o filme poderia ter quando encontrou “Cama de Gato” sendo vendido por camelôs.

- Resultados da distribuição e renda

No total, o longa-metragem teve 87 mil espectadores em salas de cinema¹² e mais de cinquenta milhões de acessos na internet, o que orgulha muito Alexandre, pois o filme não

¹² Dados de bilheteria do diretor, que não é o mesmo que pode ser encontrado em meios especializados como a revista Filme B ou do cadastro da Ancine. Alexandre diz que essa discrepância é causada porque, na falta de uma

contou nunca com dinheiro público para a produção e mídia paga na distribuição. Foi vendido para a televisão a cabo no Brasil (Canal Brasil) e em outros países (Coréia do Sul, Colômbia, Canadá, Argentina) e apresentado diversas vezes em escolas e universidades, onde recebia alguns rendimentos pela apresentação. Com essa distribuição independente e os baixos custos da produção, Alexandre afirma que recuperou todo o dinheiro investido no filme e teve até um pouco de lucro. Recebendo diretamente os resultados da bilheteria, das vendas para a televisão e das projeções especiais, conseguiu cobrir os seus gastos e o custo dos empréstimos bancários que fez, mas não considera suficiente para compensar os três anos que viveu apenas para o filme, sem ganhar nada de outros trabalhos. Também não seria dinheiro suficiente para pagar salários para a equipe e o elenco e diz que só foi possível realizar o longa-metragem porque conseguiu guardar dinheiro antes e diminuir seus gastos mensais a um mínimo “quase franciscano”. Até hoje continua respondendo pelo filme, a última gestão que realizou foi à venda do título “Cama de Gato” para a TV Globo, que apresentou uma telenovela com esse nome em 2009.

Alexandre considera a versão apresentada ao público como a definitiva da obra. Brincando, diz que se tivesse vendido o filme para a Paramount teria que fazer um *directors cut* em alguns anos. Essa possibilidade nunca existiu realmente, já que o filme se origina de um manifesto chamado de TRAUMA, que, entre outras coisas, diz que “o comércio não é o que justifica a realização de um filme, mas sim o seu conteúdo”¹³. As intenções desse manifesto estão nos créditos iniciais do longa, quando imprime o significado de cada uma das letras do título do manifesto: “TRAUMA: Tentativa de Realizar Algo Urgente e Minimamente Audacioso”. Mesmo que trouxesse benefícios econômicos ao filme e a sua carreira, Alexandre preferiu manter a coerência com seus princípios artísticos do que trair as ideias que originaram o projeto.

2.3.7 Acúmulo de funções

Sobre o acúmulo de funções, diz que “fez praticamente todas”: “Um cara que escreve o roteiro, sai pra produzir, que dirige, edita junto, edita som, eu fiz tudo! Eu era deus!” Mesmo assim, considera que tinha capacidade para avaliar o filme pelo que ele era, deixando a vaidade de lado e cortando uma série de cenas das quais gostava, mas que no conjunto do filme não funcionavam tão bem. Diz que é um grande problema que o diretor acumule a função de

distribuidora, ele era o responsável por atualizar estes dados e parou de fazer logo após a saída do filme de cartaz em São Paulo.

¹³ <http://www.trauma.art.br/>, acesso em 26 de junho de 2010.

produtor durante a filmagem, mas não teve alternativa, pois é muito difícil encontrar alguém em quem confiar e que realmente faça num projeto sem dinheiro nenhum. Mas não vê problema em acumular a função de roteirista com a de diretor, nem de editor, já que funcionam em momentos diferentes e “o diretor critica o roteirista, e o editor pode criticar o diretor”.

2.3.8 Preservação e Patrimônio

Os direitos patrimoniais de “Cama de Gato” são integralmente de Alexandre, já que todo o dinheiro utilizado no filme veio dele.

Quanto à preservação, Alexandre afirma que a única cópia do filme sem legendas, está guardada em sua casa e o negativo supostamente está no laboratório Mega. Uma cópia subtitulada em inglês ficou na Alemanha, perdida pelos distribuidores internacionais, que também não sabem onde está a cópia com legendas em espanhol. Em seu poder, guarda as fitas VHS com os cortes intermediários da montagem e todas as fitas com os *masters* de câmera. Preserva também as versões do roteiro e os outros documentos no computador.

2.3.9 O Filme seguinte

Hoje, prefere não participar dos Editais e concursos para a produção. Diz que desistiu, já participou e não ganhou tantos que acha mais interessante guardar o dinheiro das fotocópias e envios para viabilizar projetos ultrabaratos como “Cama de Gato”. No momento da realização da entrevista, Alexandre estava editando seu próximo longa, preparado via internet e gravado na casa de atores voluntários, com uma equipe que começou com sete pessoas e terminou com três. Entre este filme e “Cama de Gato” esteve na Europa, trabalhando para um produtor em um projeto que acabou não sendo realizado.

2.4- “A Via Láctea”, dirigido por Lina Chamie

2.4.1 A diretora

- Formação

Lina tem quarenta e oito anos, é de 1961, data que diz ter tido uma ótima safra de filmes. Nasceu e viveu em São Paulo. Seu pai é escritor e a mãe era artista gráfica. Em casa sempre teve contato com as artes, lembra que quando era pequena escutava as reuniões entre poetas e escritores. Estudou no Colégio Equipe na mesma época que muitos artistas, os músicos que formaram a banda Titãs e outros futuros cineastas como Roberto Moreira e Tata Amaral. Era um lugar efervescente naquele momento, com pessoas interessantes e muita atividade cultural. Nesta época, envolveu-se também com teatro. Diz que, ainda menor de idade, queria conseguir dinheiro para trocar a moto que tinha e começou a operar o som em espetáculos importantes de diretores como Ruth Escobar, Celso Nunes, Ivaldo Bertazo, Sergio Mamberti e o grupo Galpão. Via muitos espetáculos e participava intensamente deste ambiente de criação.

Lina acredita que sua formação cinematográfica começou vendo filmes. Ia muito ao cinema, mesmo que ainda não pensasse em fazer filmes. Lembra-se de ter ficado impressionada com uma projeção de “2001, uma Odisseia no Espaço” (Stanley Kubrick, 1968): “aconteceu uma coisa mágica comigo ali. Eu chorei de emoção!”. Lina não sabe dizer qual era a compreensão dela sobre o filme naquele momento, mas algo aconteceu que a tocou de um jeito que nunca nenhum outro filme tinha feito. Quando adolescente, frequentava ciclos e mostras de cinema, como de Bergman e Fellini, que aconteciam em São Paulo. Também via filmes na televisão, lembra-se da primeira vez que viu “Morte em Veneza”, dublado, aos treze anos. Acha que nem viu o começo do filme, mas lembra que o final, quando toca a música de Mahler, fez com que ela decidisse estudar música. Sobre a televisão, nessa época ela associava ao espaço doméstico, caseiro, onde via séries como “Perdidos no Espaço” e diz que nunca olhou este meio como linguagem. Até hoje não tem interesse pela televisão, que só vê para acompanhar esportes, vendo mais quando o Santos, time pelo qual é apaixonada, está em alta e menos quando está em baixa.

Do meio para o final da entrevista Lina recordou-se, ou perdeu algum tipo de pudor que a impedia de contar a história, da primeira vez que esteve em um set de filmagem, quando acompanhou seus pais em uma pequena participação que eles faziam em “O Homem do Pau Brasil” (1982), de Joaquim Pedro de Andrade, que era amigo da família. A cena acontecia no Theatro Municipal de São Paulo e “era um plano lindo”, que a deixou fascinada. “Aquele dia na

minha vida o chão sumiu”, nunca uma coisa tinha mexido tanto com ela quanto o que viu naquele dia. Lina, que disse que naquela época não sabia bem o que fazer com este fascínio, considera este evento importante em sua decisão de ir estudar música nos Estados Unidos.

Viveu em Nova York de 1980 a 1993, dos dezoito aos trinta e um anos, onde desenvolveu sua formação acadêmica em música, com a graduação em Filosofia e Música pela New York University e mestrado em Música pela Manhattan School of Music. Lá, trabalhou por dez anos no departamento de cinema da New York University. Fazia de tudo, foi até projetorista, acompanhava os inúmeros exercícios e trabalhos dos estudantes nessa escola, que é conhecida por ter um curso de graduação muito prático. Nunca fez um filme próprio lá, mas diz que seus primeiros contatos com a realização e as práticas foram nesse período. Até que chegou um momento que deveria decidir se passava o resto da vida em Nova Iorque ou se voltava ao Brasil. Sua mãe estava um pouco doente em São Paulo e Lina não se sentia mais tão à vontade nos Estados Unidos, que vivia um momento de “extremo conservadorismo”. Por muitos motivos, decidiu voltar ao Brasil, sacrificando a carreira em música erudita que poderia ter se continuasse em Nova Iorque. Ao decidir regressar, diz que a paixão pelo cinema, “que era paralela”, passou a ser a principal.

- A Carreira Antes de “A Via Láctea”

O início dos anos noventa não era uma boa época para fazer cinema no Brasil. Estava decidida que não era mais musicista e sim cineasta, embora não soubesse muito bem no que ia dar esta decisão. Teve a sua primeira experiência em um filme próprio, dirigindo um curta-metragem de um minuto de duração para uma série que estava sendo produzida por Tata Amaral. Nos anos seguintes, realizou mais três ou quatro filmes nesse formato com amigos e parceiros. Ainda recebia convites para tocar, o que a incomodava, mas era uma maneira de ganhar dinheiro e normalmente aceitava os trabalhos. Também escrevia roteiros de institucionais e trabalhava em uma produtora de publicidade, o que a permitiu guardar algum dinheiro para realizar seu primeiro trabalho em película cinematográfica, o curta-metragem “Eu Sei Que Você Sabe”, filmado e finalizado em dezesseis milímetros em 1995. Seu objetivo principal era filmar e como também era a produtora do filme, escreveu um roteiro pensando que deveria ser feito em duas diárias de exteriores, com todas as limitações de produção de não ter nenhum tipo de financiamento. Mesmo assim, o filme tinha planos complexos e Lina começou a montar uma rede de parceiros que podiam aportar ao projeto, tanto com suas colaborações pessoais quanto

com equipamentos. Armou uma equipe experiente, com profissionais que aceitaram trabalhar no filme também pelo desafio que ele implicava. Foi a primeira parceria com Jorge Pfister, que levou seu *steady cam*¹⁴, com a fotógrafa Kátia Coelho e com a diretora de arte Marta Abreu, que viriam a trabalhar em todos os seus filmes seguintes. Mesmo com dificuldades e atrasos na produção, o envolvimento da equipe compensou os percalços e conseguiram filmar no tempo que tinham. Aportando do próprio bolso o orçamento da finalização, “Eu Sei que Você Sabe” foi montado pela editora Cristina Amaral numa moviola que tinha em seu quintal. A edição de som/mixagem foi feita em duas horas pela diretora, pela editora e por José Luiz Sasso, de graça. A empresa produtora que assina o filme, “Câmara Clara”, nunca existiu formalmente e os trâmites legais eram feitos por Zita Carvalhosa, da Superfilmes. Lina diz que aprendeu muito, não só por fazer o filme, como também com as pessoas que trabalharam com ela, que tinham mais experiência profissional. Valoriza muito a construção da rede de colaboradores, diz que “o bacana do filme é isso também, ser agregador, fazer cinema é social”. Foi a experiência mais importante que tinha tido até aquele momento e o filme teve uma carreira muito boa, participando de festivais e ganhando diversos prêmios, inclusive, ironicamente, o de Melhor Som no Festival de Brasília.

Lina conta que antes de fazer este curta apresentou-se para a produtora Zita Carvalhosa, no corredor do Museu da Imagem e do Som de São Paulo, e propôs: “produz meu filme: eu faço um curta antes, depois...”. O filme em questão era o longa-metragem “Tônica Dominante” (2000), que estava começando a ser idealizado. Zita não se recusou, mas disse que Lina teria que preparar todos os materiais que precisavam para a viabilização: roteiro, projeto, orçamento, etc. Assim, com o aprendizado do curta-metragem, Lina começou a trabalhar no projeto de seu primeiro longa-metragem, cujas ideias já vinham sendo anotadas desde o regresso de Nova Iorque e “que foi aprimorando, escrevendo, tomando corpo”. Lina conta que foi um trabalho solitário, o filme era radical, tinha muitos elementos pessoais e significava muito para ela. Falava sobre seu amor ao cinema e a sua despedida da música, mas também era um filme sobre linguagem e o fascínio que ela tinha pela imagem. “Reflete o meu estado naquele momento, como qualquer filme, que revela voluntária ou involuntariamente o estado do diretor”.

¹⁴ steady cam: “marca registrada de um dispositivo de suporte da câmera que, atado a um *cameraman*, permite executar os mais variados movimentos de forma suave e estável.” (Machado, 1995, p. 218)

Mas aclara que não se tratava de um processo de terapia, já que sempre era direcionado a um interlocutor, outra pessoa, os espectadores que iriam ver o filme.

O roteiro de “Tônica Dominante” tinha apenas trinta e quatro páginas e era a indicação rigorosa de um universo de certezas da diretora, que tentava realizar as cenas tal e qual as tinha imaginado. Para exemplificar esta maneira de portar-se, conta as dificuldades que teve para fazer um determinado plano do filme, que “é a metáfora da coisa toda do que é o Tônica”. Havia uma série de movimentos de câmera com uma *cabeça Durst*¹⁵ associados a movimentos de *zoom* e ações complicadas dos atores em um palco, tocando um piano e quebrando um violino. Só podiam fazer dois *takes*, já que tinham apenas dois violinos e, conforme ensaiavam, a cena ia ficando muito boa, mas o movimento de câmera não, pois havia um excesso de elementos que faziam a câmera tremer e que a equipe não conseguia resolver. O tempo foi passando, os atores foram ficando bem, enquanto a parte técnica não se resolvia. A diretora começou a se desesperar, pois o tempo ia acabando, até que uma das atrizes teve que ir embora e nunca fizeram o plano. Lina ficou arrasada, foi pra garagem onde estavam os carros “chorando copiosamente”. Lá, conversou com o operador de câmera Jorge Pfister que também estava arrasado e se perguntou por que precisava de tanta “pirotecnia” para fazer um plano se os atores estavam tão bem e a cena estava muito melhor do que ela esperava. Aí perceberam o que era mais importante e resolveram simplificar o movimento. Voltaram à locação duas semanas depois e fizeram o plano em um único *take* que ela não quis nem repetir, mesmo que fosse por segurança. Apenas depois percebeu que estava filmando no mesmo lugar onde tinha visto Joaquim Pedro de Andrade fazer o plano de “O Homem do Pau Brasil” que a fascinara anos antes.

Para ela, essa aventura deixou claro que num filme não é a forma que determina o conteúdo, algo que só se tornou perceptível na prática. “Quando você é jovem, não sabe bem o que é necessário. Mas enxergar estas coisas é maturidade”. “Tônica Dominante” foi feito com muita entrega, “a tal ponto de tropeçar”. As filmagens tiveram que parar por três anos, pois o ator Fernando Alvez Pinto teve um traumatismo craniano em um acidente e ela resolveu esperar por ele de 1996 a 1999. Lina diz que amadureceu muito nesse tempo, inclusive para entender que a espera faz parte do cinema. O filme foi retomado, com a produção de Zita Carvalhosa, e foi lançado no ano 2000. A diretora reviu o longa-metragem há dois anos, em um festival e novamente percebeu que o filme é um objeto vivo, acontece em movimento e mesmo depois de

¹⁵ Cabeça Durst: objeto de maquinaria que se coloca sobre a cabeça do tripé possibilitando que a câmera se mova de maneira circular ao eixo da lente.

pronto se modifica, pois cada projeção tem um tempo diferente dependendo do público que está na sala. Percebeu também que o diretor muda com o tempo em relação ao filme, citando uma frase que está em “Tônica Dominante”: “o que podemos não podemos de uma hora para a outra”. Nessa projeção Lina diz que viu não só o filme, mas também quem era ela quando ele foi feito.

2.4.2 O Desenvolvimento de “A Via Láctea”

- Pesquisa “forçada” e o primeiro argumento

Lina diz que se “Tônica Dominante” é um filme de certezas, com todos os seus erros e acertos, “A Via Láctea” é um filme de incertezas, tanto na maneira de fazer quanto no conteúdo e na característica dos personagens. As primeiras ideias sobre o filme começaram a ser pensadas quando Lina teve uma pericardite e teve que passar seis semanas de repouso, durante o lançamento de “Tônica Dominante”. Leu muito neste período, entre os livros, “A Divina Comédia” de Dante e diversos contos de Ítalo Calvino. As primeiras ideias que teve foram inspiradas no conto “Aventuras de um Automobilista” (Calvino, 1992), que narra a história de um casal que briga por telefone e ele decide sair para ir ao encontro dela. Durante a viagem, ele imagina tudo o que pode acontecer, tanto no trajeto quanto ao chegar a casa dela, por fim, acaba desistindo e voltando para sua casa. A partir dessa célula inicial, das leituras de Dante e da sua experiência pessoal com separações amorosas e problemas cardíacos, escreveu um pequeno argumento de dez páginas que se desenvolvia na cidade de São Paulo, onde um personagem, denominado Ele, ia em busca da namorada, denominada Ela, com quem tinha brigado por telefone. No trajeto, divagava sobre a relação e desistia, regressando para casa, como no conto de Calvino. Esse argumento foi bastante criticado, seus leitores diziam que não acontecia nada, apenas pensamentos e tratava de um personagem que não ia para lugar nenhum. Mesmo assim, inscreveu o texto em diversos editais de desenvolvimento de roteiros, mas não ganhou nenhum.

- Um co-roteirista, o primeiro colaborador

Depois de ter esse texto, conheceu o roteirista Aleksei Abib em uma festa. Tinham alguns amigos em comum e fizeram piadas péssimas juntos. Ela pensou, do nada, que ele poderia escrever com ela, já que em seus roteiros anteriores tinha escrito sozinha e sentia necessidade de ter um interlocutor. Encontraram-se novamente e ela levou o argumento. Diz que ele teve sensibilidade e “entendeu a viagem”. Aleksei nunca tinha escrito um longa-metragem, mas decidiram começar a trabalhar juntos no roteiro de “Onde Não Há Jardim”, que era o título

que o projeto levava nessa época. Nos primeiros três meses dedicaram de três a seis horas por dia em encontros para pesquisar referências e possibilidades para a história. Viam-se todos os dias no apartamento de Lina. O investimento era pessoal, Lina diz que não tinham dinheiro nem para pagar o ônibus do co-roteirista, que ia a pé às reuniões. Viram muitos filmes, leram diversos livros e começaram a desenvolver um argumento mais completo, com uma história que se desenvolvia, evoluindo em relação àquela célula inicial. Ao ver “Trinta e Dois Curtas sobre Glenn Gould” (François Girard, 1992), “descobriram” que o personagem do filme que estão escrevendo está partindo, indo embora como o foguete com as músicas de Glenn Gould que vai para o espaço.

- Aproximando “estilhaços” dispersos e ordenando-os em blocos

Lina discorda da minha sugestão de que no início a história era “pequena” e começou a ficar grande, como uma sinopse que se amplia para um argumento. Para ela é o contrário, “começa de uma coisa que está pulsando dentro de você, como estilhaços espalhados pelo espaço, algo muito grande, de sentimentos enormes”: o filme propunha uma reflexão sobre a morte e sobre a vida, nada mais extenso do que isso. A partir desse momento, o filme estruturou-se como a história de alguém que está morrendo e que, no final, percebe que é a sua partida, mas o amor o resgatava e ele sobrevivia. Decidiram que a história acontecia na cabeça do personagem durante o tempo que ele estava em uma ambulância, até que Ela dizia a Ele que estava lá, a seu lado, e Ele sobrevivia. Armaram um texto parecido com uma escaleta e começaram a dividir a história em cinco blocos: (1) Ele. (2) Como Ela via Ele. (3) Como Ele via Ela. (4) Ela por Ela e (5) Final, onde Ele terminava sua experiência transcendental e era resgatado. Desta maneira, as informações para o entendimento do público iam se completando entre os blocos, permitindo que os espectadores construíssem a história pouco a pouco. Os personagens ganharam nomes: Heitor e Júlia.

- Curso de Desenvolvimentos Cinematográficos Iberoamericanos da Fundación Carolina, Madri.

Em março de 2003 fechavam as inscrições para o Curso de Desenvolvimento de Projetos de Longas-Metragens Ibero-Americanos da Fundación Carolina, na Espanha, e os roteiristas estabeleceram esta data como limite para terminar a escaleta, que era o documento solicitado para a inscrição no curso. O projeto foi aprovado e em setembro daquele ano embarcaram para Madri com um primeiro tratamento já com diálogos, traduzidos ao espanhol

por Aleksei. Durante a oficina, escreviam em português e depois o traduziam ao espanhol para que a consultora e o grupo de roteiristas que participava das assessorias pudessem entender a história. Trabalharam na estruturação do roteiro sob a consultoria de Paz Alicia Garciadiego, roteirista mexicana reconhecida por seu trabalho com o diretor Arturo Ripstein e a história foi deixando de ser um conjunto de blocos fechados para funcionar mais como “uma espiral”, evoluindo de tal maneira que, quanto mais próximo da morte, melhor Heitor via a sua vida. Começaram a trabalhar uma lógica de repetições dos acontecimentos onde as informações e sentimentos dos personagens evoluíssem no filme, repetindo as cenas sempre três vezes, com modificações da percepção do personagem em cada uma delas. Além disso, Paz Alicia insistia que todas as referências a animais que tinham no roteiro eram maneiras que ainda deveriam ser mais trabalhadas de mostrar a Heitor. Embora Lina se recusasse a cortar estas cenas e o roteiro continuasse cheio de referências à imagens de documentários do National Geographic, em algum lugar na cabeça da diretora isso fazia sentido.

Sabiam que o final era muito frágil se Heitor sobrevivesse, mas não queriam matá-lo. Corriam o risco de fazer com que toda a sua jornada não fizesse sentido. Antes de ir pra Espanha, se pouparam deste problema, decidindo “tentar salvar o Heitor a todo custo”. “O Heitor era eu! Não queria matá-lo”. Em uma das reuniões com o grupo de roteiristas participantes do Curso, criou-se uma discussão polarizada onde uma portuguesa, melancólica e amorosa, defendia que ele sobrevivesse, enquanto os espanhóis, categoricamente, diziam que o final era ridículo. “Hay que matarlo!”. O argumento de uma das roteiristas do grupo espanhol era bom, justificava que era um filme sobre a morte, mas também sobre a vida. Se ele não morresse, o filme ficava fraco. Lina e Aleksei sabiam que ela tinha razão, mas não mexeram no roteiro, que até a filmagem terminava com a frase “Heitor abre os olhos na ambulância” (p. 65).

Regressaram ao Brasil com um roteiro que tinham muita confiança e acreditavam ser muito bom. O trabalho no roteiro durou um ano, desde seu início até os últimos ajustes, com algumas paradas para continuar desenvolvendo a pesquisa que alimentava o processo de escrita.

- Um método para não perder a poesia:

Durante todo o tempo de escrita do roteiro, Lina e Aleksei, que estavam muito preocupados com a forma, encontraram um método para não perder de vista a sensibilidade que deveriam ter com as cenas. Cada vez que sentiam que estavam muito matemáticos, paravam tudo

e liam novamente o poema de Carlos Drummond de Andrade que inspirava o filme. Assim voltavam para “o diapasão da emoção”.

- A forma do roteiro: estrutura emocional:

O roteiro articula, durante todo o tempo, diversos elementos sonoros, visuais e de ação dos personagens, numa organização de cenas que prioriza muito mais os estados do personagem que a divisão tradicional em sequências a cada mudança de locação ou de tempo, como no fragmento abaixo:

“SEQUÊNCIA 16- CARRO- INT/ EXT. – ENTARDECER

Heitor aflito no carro, o cortejo fúnebre termina de passar. Ele continua sua jornada em direção à casa de Júlia. O farol a sua frente abre, mas o trânsito não anda.

HEITOR (Off, observando os carros a sua frente)

- Será que dá? Será que eu pego esse farol? Três carros na minha frente... o farol vai fechar de novo... anda! A equação não é tão difícil... se pelo menos dois andassem, e o terceiro avançasse um pouquinho, eu conseguiria passar no amarelo!...

Será que eu estou pedindo muito, dois carros num país que tem 35.099.960 condutores...

Vemos imagens de engarrafamentos na cidade.

...e eu engarrafado aqui! A 760 metros de altitude, a 1.015 Km de Brasília, na maior cidade da América Latina, segunda em população, somente após a cidade do México, o maior centro financeiro,...

Imagens das marginais engarrafadas. Vemos as favelas. Um homem puxa uma carroça.

...a maior rede de metrô do país, o maior número de veículos, telefones, rádios, emissoras de televisão, hotéis, animais de estimação, pessoas estressadas, casais de namorados se desentendendo, 70% dos quais tentando resolver por telefone, evidentemente sem sucesso, 29% aceitando a separação, e 1% indo em direção a suas namoradas, tentando reverter a situação contra todas as estatísticas.

Heitor engarrafado no mesmo lugar, o farol fecha novamente.

Insert musical: “acho que o amor é a ausência de engarrafamento...” (João Bosco)

Heitor no carro. Ouvimos uma sirene de ambulância que se aproxima freneticamente. Ouvimos o rádio do carro.

RÁDIO (noticiário)

- O coração é um órgão côncavo e muscular, que no adulto pode ser comparado ao tamanho de sua mão fechada. O coração é também um músculo muito resistente que tem suas próprias razões. Na fibrilação ventricular os ventrículos estão em intensa, descontrolada e desorganizada atividade elétrica...

Os carros se afastam como podem. Heitor é forçado a subir com o carro na calçada. Ele se sente mal ao ver a Ambulância- Resgate passar.

Heitor fica paralizado dentro do carro.
(Chamie, roteiro de “A Via Láctea” p. 23- 24)

2.4.3 Preparação

- Desenvolvimento da produção

Fizeram um primeiro orçamento no valor de dois milhões e meio de reais para ser filmado em trinta e cinco milímetros, mas a Superfilmes, de Zita Carvalhosa, estava ocupada com outro filme e Lina teria que esperar. A diretora decidiu que não podia perder este tempo, que o momento do filme era aquele e resolveu abrir a Girafa Filmes, mesmo sem ter estrutura alguma para realizar um longa-metragem.

- Como a produção fez a direção “encontrar” o filme

Lina fez a mudança de proponente na Ancine e redimensionou radicalmente o projeto, para que coubesse nas limitações da sua nova produtora, com pouca pontuação e autorizada à captar muito pouco dinheiro pelas leis de incentivo. Para solucionar este problema, teve que pensar em uma nova maneira de fazê-lo, descartando completamente o desenho da produção anterior: deveria ser uma câmera pequena, com uma linguagem semidocumental, o ator guiando o carro de verdade, locações naturais, etc. Diz que este momento foi uma grande descoberta, pois começou a entender melhor qual era o filme que deveria fazer. Vestiu a roupa da produtora “mas a diretora foi mais diretora do que nunca, porque achou o filme”. “Mesmo que eu ganhasse um milhão, não voltaria pra película, eu tinha entendido como é que tinha que fazer ESTE filme”. Isso deu alento, reavivou o filme para ela, que estava animada com a ideia do realismo que poderia explorar filmando dentro da cidade utilizando a seu favor o seu caos diário. “Vamos pôr este cara na bagunça que vai imprimir na cara dele a angústia do trânsito”. Começaram então, a testar câmeras com a fotógrafa Kátia Coelho e decidiram fazer a grande maioria do filme em vídeo, com uma câmera mini DV. As lembranças do protagonista seriam feitas em dezesseis milímetros e as imagens do campo em trinta e cinco milímetros.

- O título

Para esta segunda inscrição na Ancine, o título do filme finalmente passou a ser “A Via Láctea”. Embora o nome anterior, “Onde Não Há Jardim”, seja tirado de um fragmento de um verso de Carlos Drummond de Andrade que está no filme, Lina acreditava que não era um bom título para o filme, embora no poema tivesse um sentido positivo, é muito comum criticar

um título quando se trata de uma negativa. A única opção que tinha era “A Via Láctea”, cuja imagem já estava no filme e, na astrologia, trata do caminho pra onde vão os mortos. Tinha também uma conexão com a ideia do filme “Trinta e Dois Curtas sobre Gleen Gould”, que havia sido utilizado como referência durante a pesquisa, na cena do foguete que levava as músicas de Gleen Gould para o espaço, para provar para civilizações extraterrestres que havia vida inteligente na Terra.

- O primeiro financiamento

Na segunda vez que foi inscrito no Edital de Fomento à Produção Cinematográfica do Estado de São Paulo, o projeto recebeu quatrocentos e trinta mil reais. Esperaram pelo resultado do Programa Petrobrás Cultural, onde não foram escolhidos e decidiram começar a produção mesmo assim, com o objetivo de chegar até o final da filmagem com o dinheiro que tinham.

- Montagem da equipe

Em agosto de 2004, Lina, que era também produtora executiva durante a preparação, e o diretor de produção, que iria assumir a executiva nas filmagens e mais duas estagiárias começaram a trabalhar na preparação da filmagem, que previam para novembro daquele ano. Na hora de montar a equipe e negociar os salários, optaram por abrir o orçamento para que todos soubessem mais ou menos o salário de todos, que sempre eram baixos, “abaixo da linha da miséria” e seguiam critérios claros de proporcionalidade em relação às funções exercidas por cada profissional. Mesmo mal pagos, todos seriam remunerados pelo seu trabalho, inclusive a diretora. Lina negociou com a equipe que havia trabalhado nos seus filmes anteriores: a diretora de fotografia Kátia Coelho, a diretora de arte Mara Abreu e o operador de câmera Jorge Pfister, para quem Lina ligou pessoalmente para justificar que infelizmente não teria dinheiro para contratá-lo desta vez. Ele pediu para ler o roteiro e acabou entrando no filme “mesmo com um cachê miserável”. O maior salário de toda a equipe era da primeira assistente de direção, Inês Mulin, já que pela logística da produção e as dificuldades impostas pela maneira de filmar como estavam planejando, necessitavam de alguém muito experiente nesta função e seria impossível conseguir o profissional adequado seguindo a proporcionalidade dos salários definida pelo orçamento do filme. Muitas funções eram ocupadas por profissionais menos experientes e estagiários, alunos da diretora e da fotógrafa. Esta mistura entre profissionais muito experientes,

com baixos salários, mas muito envolvidos com o filme e gente nova na realização de longas-metragens formou uma equipe unida e comprometida com o filme.

- Pesando o formal e o emocional

Lina foi conversar com a preparadora de elenco Fátima Toledo, queria experimentar o processo que ela costumava desenvolver, mesmo que não tivesse recursos financeiros pra isso. Tinha imaginado o elenco com Marco Ricca e Alice Braga e queria encontrar uma maneira de ter “os atores no mesmo diapasão”. A diretora enviou um roteiro e foi recebida muito bem pela preparadora que muito delicadamente disse que detestava o que Lina tinha feito com a sua história, pois, segundo ela, as inserções de imagens de desenhos animados de Tom e Jerry, de documentários do National Geographic e fragmentos de poesias estragavam o roteiro. Além disso, Fátima foi muito franca ao dizer que esse tipo de filme não pertencia ao universo de trabalho dela e propôs à diretora que retrabalhasse o roteiro e que voltassem a conversar em alguns meses. Mesmo depois da conversa, Lina continuava sentindo que o roteiro estava pronto, mas também queria encontrar no filme a emoção que Fátima Toledo dizia estar escondida atrás do seu formalismo. A diretora percebeu que a grande quantidade de *inserts* dificultava a emoção de fluir no filme e decidiu tirar tudo isso, mas não achou necessário mudar o roteiro para a filmagem, que já estava marcada. Lembrou-se de Paz Alicia Garcíadiego que dizia que os bichinhos na verdade eram Heitor e resolveu filmar os atores no lugar onde estavam previstas essas imagens. Apenas riscou as inserções dos documentários do roteiro e pensou em manter apenas o som do desenho de Tom e Jerry, que neste caso é um elemento de interioridade do personagem, que lembra de sua infância, já que mesmo que não seria articulado com a imagem da maneira tradicional, faz sentido para a história de um personagem que tem uma descarga de pensamentos depois de um acidente.

- Escolha e incorporação dos atores ao filme

Lina gostava muito do trabalho de Marco Ricca em outros filmes e queria que ele fizesse o seu. Embora já tivessem se visto em eventos sociais, não eram amigos. Conseguiu o número do seu celular, conversaram e ela mandou o roteiro para ele, que na metade da leitura ligou para dizer que estava adorando. Combinaram de jantar juntos, quando ela se certificou pela conversa, que Marco era a pessoa certa para o personagem. Lina diz que não acredita muito em testes e que conversando chegaram a um acordo: ele teria um cachê simbólico, mas seria

coprodutor do filme, já que não tinham dinheiro para pagar o seu cachê integral. Foi o início de uma amizade “pro resto da vida”.

Com Alice Braga foi um processo parecido, Lina tinha visto seu trabalho nos quatro minutos que ela aparece em “Cidade de Deus” (Fernando Meirelles, 2002) e pareceu-lhe uma atriz muito emocionante. Depois de conversarem, sentiu que a atriz tinha um belo e enorme “coração”, que era o que necessitava para o personagem. Lina diz que também sentiu que a identificação emocional era recíproca e por isso Alice Braga aceitou fazer o papel. Para outros personagens, convidou atores que conhecia e realizou testes para outros, entre eles os paramédicos. Diz que como nenhum ator podia representar os procedimentos de resgate que não conheciam sem parecer ridículo, optou por usar paramédicos reais nestas cenas.

- Ensaios e preparação dos atores

O processo de preparação do elenco começou um pouco antes com Marco Ricca. Era um trabalho racional, de discutir o roteiro, exercitar, colocá-lo em ordem cronológica e a partir disso pensar na dimensão emocional do personagem e das cenas. Lina diz que os dois atores tinham processos de criação bastante distintos: Marco era mais racional e chegava à emoção a partir de um trabalho retórico, enquanto Alice era muito mais intuitiva, sem filtros, “emoção pura”. Nunca ensaiaram o roteiro cena a cena. O trabalho era basicamente de leituras e eventualmente inventavam algumas dinâmicas, como quando brincaram com a caixinha de música que ia ser usada no filme, um “objeto-símbolo” do amor do casal. Faziam exercícios de olhar-se e abraçar-se. O mesmo tipo de trabalho foi feito com o menino que representava Heitor quando criança. Estes exercícios de preparação exploravam o lado físico e emocional dos personagens, mas foram realizados poucas vezes e “espalhados” no tempo, já que, por causa da agenda da diretora, ocupada com toda a preparação do filme e dos atores, que trabalhavam em outros projetos, era difícil armar uma agenda mais intensiva. Lina conta que por diversas vezes conversou com Marco Ricca por telefone, entre uma cena e outra da telenovela que estava gravando no Rio de Janeiro, discutindo os problemas do personagem entre questões pessoais. Para preparar as crianças, a diretora contava com um preparador de elenco que, como já conhecia Alice Braga, também trabalhou um pouco com ela. Mas foi muito pouco, já que não tinham tempo e nem dinheiro para que fosse um trabalho sistemático. Em resumo, Lina diz que a preparação dos atores foi feita “com muita entrega nas brechas que tinham, muito em cima de certas questões”.

- Escolha de locações

A pesquisa e escolha das locações começaram bem antes do início da pré-produção do filme. Os espaços são elementos muito importantes no filme, já que a diretora desejava que a cidade estivesse muito presente e participasse ativamente da narrativa do filme. Muitos dos interiores já tinham sido escolhidos desde a escrita do roteiro, como a Livraria Francesa, que era um local frequentado por Lina com seu pai desde a sua infância. O mesmo ocorre com o interior da casa de Alice. O Teatro Oficina, que não poderia ser outro lugar já que é a sala de espetáculos onde tradicionalmente são apresentados os espetáculos de José Celso Martinez Corrêa e tinha todo o cenário da peça “As Bacantes”, onde Heitor e Júlia se conhecem. Contrataram um produtor de locação com experiência em outros longas-metragens, mas duas semanas depois perceberam que não estava funcionando como deveria e optaram por demitir o produtor e seu posto foi assumido por uma estagiária de produção. Como não tinham orçamento para alugar locações, tinham que conseguir colaborações com poucos custos, o que quase os levou a filmar os interiores da casa de Heitor na casa da diretora. Para Lina parecia um exagero, além de todo o esforço de produção e dedicação ao filme, levar o set para sua casa e optou por filmar essas cenas no apartamento de seu pai, que era o melhor que poderia conseguir. Quanto às cenas exteriores por onde os personagens transitavam de carro, também havia muito critério para a escolha dos espaços. O roteiro não indica nas chamadas de seqüência os lugares que deveriam filmar, normalmente dizendo “carro”, de maneira genérica. Na cópia do roteiro utilizada pela diretora nas filmagens há inúmeras indicações a lápis das ruas e bairros onde seriam feitas cada uma das cenas.

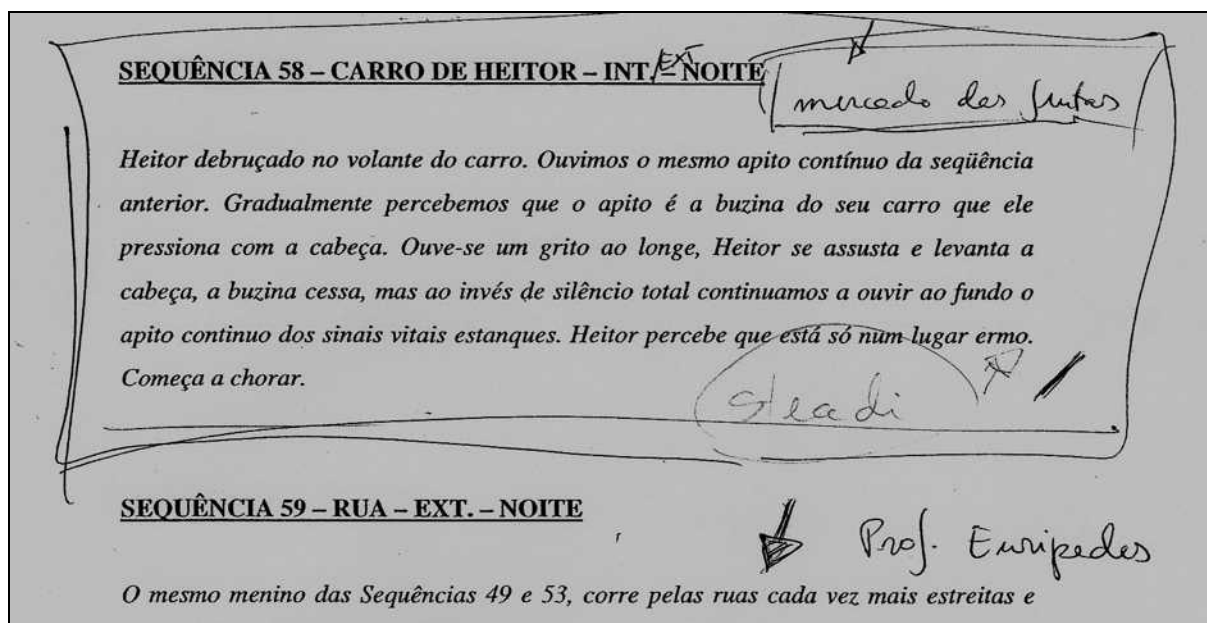


Figura 15 - Scanner de fragmento do roteiro utilizado na filmagem por Lina Chamie, com indicações das ruas ou regiões da cidade onde pretendia filmar as cenas.

Como não queriam e não podiam fechar ruas e reconstruir o trânsito, a abordagem sobre os exteriores era pensada em relação às cenas: para ter trânsito, procuravam onde normalmente há trânsito: Avenida Paulista, Vinte e Três de Maio, Rua Augusta; quando precisam de mais tranquilidade ou características específicas do entorno, se deslocam para outros bairros: Barra Funda, Praça Panamericana, Vila Mariana, Mercado das Frutas. Há também indicações de locação precisas no roteiro que foram substituídas para a filmagem, como o topo do Terraço Itália, que foi filmado no Edifício Martinelli, aparentemente sem nenhuma perda para a cena.

- Escolha do suporte para a filmagem

Todo o tempo presente da narrativa seria gravado em miniDV, com uma câmera Panasonic DVX100, que grava a vinte e quatro quadros por segundo, operada sobre um *steady cam* ou com a câmera na mão. As pequenas seqüências do passado de Heitor e de Julia no campo seriam feitas em dezesseis milímetros, com a câmera sobre um tripé.

- Planificação da filmagem:

Para fazer o plano de filmagem, Lina fez uma “pré-decupagem”: uma relação de planos que eram anotados pela assistente, pois precisava entender quanto tempo seria gasto para fazer cada uma das cenas. Às vezes decupava a cena inteira, com os enquadramentos ou a planta

baixa com as posições de câmara desenhados rusticamente nas páginas do próprio roteiro. A partir disso, checava as questões de eixo e de montagem. Algumas cenas, como a da livraria, que propunha “uma brincadeira de esconde-esconde”, deixava para pensar os planos na hora, já que dependia do trabalho que iria fazer com os atores. Lina diz que nessa planificação não cortou nada do roteiro por questões de produção.

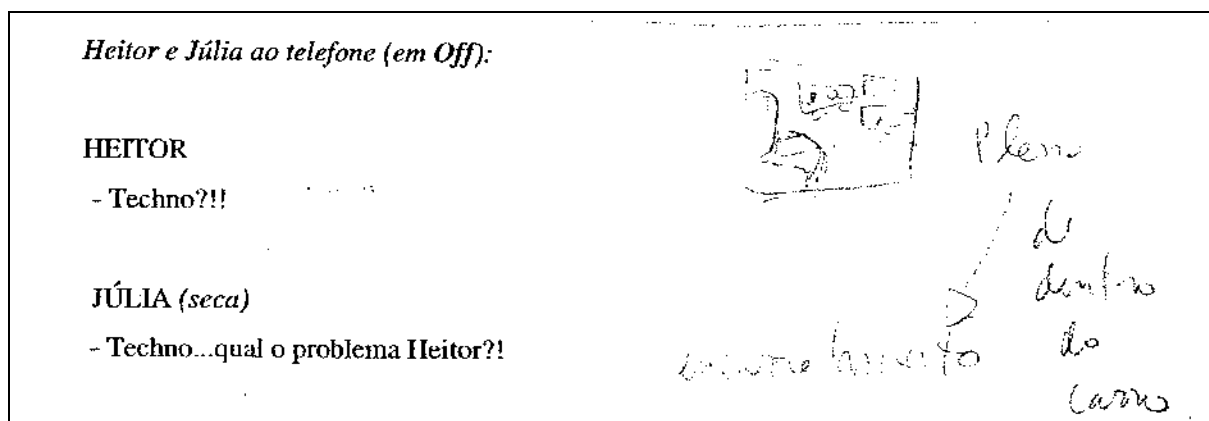


Figura 16 - Desenho no roteiro de filmagem de Lina Chamie indica como pretende enquadrar um plano de dentro do carro.

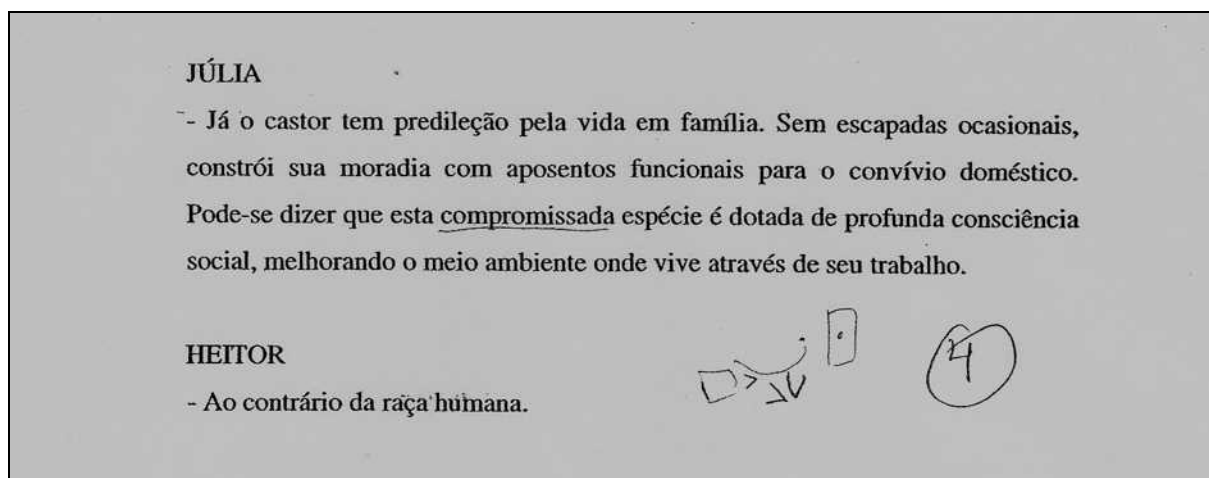


Figura 17 - Indicação no roteiro de Lina Chamie pensando rusticamente as posições de câmara em uma cena. Talvez o número quatro indique a quantidade de planos que previu durante a preparação.

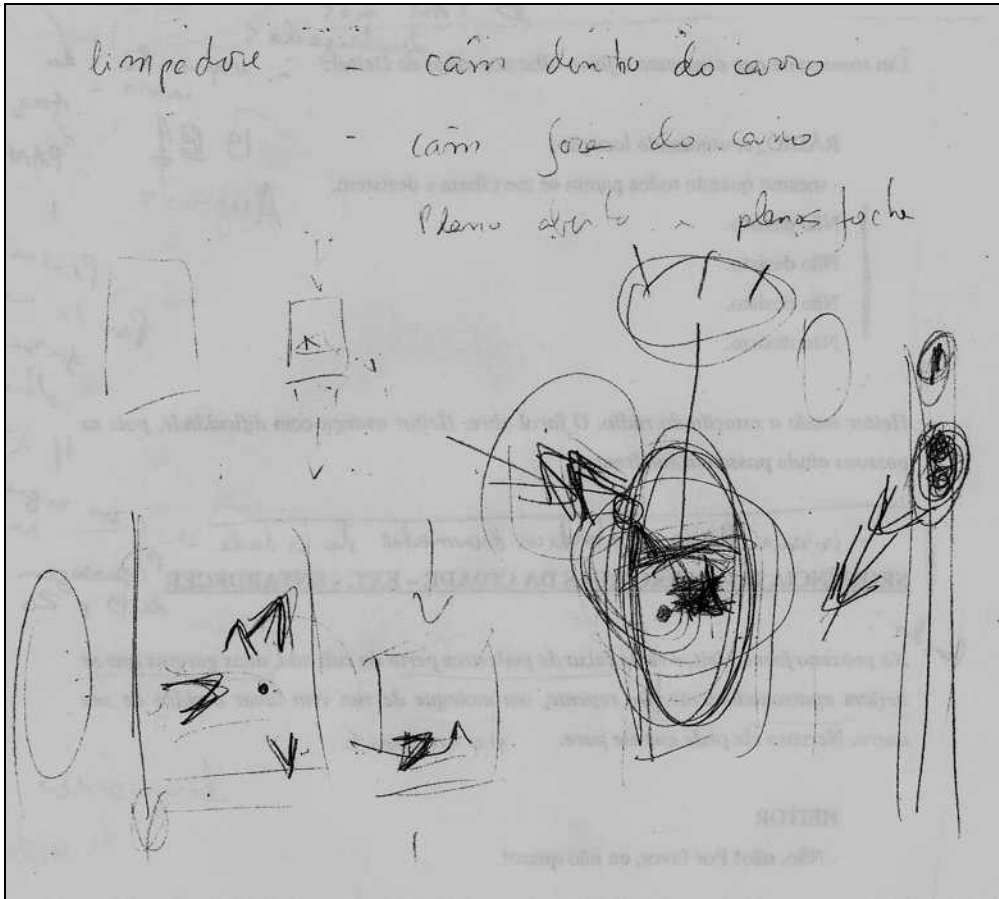


Figura 18 - Anotações no verso de uma página do roteiro de Lina Chamie indicando as posições de câmera da sequência que Heitor é abordado pelos limpadores de para-brisa. Por convenção, os símbolos de “<” representam as câmeras, onde a abertura seria a lente.

- Organizando o roteiro para a produção

O filme tinha uma série de complicações, diversas viradas de noturna pra diurna e vice-versa que obrigaram a filmagem a ser muito bem planejada e organizada. A diretora anotava nas páginas de seu roteiro uma nova numeração de sequência, obedecendo às mudanças de locação e de tempo, de acordo, provavelmente, com a organização da assistente de direção, que não podia permitir que imagens do roteiro fossem “perdidas” ao serem consideradas *inserts* dentro das sequências:

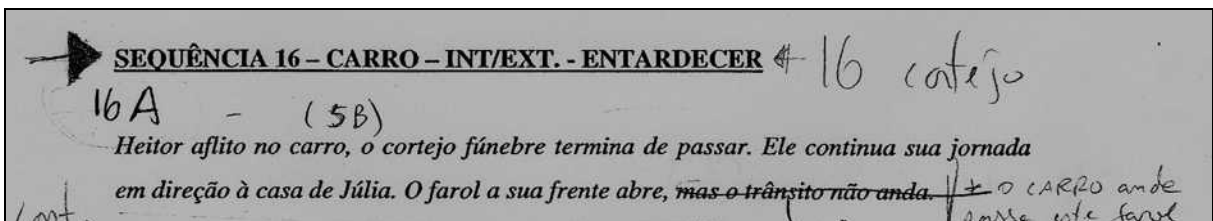


Figura 19 - Indicação no roteiro de Lina Chamie com uma nova numeração de sequências organizada para a produção.

3.4.4 Filmagem

- Encontrando a maneira de trabalhar com a equipe e os atores

A filmagem estava prevista para durar quatro semanas e dois dias. Tinham que filmar bastante rápido. No início foi difícil encontrar a medida entre a liberdade e o controle das cenas e da câmera, o que causou uma briga no primeiro dia de filmagem entre a diretora e Marco Ricca. Por uma questão de produção, começaram a filmagem por uma cena muito complicada e como ainda não tinham a dinâmica do trabalho estabelecida nem haviam ensaiado as cenas anteriormente, foi difícil para o ator entender o que precisava fazer naquele momento. Lina diz que esta discussão também foi causada pela paixão que cada um deles tinha pelo filme e um certo desajuste entre a visão que cada um tinha do projeto. Na frente de toda a equipe e de Alice Braga, gritavam um para o outro: “Você não vai estragar o meu filme”, e o outro respondia: “você é que não vai estragar o meu!”. Conversando com a primeira assistente de direção, percebeu que estava dando muita liberdade aos atores, ao ponto de se sentirem inseguros por não saberem exatamente o que fazer. Passou a dar mais diretrizes sobre a movimentação das cenas e das intenções, que ajudavam os atores a se encontrarem nos espaços, mas isso não significava que iria decupar ou marcar previamente os planos. Lina buscava em cada cena que a integração entre o entorno e o trabalho dos atores chegasse a “algo que pulsa”, que não podia ser provocado apenas por ela. A equipe foi “se encaixando” neste esquema e encontrando sua própria dinâmica. Não adiantava a assistente apressar a diretora para saber as posições de câmera. Como em um dia que teve que lhe pedir para esperar, já que o filme “não está decupado, nós vamos achar agora”. Este espírito de busca da cena entre os atores e a câmera fazia parte da maneira de realizar “A Via Láctea”. Para filmar Alice Braga sozinha no viaduto Santa Ifigênia, no lugar de estabelecer uma série de planos, propôs à atriz que a câmera estaria atrás dela e que deveria se livrar deles, sem perder o espírito de brincadeira. O resultado é bastante espontâneo, correspondente ao que estava sendo procurado pela diretora, que usa esta cena como exemplo de “quando o jeito de fazer se mistura com o filme que você está fazendo”. Diz que o longa-metragem “teve esta coisa, que é feliz e emocionante ao mesmo tempo, porque é viva.”.

- Matar um leão por dia

As diárias eram de dez horas, mas às vezes chegou até a doze horas. Era exaustivo para a diretora, que tinha que fazer muitos planos em pouco tempo e tinha que “matar um leão cada dia”, sempre enfrentando muitas dificuldades, o cansaço e correndo contra o tempo.

- Um método para não perder a poesia II

Os atores continuavam a ser sensibilizados com os materiais do filme. A diretora, no começo das filmagens, passava músicas de Schubert para que Marco escutasse, com algum “bilhete louco”. Fazia o mesmo com Alice Braga, com músicas de Cesar Frank, dizendo que escutasse, pois isso “é Julia, a sua personagem”. Como na época que estava escrevendo o roteiro e às vezes paravam para ler novamente os poemas, Lina conta que via Marco sentado no set entre um plano e outro com a poesia de Carlos Drummond de Andrade.

- Rotina de filmagem

A maioria das cenas eram feitas a partir de uma logística organizada pela assistente, mas a diretora conta que às vezes tinham que burlar este método (e também a assistente) para chegar ao melhor resultado. Exemplifica com a sequência inicial do filme, quando Heitor tinha que atravessar a rua no meio dos carros e terminava atropelado. Lina queria fazer em uma rua aberta, “de verdade”, mas para a assistente isso significava um risco muito grande para o ator e para a equipe. Tinham tudo preparado e enquanto esperavam que a assistente fechasse a rua com a Companhia de Engenharia de Tráfego (CET), que estava em uma esquina, Marco Ricca, ansioso, gritou para a equipe “por que não começa?!” e Lina resolveu gravar assim mesmo. Deu “ação” e o ator saiu “feito doido, andando entre os carros”, com a câmera seguindo ele e a produção tentando parar os carros para que não atropelassem ninguém de verdade. Lina diz que muitas das brechadas que se escutam no plano são reais, de motoristas que eram surpreendidos pela equipe no meio da rua. Embora isso tenha gerado um problema com a assistente de direção, que ficou muito nervosa pelo risco que implicava, o resultado para Lina é excepcional, está no rosto e no corpo do ator a desorientação e o nervosismo que o personagem vivia nesta cena, que o levou ao acidente e depois à morte. A diretora conclui que foi perigoso, mas o resultado é muito verdadeiro.

- Usando as características do vídeo a favor do filme

Como estavam gravando em vídeo, podiam se dar ao luxo de rodar muitas vezes e durante muito tempo, para encontrar no meio do material os melhores fragmentos que seriam usados na montagem. No início foi um pouco difícil para o operador de câmera, que sempre procurava a perfeição do movimento e do enquadramento durante todo o plano, adaptar-se a esta maneira de trabalhar, que por via de regra gerava muito material ruim para chegar a apenas alguns segundos de boas imagens. Assim também eram feitos os planos do trânsito, com a câmera fixa por um *grip*¹⁶ no carro do personagem, que ia e voltava diversas vezes pelas avenidas de São Paulo. Mas Lina aclara que mesmo com a possibilidade de gravar muito, não gostava de repetir toda a ação de todas as posições de câmera, pois o excesso de repetições levava os atores à exaustão e acabavam perdendo em qualidade da interpretação.

- O roteiro sendo descoberto plano a plano

Os princípios da *mise en scene* estavam no roteiro e a diretora se guiava por eles para montar as cenas. Em muitos casos o roteiro tem uma descrição bastante detalhada da marcação de movimentos dos personagens, mas na hora de fazer os planos havia uma busca para que a cidade ou os atores acrescentassem elementos que davam espaço para que Lina “descobrisse” como realmente a cena iria funcionar. Este trabalho era feito “caso a caso, cena a cena, situação a situação. Muitas coisas eram feitas na hora, mas a base estava lá no roteiro”. Com o passar dos dias de filmagem, o roteiro foi se tornando um bloco de papel amassado, cheio de “esqueminhas das cenas rabiscado, em garrancho, ao lado do texto”. Em geral, estas anotações eram feitas uns dois dias antes de filmar a cena, na noite anterior ou no próprio dia da filmagem. Lina diz que a partir do roteiro e da planificação, que era sólida, é que encontrava a liberdade de movimento para criar no momento da filmagem. Além disso, era no roteiro que ela encontrava as respostas para o que estava buscando, diz que nas vezes que tentou inventar algo que estava fora do roteiro, não deu certo. A única cena inventada na hora foi quando Heitor escreve o poema da chuva na lousa da universidade onde leciona. Essa cena passou a ser essencial para a montagem porque com ela pôde montar em continuidade o que foi filmado com sol e com chuva sem que isso parecesse estranho ao espectador.

¹⁶ *Grip: objeto de maquinaria que permite fixar a câmera sobre diversas superfícies, de carros a edifícios.*

- Esquema de decupagem das cenas

Raramente essa decupagem realizada a partir da busca das cenas pela equipe obedecia a lógica de esquemas do tipo *master shot*, plano/contraplano¹⁷, embora esta opção não fosse rejeitada de antemão pela diretora, como quando filmaram na Livraria Francesa. Lina conta que esta foi uma diária que começou muito complicada, com o risco de que o empréstimo da locação não se viabilizasse caso não fosse filmada no mesmo dia que Alice Braga chegava de Nova Iorque. Como não queria trocar de locação, levaram a atriz direto do aeroporto para o set e começaram a brincar de gato e rato entre as estantes, seguidos pela *steady cam*, em um movimento bastante complexo, até chegar a uma posição onde desenvolviam um longo diálogo. A cena foi filmada, mesmo que sem uma decupagem prévia, num esquema bastante próximo ao do *master shot*, plano/contraplano, concebido a partir da movimentação dos atores. Lina diz que gravou os diálogos completos em todas as posições de câmera, para ter opções na montagem e não perder o ritmo nem a intenção dos textos cortando as ações pela metade.

- Filmando “engarrafados de verdade”

Já tinham definido que a estratégia para as cenas de trânsito era que a equipe “se engarrafasse de verdade”, com Marco Ricca dirigindo e a fotógrafa, o operador de câmera, a diretora e o técnico de som apertados dentro do carro. Nestas cenas, novamente, mesmo que tivesse uma construção racional sobre as ações e a decupagem, o mais importante sempre era buscar a emoção que estava no embate entre os objetivos do personagem e os obstáculos que a própria cidade lhe impunha.

- Burlando as leis de trânsito e contribuindo ao caos da cidade

Tinham cenas com ações dentro e fora do carro, em que Heitor vê ou se relaciona com outros personagens enquanto dirige. Em uma delas, o personagem deveria estar parado no semáforo da Rua Augusta com a Avenida Paulista, onde outros personagens atravessavam a faixa de pedestre e paravam para olhar para dentro do carro. Para que fosse possível fazer isso sem ter que fechar a rua e contratar todos os carros e figurantes, armaram um esquema onde o

¹⁷ *master shot*, plano/ contraplano: esquema simplificado de decupagem das cenas onde são realizados três planos do mesmo lado do eixo de 180°, gravando a ação completa de cada um deles. O primeiro, mais aberto, cobre a ação inteira de uma posição geral enquanto os outros dois planos são individuais, cobrindo um dos lados da ação. Embora pouco sofisticado, é um método simples para captar cenas de diálogos, pois durante a edição o montador terá opções para escolher os melhores momentos da ação em três planos diferente, podendo articular os enquadramentos de acordo com as relações entre os personagens.

carro de produção ficava andando devagar na frente do carro onde estava a câmera, dirigido por Marco Ricca, para que quando o semáforo fechasse pudesse passar no vermelho e deixar o personagem como o primeiro da fila. Com o carro em seu lugar, a diretora dava “ação” para que os figurantes fizessem a cena. Repetiram esta mecânica diversas vezes, eventualmente conseguindo fazer dois *takes* antes de o semáforo abrir. O resultado em câmera era muito bom, mas receberam diversas multas de trânsito pela maneira como estavam filmando.

Lina diz que esta “precariedade” não era precariedade, mas a maneira que encontraram para fazer o filme como ele deveria ser feito. Às vezes era desesperante para algum técnico, algum ator, mas era o “tônus” da filmagem. Esse era o método, estava planejado, às vezes sem a minúcia técnica desejada por alguns, mas as soluções para as cenas eram encontradas muitas vezes na ação e não no controle, mesmo que o filme tenha sido muito preparado pela assistente de direção.

- Roubando imagens entre uma locação e outra

A diretora conta que diversas vezes improvisaram a gravação de algumas sequências no meio de outras, ligando a câmera enquanto se deslocavam para outra locação: a lua no céu de São Paulo, as ruas abandonadas, os moradores de rua, etc. Há diversos exemplos de “roubos de imagem” durante as diárias, como quando viram um catador de papel com uma carroça cheia e o operador de câmera saiu correndo atrás dele, sem iluminar nem preparar o equipamento, arriscando-se em busca de um bom plano, que depois seria usado no filme. O mesmo aconteceu com as imagens da chuva, que estavam escritas no roteiro: como era dezembro, um mês onde costuma chover e fazer sol no mesmo dia, previam que em algum momento iria chover. Embora na preparação tivessem estabelecido um “plano B”, de molhar o vidro do carro e filmar as gotas escorrendo e o limpador de para-brisa funcionando pelo lado de dentro do carro, quando choveu aproveitaram para gravar Marco Ricca dirigindo de uma locação para a outra e repetiram alguns planos que já tinham sido feitos sem chuva.

- O resgate e a morte de Heitor

O resgate foi filmado em um *take* único, com duas câmeras. Posicionaram Marco Ricca deitado na rua e Lina marcou o local onde a ambulância deveria parar e o movimento dos figurantes. Os paramédicos de verdade fizeram todo o procedimento de resgate sem interrupção. A ação demorava doze minutos, foi tudo muito rápido e intenso. Colocaram-no na ambulância e

foram embora. A cena era muito real, “de verdade”. Nunca tinham ensaiado isso, a diretora e o ator se sentiram mal, pois foi muito impressionante. A questão da morte foi se impondo no filme. Depois desta cena, filmaram Heitor abrindo os olhos, como estava no roteiro, mas Lina diz que o plano ficou ruim. “Tudo dava chabú, tinha até problemas médicos, que ficava inverossímil por causa dos procedimentos do resgate”. Mais uma vez, o filme dizia que Heitor deveria morrer no final.

- Um filme selvagem

Por todas essas cenas, improvisadas, lutadas, arrancadas pela equipe da realidade da cidade, a assistente de direção vaticinou: “certos filmes são selvagens”. Lina acredita que “A Via Láctea” era assim. “Era o jeito de fazer o filme”. Mas no meio desta “selvageria”, Lina insiste que havia muita planificação, inclusive inventos para realizar como queriam um plano subjetivo de um gato que passeava pela casa de Júlia e que era impossível de fazer com um *steady cam* convencional.

- Repetições de *takes*

Lina diz que o que determina se o *take* estava bom ou se precisava ser repetido era uma questão emocional, de intuição. “Não é possível delegar tudo isso à razão. “No filme você fica o tempo inteiro tentando canalizar a emoção para aquilo que está lá. Fica inventando maneiras de fazer isso todo o tempo. Por isso o critério não pode ser só racional. Talvez a emoção seja o melhor critério, talvez um dos principais. São muitas coisas no teu cérebro ao mesmo tempo, uma polifonia de decisões em diferentes partes do cérebro e do coração, o tempo inteiro”. “É por isso que o diretor é solitário, fica sempre lidando com coisas que não existem”.

- Postura do diretor e atmosfera do set

Lina diz que gosta muito do set de filmagem, acha que é um espaço mágico. Acha fantástico ver o ator dando vida a algo que está escrito há tanto tempo. Considera-se uma diretora que é feliz enquanto filma, gosta muito de estar com a equipe, com os atores, e sempre tenta se integrar com o filme de maneira que a história venha em primeiro lugar. “Tem que ter uma certa humildade, eu fico buscando desaparecer, no sentido de não eu meter a mão, mas de deixar a história me mostrar um jeito. Meu exercício é encontrar a linguagem daquela história”.

- O helicóptero que não subiu:

Terminaram a filmagem no dia dezenove de dezembro de 2005. Tinham previsto para a última diária realizar uma série de imagens aéreas da cidade, mas por um monte de motivos o helicóptero nunca subiu. No final Lina não fez questão de gravar estas imagens, já sentia que não precisava delas.

2.4.5 Pós-Produção

- Sem dinheiro para continuar:

Terminadas as filmagens, a produção parou. Tiveram um pequeno estouro no orçamento e Lina precisou pedir um crédito em um banco para cobrir estas despesas extras. A diretora pretendia contratar a editora Idê Lacrete para montar o filme, mas não tinham dinheiro para isso.

- Montando e correndo atrás de datas:

O tempo ia passando e em janeiro de 2006, com a meta de inscrever o projeto no Edital de Finalização de Longas-Metragens da Prefeitura de São Paulo, que fechava em março, conversou com André Finotti, que havia editado os vídeos que apareciam nos painéis eletrônicos que Heitor via enquanto dirigia. Ele nunca tinha assinado a edição de um longa-metragem e era uma experiência interessante para ele, que aceitou e começaram a montar o filme em seu tempo livre. Quando começaram a trabalhar, apareceu a possibilidade de inscrever o filme no “Cine en Construcción”, do Festival de Toulouse, que premia com aportes à finalização de longas-metragens que ainda não tenham sido terminados. Com a data da inscrição iminente, começaram a editar pelas sequências mais fáceis. Foi um “samba do crioulo doido” e acabaram enviando um corte incompleto, com diversas sequências sem montar ou com pontas pretas e letreiros indicativos. A comissão do festival respondeu que o material era interessante, mas estava muito pouco desenvolvido para que fosse avaliado e sugeriram a inscrição do projeto na próxima edição, que aconteceria no Festival de San Sebastián, Espanha, cujas inscrições fechavam em março.

- Primeiro corte

Em março tinham um primeiro corte bastante longo, com dezessete minutos de cenas das Bacantes e mais de seis minutos do procedimento de resgate de Heitor depois que foi

atropelado. Não ganharam o Edital da Prefeitura de São Paulo, mas foram selecionados para o “Cine en Construcción”.

- Cine en Construcción no Festival de San Sebastián

Lina e Finotti continuaram trabalhando na edição, preparando uma nova versão para apresentar no festival de San Sebastián que seria em setembro. Reduziram o filme e apresentaram um corte de noventa e quatro minutos. A projeção foi um sucesso e ganharam o “Prêmio Casa de América”, que deu muito prestígio ao filme. Logo em seguida, ganhou dois editais de finalização no Brasil, entre eles o Edital de Finalização da Secretaria de Cultura do Estado de São Paulo.

- Montagem complementar

Finalmente Lina conseguiu que Idê Lacreta se incorporasse à edição do filme e fez um trabalho “muito bonito”, ajustando o final do longa-metragem. Ela aparece creditada como “montagem complementar”.

Tentaram montar Heitor abrindo os olhos, mas “não colava”. Lina diz que definitivamente percebeu que a espanhola que comentou o roteiro na Fundación Carolina dois anos antes tinha razão, “o filme não era sobre isso”. Quando decidiu matar o personagem definitivamente na montagem, se deprimiu, ficou com medo, sonhou com isso, mas matou. Diz que teve que se curvar ao que a história queria contar. “Seja humilde, deixa a história. Quando ela ganha vida, você está no caminho certo. Tudo tem uma razão emocional de estar lá, não é você que colocou aí.” Neste novo final, Idê colocou o abraço de Heitor e Júlia no topo do Edifício Martinelli, terminando a história de amor sob uma nova perspectiva.

- Trilha sonora na montagem

Durante a montagem, utilizou músicas de referência e algumas poucas composições originais feitas por um amigo, o espanhol Miguel Alvarez, que fazia pequenas células musicais sobre variações de temas de Schubert, mexendo nas cordas eletronicamente. Para este trabalho, Lina enviava cenas para o compositor, que devolvia as músicas, pela internet. Também tentaram fazer este tipo de trabalho sobre os sons de “As Bacantes”, mas a diretora afirma que foi muito pouco, já que desde o roteiro havia uma série de músicas compostas previstas para serem usadas no filme e que tinham sido incorporadas à edição desde o início.

- A verdade do som direto

Muitos planos sonoros, principalmente leituras de poemas por Marco Ricca e a narração sobre os bichos por Alice Braga, tinham sido gravados durante a filmagem. Naquele momento, o objetivo deste material era para estimular e dar os tempos para o outro ator em cenas onde não havia diálogos. Embora esses textos devessem ser utilizados no filme, a ideia original era regravá-los em estúdio, com melhores condições técnicas. Mas Lina diz que foi impossível alcançar aquela mesma intensidade de representação em um estúdio, sem “tudo o que acontece no entorno do set, que é impalpável” e optou por manter estas primeiras locuções, que eram mais emocionantes.

- “Padrinhos” e testes da montagem do filme:

Cada vez que tinham um novo corte, Lina procurava pessoas que pudessem ver e opinar sobre o filme. Procurou diversos cineastas e críticos que admirava, “pessoas que eram referência” para ela: Walter Salles, Cacá Diegues, José Carlos Avelar. O filme começou a ganhar “padrinhos” e a partir de janeiro de 2007, com o apoio destas pessoas, Lina começou a desejar que o filme estresse no Festival de Cannes. Foi orientada por Walter Salles sobre a melhor maneira de fazer a inscrição e recebeu o apoio de Avelar, que enviou um e-mail falando sobre o filme para a organização do festival, enquanto Lina continuava a finalização do longa-metragem.

- Corte final

O final da edição foi muito truncado, sofrido. Lina terminou o corte sozinha, já não tinha nenhum dos editores, apenas uma assistente que operava a ilha para ela. Com o tempo passando e a necessidade de entrar na edição de som teve que fazer tudo às pressas. A diretora reflete sobre a dificuldade de encontrar o corte final do filme, que não está dado “só porque você já esgotou racionalmente todas as outras possibilidades, mas você também sente que é o último corte”. A montagem é um processo, onde faz parte mostrar para outras pessoas, discutir, tirar férias do filme, “mas tem uma hora que você sente” que chegou ao filme que estava buscando, independente de ser aquilo “que você quer”. Diz que isso também é uma questão de maturidade, já que não se trata de sentir o seu “eco interior, é sentir o eco do mundo”. Por mais pessoal que seja a sua linguagem.

- Trilha, edição de som e mixagem

Para complicar ainda mais a correria da finalização, o editor de som que estava envolvido com o processo desde o início não tinha agenda para trabalhar no filme naquele momento e teve que ser substituído de última hora por Beto Ferraz, que nunca tinha conversado com os editores da imagem. Este trabalho foi feito em duas ou três semanas, um recorde para um filme tão complexo. Lina diz que como tem “ouvido bom de música”, supriu esta dificuldade conduzindo o processo. Mesmo assim, tinha um conceito determinado para o som, que já vinha bastante desenhado da edição de imagem e pôde incorporar a colaboração de Beto Ferraz, que “era um poeta para este tipo de filme”. Diz que há diversas soluções narrativas e de ritmo que foram feitas na edição de som, como quando Júlia chegava e dizia a Heitor “te pequei gatinho”. A cena anterior era muito “solar” e como não tinha uma boa transição, isso fazia que a seguinte ficasse “murcha”. A solução encontrada foi colocar um som de harpa retirado de uma música do Cesar Frank e reconstruído com acordes cortados e invertidos, dando uma pontuação sonora à edição.

Nesta etapa, tiveram que substituir uma das músicas por causa de problemas com os direitos da gravação e mesmo conseguindo a mesma música com uma nova execução, tiveram que voltar à edição de imagem, para ajustar o ritmo da cena. Não tiveram problemas para comprar os direitos das outras músicas, inclusive o tema de “Tom e Jerry”.

- O filme está em Cannes, apressem a diretora

Quando estavam em mixagem, Lina recebeu a notícia de que o filme tinha sido selecionado para a Semana da Crítica do Festival de Cannes. Foi um momento emocionante, a diretora diz que chorou muito neste dia, mas logo em seguida teve que voltar à realidade e recebeu um “ultimatum” de José Luis Sasso, que coordenava a mixagem: deveria diminuir um pouco o seu critério com o som ou nunca terminaria a tempo do filme ir para o festival. Diz que terminou com “a mixagem que deu”, que para ela estava “muito pesada”, com muito ambiente de trânsito.

- Letreiros: um filme de “todos”.

A última coisa que fez foi os letreiros do filme. Queria uma arte bonita, que fosse uma homenagem a sua mãe, que era desenhista gráfica. Convidou a artista plástica Carla Caffé, que, a pedido da diretora, preparou para os créditos finais uma série de cartelas em movimento

onde mantinha sempre a frase “Um filme de:” e sucediam os nomes das pessoas da equipe. Lina diz que viu uma homenagem parecida à equipe em um filme do diretor argentino Eliseo Zubiela e lhe pareceu justo creditar a autoria do filme a todos os que participaram de sua realização.



Figura 20 - Fotograma retirado dos créditos finais de “A Via Láctea”. Durante todo o tempo dos créditos, “um filme de” homenageia a todos os nomes que participaram do filme.

- Finalização de imagem e cópia

A finalização de imagem também foi complicada. A diretora de fotografia optou por usar muitos suportes diferentes na filmagem e a impressão da cópia em trinta e cinco milímetros foi feita em dois tipos diferentes de *transfer*, em Standard e High Definition, procurando dar diferentes texturas à imagem de acordo com a narrativa no filme. Além disso, o equipamento do laboratório Teleimage, coprodutor do filme, estava com problemas e como não podiam esperar, tiveram que enviar o material a um laboratório de Munique. A cópia chegou à São Paulo dois dias antes da data da primeira projeção em Cannes e teve que ser enviada ao festival com um portador, já que não havia mais tempo para que fosse levado por uma empresa de logística.

- Re-mixagem

Depois do festival, Lina voltou à mixagem, para corrigir aquilo que não teve tempo de fazer antes. Tirou muitas pistas de trânsito dos primeiros dois rolos do filme, procurando deixar o filme mais leve.

- Um filme que encontra sua forma na emoção

Como havia decidido antes de começar a filmar, “A Via Láctea” já não tinha aquela infinidade de *inserts* de documentários sobre bichos e as citações ocupavam um espaço que não atrapalhava a narrativa da história de Heitor e Júlia. Mas dentro dessa entrega à história, onde

procurava deixar de lado questões pessoais em benefício do filme, o longa-metragem continuava muito pessoal. Até as imagens do coração de Heitor eram na verdade o coração da diretora, tiradas dos exames que ela realizou quando teve pericardite e começou a pesquisar para escrever o filme. Lina conclui que “A Via Láctea” poderia ter sido um exercício estético, pelas citações, imagens e palavras presentes no roteiro, mas realmente o que lhe importava era a emoção que estava na história. Em todas as etapas era isso que eles buscavam. Diz que o maior elogio para um realizador é que alguém fale que o filme é emocionante. “De repente, eu não sei por que, o filme me pegou. O filme é uma tentativa de entrar no impalpável interior. É uma despedida.” O final do poema de Carlos Drummond de Andrade diz isso, mas ele tirava a emoção se fosse colocado de maneira textual no final do filme como estava no roteiro e foi cortado.

2.4.6 Distribuição

Feito em etapas, de acordo com o dinheiro que tinha disponível, o orçamento total foi de um milhão e cem mil reais, incluindo um último prêmio de duzentos mil reais da Petrobrás para a distribuição.

- Cannes

Curiosamente, Lina não falou muito sobre como foi à recepção do filme em Cannes. Mas embora não tenha ganhado prêmios neste festival, participou da Semana da Crítica, uma mostra muito prestigiosa, mas não competitiva, diversas vezes disse que a estreia do filme lá foi muito importante para a sua participação em outros festivais e para a distribuição no Brasil.

- O trabalho na distribuição

Lina comenta que o trabalho do diretor durante a distribuição do filme é muito difícil. Há dificuldades causadas pela falta de mercado exibidor para todos os filmes brasileiros, não apenas para o dela, que além de tudo não tinha uma produtora grande que tivesse estrutura para fazer um lançamento rápido, logo depois da estreia em Cannes, aproveitando toda a mídia espontânea gerada pela participação naquele prestigioso festival. Mas isso era impossível, já que para ela nem sequer o filme estava terminado e pretendia refazer a mixagem. Também não tinham trailer, cartaz, nem equipe para preparar estes materiais.

- Estreia nacional

A Europa Filmes fechou como distribuidora e, como toda empresa dessa área, achava importante esperar para sentir a recepção do público na primeira projeção no Brasil, que foi feita no Festival do Rio de Janeiro. Lina não tinha certeza se aquela era a melhor situação para avaliar o filme, mas neste caso o pensamento do distribuidor é muito diferente do diretor. No final a reação foi muito boa, mas quando foi exibido em São Paulo foi muito mais emocionante, “em todos os aspectos”. Lina diz que isso não se deve ao fato do filme acontecer na cidade, já que em todas as metrópoles onde foi exibido a comunicação foi boa, pois a temática de um homem solitário que se enfrenta com os obstáculos que a cidade lhe impõe é universal e pode ser entendido em muitos lugares.

- Projeção teste

Antes do filme estar pronto, não fizeram projeções teste para avaliá-lo, já que o credenciamento da Semana da Crítica de Cannes era suficiente para avaliar a qualidade do filme. Mas a distribuidora organizou uma projeção para ver a reação da audiência em Brasília, que segundo ela não teve nenhuma influência na estratégia da distribuição. Diz que a projeção não foi boa, feita em DVD, mas a recepção foi ótima, recebendo por volta de oitenta por cento de avaliações positivas. As respostas do público ao questionário proposto após a sessão foram muito positivas, falando muito bem do filme e do trabalho do ator.

- Estratégias da distribuição

O distribuidor entendia o filme e foi vendido como ele era. “Não teve nenhuma *putaria*”. Usaram o cartaz que ela queria e o trailer foi editado pelo André Finotti como ela desejava. O Marco Aurélio Marcondes, da distribuidora, propunha que a “frase” do filme fosse “é impossível ser feliz sozinho”, que era uma “boa sacada”, mas para ela estava “um pouquinho” fora do que Lina acreditava ser o filme e acabaram utilizando outra: “seguir em direção a tudo que amamos”. De qualquer maneira, diz que a conversa era muito próxima e que não adiantava trabalhar sozinha para lançar o filme. Diz que a experiência foi muito boa e que aprendeu muito sobre onde e como distribuir o filme, a maneira de fazer uma carreira internacional em festivais, etc.

- Estreia comercial

Finalmente estrearam o filme em novembro de 2007, um mês bastante “congestionado” de estreias de filmes brasileiros, com mais de dez estreias nacionais distribuídas pelos três finais de semana disponíveis para lançamentos. Todos estes filmes disputavam o mesmo espaço, de salas e de público e “A Via Láctea” entrou no primeiro final de semana em apenas cinco salas, três em São Paulo e duas no Rio de Janeiro. Depois Lina viajou pelo país inteiro, participando do lançamento com uma cópia em cada estado, onde foi muito prestigiada. Diz que foi um trabalho muito desgastante, mas com ótimos resultados. Gostava muito de ver a reação do público nas sessões, chama-lhe a atenção o aspecto sensorial do cinema, que é muito vivo, onde a plateia “muda o tempo de um filme”.

O trabalho com a imprensa era feito em parceria com Marco Ricca, onde “falavam o que era o filme, sem grandes estratégias”. Nas entrevistas procuravam passar o entendimento que tinham do filme, que era muito claro para eles. Era “o filme pelo filme”. Acredita que o DVD do filme também foi muito bem cuidado e teve um bom lançamento.

- Falta de estrutura da produtora para a distribuição

Hoje, Lina avalia que o maior problema da distribuição é que o filme ficou maior que a empresa produtora, a Girafa Filmes e maior que ela. Talvez com um pouco mais de estrutura tivesse podido distribuí-lo melhor, já que tinham dificuldades até para fazer o traslado de cópias para os mais de oitenta festivais que o filme participou. Esta falta de estrutura, segundo ela, também afetou as vendas internacionais do filme que poderiam ter sido mais exploradas.

2.4.7 Acúmulo de funções

Em “A Via Láctea”, Lina acumulou as funções de direção, roteiro (com Aleksei Abib), produção no desenvolvimento do projeto, produção executiva durante a sua execução e de sócia da empresa produtora. Além disso, terminou o corte do filme, mas diz que não fazia sentido assinar também como montadora. Envolveu-se com tudo, “mas é demais!” “Produtor com diretor não dá, é insano, é uma loucura total. Uma coisa para não se repetir”. Reflete que, embora no Brasil ser diretor é também “ser um pouco produtor”, não faz sentido acumular as funções e declara que só começa o próximo filme quando tiver um contrato com uma empresa produtora que tenha um produtor executivo, uma pessoa física, que se encarregue do filme.

2.4.8 Remuneração

Lina Chamie foi remunerada durante a filmagem, a montagem e parte da distribuição, continuando a trabalhar mesmo depois que acabou o salário, pois o filme continuava a ser lançado em diversas cidades. Para “recuperar o fôlego” financeiro, voltou a dar aulas ao final de 2008. Ainda esgotada de falar e responder pelo filme, precisou fazer a prestação de contas para a Ancine em 2009 e só começou a pensar no próximo projeto muito tempo depois.

2.4.9 Preservação e Patrimônio

A Girafa Filmes, da qual é proprietária, tem oitenta por cento dos direitos patrimoniais de “A Via Láctea”, sendo que os vinte por cento restantes estão divididos entre os coprodutores: Teleimage e Marco Ricca. Mas os recursos de venda do filme estão vinculados a um contrato ainda vigente de retenção prioritária com a distribuidora Europa Filmes.

A cópia positiva que ofereceu à Cinemateca Brasileira foi reprovada por ter muitas imperfeições causadas pela projeção em salas de cinema e por isso depositou o negativo para preservação. Em seu poder tem uma cópia em trinta e cinco milímetros cedida pela Europa Filmes, que tem mais uma ou duas cópias. Além disso, há três cópias subtituladas em diferentes idiomas em poder da Ancine. Lina preserva os seus documentos do processo: o roteiro usado na filmagem e “rabiscado” por ela, as ordens do dia, análise técnica, book de arte, prova de figurino, boletins, etc. Também conserva em uma caixa todas as fitas miniDV com os *masters* de câmera e o telecine do material filmado em película. Em outro local guarda um backup de todo este material. Conserva também as fitas com o material de *making of*.

2.4.10 O Filme seguinte:

Lina diz que não é muito rápida para passar de um filme para o outro, mas considera importante para um diretor ter vários projetos ao mesmo tempo, já que nunca sabe qual tem mais chances de ser viabilizado. Neste momento trabalha em dois ao mesmo tempo.

2.5- “Estômago”, dirigido por Marcos Jorge.

2.5.1 O diretor

- Formação

Marcos Jorge hoje tem 45 anos. Nasceu em Curitiba, em uma família de classe média baixa. Ficou na cidade até concluir o segundo grau em uma escola técnica de eletrônica. Segundo ele, um local com formação técnica de alto nível, mas onde as humanidades também eram muito respeitadas. Diz que tinha que fazer redações e apresentações de uma hora de duração todos os meses, que eram como se fossem *pitches*. Como era um aluno destacado, aos dezessete anos conseguiu uma bolsa para fazer um intercâmbio no exterior e passou um ano na Itália. Nessa viagem, procurando aprofundar sua formação humana, trabalhou como assistente de direção em um pequeno grupo de teatro, onde um dos personagens da peça era representado por um vídeo que ajudou a produzir. Esse primeiro encontro com o audiovisual foi fascinante para ele que já antevia as inúmeras possibilidades de linguagem que tem. Ao voltar ao Brasil, já tinha a ideia de trabalhar com audiovisual e após algumas experiências atuando em teatro em Curitiba, percebeu que seu lugar não era na frente de uma câmera, mas atrás dela. Assim, ingressou na Universidade Federal do Paraná, em Comunicação Social com ênfase em Jornalismo, pois julgava que este era o mais próximo ao cinema que poderia encontrar na sua cidade.

Enquanto cursava Jornalismo, todo final de ano ia para a Itália. Sem nenhum dinheiro, ficava dois ou três meses hospedado nos finais de semana na casa de uma família em Turim e durante a semana com amigos em Milão. Era o final dos anos 1980 e o vídeo-arte fervilhava na Europa. Nesta época, fez estágio em vários grupos de linguagem de vanguarda em audiovisual. Fazia de tudo um pouco, desde fotografia até “puxar cabo” em trabalhos que eram feitos em película ou em vídeo e tinham muita experimentação eletrônica. Nesta época também atuou com fotografia e chegou a cogitar a possibilidade de ser fotógrafo.

Quando se formou em Comunicação, continuava com o desejo de estudar cinema. Regressou à Itália com uma bolsa de estudos para o Centro Sperimentale de Cinematografia e para a Universidade La Sapienza, de Roma. Marcos diz que sua passagem pelo *Centro* foi interessante, era o primeiro ano da gestão de Lina Wertmuller, uma diretora de cinema que assumia a escola em um processo de mudanças profundas e modernização, não apenas tecnológica, mas humana, já que o grande cinema italiano, dos grandes autores, encontrava-se em um momento delicado, com a maioria daqueles diretores mortos ou muito velhos. A ideia de

renovação precisava reencontrar as pessoas, o público e o modo produtivo. Por outro lado, a tradição da escola dava acesso aos alunos aos profissionais do cinema italiano. Conversou diversas vezes com o Sergio Leone, entre outros diretores e profissionais que ele admirava. Além disso, teve acesso total à Cinemateca Italiana e pôde ver na tela praticamente todo o cinema europeu clássico que amava, em projeções de trinta e cinco milímetros, em uma época que era difícil ter acesso a esses filmes. A formação mais técnica também era excepcional, orgulha-se muito de ter estudado as “ferramentas” do trabalho do diretor com grandes mestres nessa época: estudou direção de atores com Nikita Mikhalkov, diretor de “O Sol Enganador” (1994), entre outros filmes, e roteiro com Robert McKee, autor do célebre manual de roteiro “Story” (2006), entre outros.

- A Carreira Antes de “Estômago”

O Centro também era uma porta de entrada para o mercado cinematográfico e Marcos começou a trabalhar como segundo assistente de direção em produções internacionais da *Cinecitta*. Falava várias línguas: italiano, português, francês, inglês e atuava em grandes equipes mistas, de técnicos italianos e estrangeiros. Era um processo industrial de produção, com um filme atrás do outro e, assim, foi ficando em Roma. Não chegou a se formar no Centro. Nessa época, início dos anos noventa, “o cinema no Brasil tinha desaparecido” e pareceu melhor ficar lá aprendendo a profissão na prática. Também trabalhou como editor de documentários para televisão e curtas-metragens durante dois anos. Depois de cinco anos em Roma, casado com a brasileira Claudia da Natividade, aceitou um convite para voltar a Milão. Dirigia documentários para a televisão italiana e pela primeira vez vivia apenas da direção. Esteve mais cinco anos naquela cidade, nos três últimos trabalhando como diretor de filmes publicitários.

Em paralelo, fazia trabalhos de vídeo-arte que expôs em diversas partes do mundo. Nunca deixou de fazer o “seu” trabalho enquanto trabalhava para os “outros”. Nesses vídeos experimentais, interessava-se por pesquisar duas coisas: o limite da tela cinematográfica, realizando projeções em objetos, em múltiplas telas, etc e a exploração de possibilidades não lineares de narração. Marcos caracteriza seu trabalho como uma pesquisa de linguagem, sobretudo narrativa. Embora estivesse no âmbito das artes plásticas, sentia que fazia “cinema não-linear para ser exibido em galerias”. Ao mesmo tempo fazia versões mais lineares dos trabalhos para que pudessem ser projetados em salas de cinema. Participou de mais de 50 festivais e ganhou um prêmio importante no festival de Tóquio.

Escreveu o roteiro de um longa-metragem, em italiano, que se passava em Roma. Como brasileiro, era difícil fazer um filme na Itália. Passaram dez anos desde sua chegada à Itália e sentiu que ou voltava ao Brasil ou ficava definitivamente por lá. Tinha 35 anos e queria ter família, passar da “juventude” para a “vida adulta”. No Brasil teria mais chance, a produção havia voltado a um patamar melhor nos últimos anos.

Em 2001, voltou ao Brasil, primeiro para Curitiba e em seguida para São Paulo, onde ficou até 2005. Dirigia filmes publicitários, conseguidos a partir do portfólio que fez na Itália. Enquanto vivia da publicidade, encontrou a possibilidade de fazer curta-metragem, por meio do financiamento de leis de incentivo do Paraná. Filmou “O Encontro” (2002) e “Infinidamente Maio” (2003), ambos em Curitiba, com a finalização feita em São Paulo. Os filmes ganharam quarenta prêmios em festivais e, segundo Marcos, foram sua aproximação à narrativa “convencional”, embora mantivesse uma pesquisa pessoal de linguagem, voltada à decupagem cinematográfica. Para ele, este processo dos curtas também era uma aproximação para a realização de um longa-metragem, sua ambição desde que começou a estudar cinema.

2.5.2 O Desenvolvimento de “Estômago”

- Dois curtas que cresceram ao mesmo tempo

Depois do sucesso dos curtas, transformou duas ideias que tinha para curtas-metragens no roteiro de “Corpos Celestes” (2006), com a ajuda de outros escritores. Quase ao mesmo tempo começou a pensar em “Estômago” (2007), a partir de um manuscrito de um conto de Lusa Silvestre, redator publicitário com quem já havia trabalhado. O manuscrito contava a história de Nonato, um preso que ascende em sua cela por causa da comida que faz para os outros presos. No final, os presos, que engordaram graças à comida, não conseguiam escapar da prisão porque não cabiam mais no túnel que estava sendo construído na cela ao lado (Silvestre, 2005, p. 19- 36). No conto, além do protagonista e da situação da ascensão social na cadeia, há muitos elementos que permanecerão praticamente intocados no roteiro e depois no longa-metragem: os apelidos que o protagonista foi ganhando, alguns dos pratos que inventou “reciclando” a comida da cadeia, entre eles as formigas que o incomodavam na cela, o nome de diversos personagens e longos fragmentos de texto que viraram diálogos quase que sem nenhuma mudança substancial, como os monólogos de Nonato sobre o queijo gorgonzola e sobre o significado de seu nome.

A ideia inicial era fazer um curta, mas um mês depois da primeira conversa Marcos ligou para Lusa propondo que juntos transformassem o conto em um roteiro para longa-metragem, incluindo na história os acontecimentos que levaram Nonato à prisão, ainda não desenvolvidos. Começou assim a desenvolver dois projetos de longas-metragens e dois roteiros praticamente ao mesmo tempo: “Corpos Celestes” e “Uma História Gastronômica”, que depois mudaria de título para “Estômago”. Marcos diz que ambos são projetos que surgem de “obsessões pessoais”: “Estômago” pela comida, pelas questões de poder e a relação entre os seres humanos e “Corpos Celestes” pela obsessão pela cosmologia e pelo melodrama italiano, a ópera italiana.

- Roteiro

Para “Estômago”, Marcos fez uma série de anotações que indicavam a história anterior de Nonato. Encontrou-se com Lusa algumas vezes para fazer uma escaleta das duas histórias: a ascensão social de Nonato na prisão e os motivos que o levaram a estar aí: quando aprendeu a cozinhar, o envolvimento com Iria, sua traição e assassinato. Os dois começaram a trabalhar à distância, cada um em seu escritório. Foi a primeira vez que Lusa Silvestre se envolveu na escrita de um longa-metragem, sua experiência anterior era principalmente em roteiros de publicidade, trabalho completamente diferente de escrever ficção para cinema. Nesta altura do processo resolveram misturar os dois tempos narrativos, alternando-os em paralelo. Marcos considera que houve uma divisão informal do trabalho, valorizando o que cada um fazia melhor: ele principalmente estruturava e construía tramas enquanto o Lusa usava sua sagacidade com as palavras para escrever grande parte dos diálogos. Em geral, ele mandava cenas estruturadas ao Lusa que as devolvia dialogadas. O roteiro foi escrito em dois meses, o que ele considera rápido, mas ainda faltava algo que desse valor ao final da história. O final do conto, onde os presos não conseguem fugir, pois estão muito gordos para passar pelo túnel não fazia sentido para o filme, era “pueril demais” para o diretor. A solução foi dada por Claudia, produtora do projeto. Marcos contou como ia o roteiro e ela sugeriu a cena da antropofagia: depois de pegar Íria com Giovanni e matar o casal, Nonato cozinha um pedaço das nádegas da namorada. A ideia foi imediatamente recusada por Marcos Jorge. Ele diz que pensou um pouco e mudou radicalmente de opinião, adotando a ideia. O mesmo aconteceu com Lusa Silvestre, que a princípio achou um absurdo, mas meia hora depois telefonou ao diretor para dizer que achava uma proposta genial. Com Nonato cozinhando um bife tirado das nádegas de Iria, o filme

ganhava um monte de elementos brasileiros, da obsessão nacional pela bunda ao conceito de antropofagia, tão raro para a nossa cultura. A partir desta cena, retornaram ao roteiro para acrescentar indicações de que isso poderia acontecer ao final da história.

O roteiro foi trabalhado em muitas fases. Depois desta primeira versão feita rapidamente, ajustaram o texto durante anos, até o momento de montar o filme. Em um dos *making of* do filme, Lusa Silvestre diz que o processo do roteiro, embora tenha versões definidas a partir de determinadas conversas, decisões ou datas de entrega, foi um processo contínuo, que só foi interrompido por causa das filmagens, mas que se fossem mais tarde, continuariam a trabalhar e a melhorar coisas todo o tempo. “O filme foi escrito do primeiro ao último dia”. Durante as filmagens, Marcos escreveu uma cena nova e durante a pós-produção alterou algumas frases da locução em *off* de Nonato antes de gravá-las.

Durante o processo, no lugar de pesquisar coisas que desconhecia, optou por aproximar as histórias ao seu universo pessoal. Assim, no conto Nonato cozinha pratos internacionais, variados, enquanto no filme se especializa em culinária italiana, conhecida pelo diretor.

O investimento inicial para a escritura do roteiro foi dele e de Lusa, que trabalharam sem salário nessa época. O filme nunca participou de nenhum fundo de desenvolvimento de projetos. Claudia da Natividade, produtora e esposa de Marcos, estava envolvida desde o início, mas nunca discutiam o “tamanho do filme”, embora a ideia de fazer um filme de baixo orçamento viesse desde o início do projeto. Sabendo que não poderia escrever um roteiro que fosse caro de realizar, apostou nas qualidades de ter uma história em locais pequenos e fechados, que tinha levado ao interesse inicial pelo conto de Lusa Silvestre. De maneira não muito racional, Marcos procurava já no roteiro por uma sensação geral de claustrofobia que seria explorada nas filmagens. Marcos reflete que, pela sua experiência em filmes publicitários, onde uma das prerrogativas do diretor é participar do orçamento do filme, tem uma noção clara de quanto custam as coisas e naturalmente adapta suas ideias à viabilidade.

Depois de escrever a primeira versão do roteiro, nunca mais voltou a estágios intermediários de escritura, como a escaleta, argumento, etc. Nos créditos do filme, o roteiro é assinado por ele, Lusa Silvestre, Claudia da Natividade e Fabrizio Donvito, que fez a adaptação italiana do filme. Na versão publicada do roteiro no Brasil estão apenas os nomes dos três primeiros.

- Desenvolvimento da produção

No desenvolvimento do projeto, os editais funcionaram como um calendário de *dead lines*, essencial para organizar o trabalho e criar datas de entrega de versões do roteiro. A primeira versão de roteiro foi feita para a data do Edital de Filmes de Baixo Orçamento do Ministério da Cultura de 2004, com o nome de “Uma História Gastronômica” e não foi premiado. No *making of*, Marcos diz que era importante que o título do longa-metragem apresentasse um filme que era sobre comida, mas não como os outros, que costumam ser excessivamente românticos, por isso procurou algo mais "visceral", "que deixasse claro para o espectador que o que ele ia ver não era um filme adocicado, não era um filme de gastronomia e sim um filme de poder, sexo e culinária". O projeto foi inscrito novamente na edição do ano seguinte do mesmo edital, agora com o nome de “Estômago” e ganhou. Diferente das versões atuais do Edital de Baixo Orçamento do Ministério da Cultura, naquelas edições os filmes eram avaliados apenas pelo seu roteiro e orçamento, sem nenhum tipo de apresentação oral ou *pitch*. Na mesma época ganhou também o Edital para Filmes de Baixo Orçamento do Estado do Paraná com “Corpos Celestes”.

2.5.3 Preparação

- Em busca de coprodutores

O financiamento do Ministério da Cultura era de um milhão de reais. Segundo Marcos, bastante realista para o filme que pretendiam fazer. Durante o desenvolvimento do roteiro, enviaram o projeto para diversos possíveis parceiros do filme na Itália, pessoas conhecidas de Marco e Cláudia do tempo que viviam lá. Com isso e com o investimento inicial garantido pelo Edital, puderam concretizar uma coprodução que elevou o orçamento total a um milhão e seiscentos mil reais, incluindo a dublagem e a versão italiana. Desenharam, assim, a produção de tal maneira que pudessem usar todo o dinheiro do Brasil na filmagem, deixando aos coprodutores os custos e responsabilidades da finalização, que seria feita na Itália. O Edital trazia também um compromisso de entrega do filme em dezoito meses, mas a produção já tinha as garantias para cumpri-lo e o diretor já sabia que não teria paradas no meio do processo para captar mais dinheiro. Assim, estabeleceram um cronograma que previa as filmagens para dali a dez meses.

- O roteiro em trabalho contínuo

Enquanto preparavam a produção, o roteiro continuava em desenvolvimento. Participaram da oficina do Produire au sud, que anualmente seleciona alguns projetos de longa-metragem para, durante uma semana, assessorá-los sobre a produção e o roteiro, em Recife, onde o projeto foi lido por consultores. Outras pessoas também leram e opinaram sobre o roteiro, estimulando a escritura de uma nova versão. No tempo entre ganhar o Edital do Ministério da Cultura e filmar “Estômago”, filmou “Corpos Celestes”. Marco diz que esta experiência de set foi fundamental para a elaboração da última versão do roteiro de “Estômago”, para não repetir os mesmos erros de superdimensionamento do filme e falta de condições ideais que o levaram a cortar um grande número de cenas de “Corpos Celestes” durante a filmagem. Não se tratava de diminuir o roteiro de “Estômago”, mas de melhorá-lo a partir da experiência de filmagem de outro longa-metragem e do intenso trabalho que teve com os atores.

- Montagem da equipe

Grande parte da equipe dos dois filmes era a mesma: assistente de direção, diretor de produção, maquinaria, eletricidade, etc. Isso ajudou a viabilizar os dois projetos, já que a negociação com a equipe dava segurança de que todos iriam fazer dois filmes com uma diferença de dez meses. O fotógrafo, especialmente, foi planejado que mudasse. Marco queria que “Estômago” fosse feito por Toca Seabra que não conhecia pessoalmente, mas que gostava do que tinha feito em “Cidade Baixa” (Sergio Machado, 2005) e “O Invasor” (Beto Brant, 2002). O som também seria feito por outra pessoa, uma italiana, que fazia parte das condições da coprodução. Marcos participou na decisão de praticamente toda a equipe, por ser diretor, mas também por ser sócio da produtora. Usou muitas das pessoas que trabalham com ele em publicidade, uma equipe que se formou com ele desde jovem, mas que naquela altura já tinha muita experiência.

- *Casting*

Durante a escritura do roteiro, o ator que Marco imaginava para representar Nonato era Matheus Nachtergaele, que tinha lido o roteiro e aceitado o papel, mas quando foram realizar ele não estava disponível, ocupado com a direção de seu longa-metragem, “A Festa da Menina Morta” (2008). Neste momento, passou a ter preferência por um ator não conhecido e começaram a fazer testes em São Paulo, Rio de Janeiro e Curitiba, não só para o protagonista,

mas para todos os personagens. Mas nenhum ator convencia o diretor para o papel principal. Por uma indicação de outro diretor, começou a observar o trabalho de João Miguel nos filmes que tinha feito e após ver sua atuação em “Cidade Baixa” resolveu marcar um encontro. Mandou a ele seus curtas-metragens e marcaram um jantar. Marcos diz que enquanto conversavam, não era só ele que estava observando o ator, mas também o ator observava o diretor, para ver se era de seu interesse entrar na produção. Marcos gostou muito dele, depois daquele jantar enviou ao ator uma cópia do roteiro e marcou um teste em Curitiba com a atriz já selecionada para o papel de Iria. A energia do teste/laboratório de dois dias que realizaram foi tão boa que para o diretor a partir daquele momento, noventa dias antes da data marcada para o início dos ensaios, o Nonato virou o João Miguel. No *making of* há um fragmento deste primeiro teste onde podemos ver que há uma sintonia imediata entre o ator, a atriz e o diretor e, inclusive, alguns gestos explorados neste momento foram preservados até a filmagem da cena que estavam ensaiando. Seguiram-se negociações econômicas com a produção e ele foi confirmado no filme. O elenco do filme é grande, tem quase vinte atores e exceto duas participações especiais, todos os demais atores foram escolhidos nos testes aplicados pelo assistente de direção.

- Escolha de locações

Para que a história fabular funcionasse, era preciso que houvesse muito realismo na maneira de filmá-lo, especialmente nas interpretações e nos cenários. Pretendiam construir no imaginário do público uma cidade fictícia, “que o espectador sentisse que é uma cidade genérica do sul do Brasil”. Por isso começaram uma extensa pesquisa de locações em São Paulo e Curitiba, embora, por uma questão econômica, a maioria das diárias de filmagem estivessem planejadas para acontecer em Curitiba. Meses antes do início da filmagem, três produtores de locação começaram a fotografar restaurantes, quartos, boates, etc, de acordo com as necessidades previstas no roteiro. A ideia era filmar em locações, embora tenham considerado a possibilidade de construir a cela em um estúdio, mas quando conseguiram um presídio desativado, viram as locações e decidiram fazer todas as cenas da prisão lá. Tanto neste caso quanto em outros, essa opção por locações reais misturam um desejo estético de veracidade dos cenários com questões de viabilidade econômica, já que pode ser muito caro reproduzir em estúdio espaços com tantos elementos como a cozinha de um restaurante grande. O diretor participava ativamente da escolha dos cenários, algumas vezes, inclusive, indicando aos produtores de locação que fossem em determinados lugares. O fotógrafo também participou das decisões em seu estágio final,

visitando as locações com o diretor, decidindo qual era a melhor opção. Juntos encontraram uma maneira de filmar em espaços pequenos, como o quartinho do boteco onde Nonato vive e trabalha no início do filme, que valorizasse a sensação de claustrofobia que pretendiam.

- Ensaios e preparação dos atores

Com a produção em andamento, foram feitas leituras do roteiro com a equipe e iniciou-se o processo de ensaios e preparação dos atores. Questionado sobre a presença de um preparador de atores no processo, Marcos disse que não poderia de forma nenhuma delegar esta função para outro profissional. Segundo ele, é no momento que vê o texto na boca dos atores que entende direito o filme que está fazendo. Só consegue entender a função da preparação de atores quando está trabalhando com atores não profissionais, quando vai ter que ser estabelecido um processo para depois ensaiar com eles. Em todos os casos, inclusive na publicidade, ele quem ensaia. Acha que essa é uma das competências principais do seu trabalho e por isso não poderia deixar que outro profissional fizesse isso por ele. Mas mesmo assim não dispensou a ajuda de pessoas nesta preparação: João Miguel fez aulas de cozinha e os atores seriam orientados no set por uma cozinheira profissional, que auxiliava a todos para que seus movimentos fizessem sentido naquele espaço; um ex-presidiário participaria da filmagem das cenas na prisão, orientando sobre o comportamento dos presos e a maneira como “arrumam” a comida. Também fez pedidos específicos aos atores, na preparação de seus personagens, como Babu Santana, que deveria engordar um pouco para mostrar que Bujiú, o “xerife” da cela, gostava muito de comer.

Marcos considerava muito importante ensaiar todas as cenas antes de começarem as filmagens: “O ensaio é onde você experimenta para ver se o roteiro realmente funciona”. A produção levou todos os atores para Curitiba e Marcos lhes entregou textos com os “ante-fatos” (os principais acontecimentos da vida dos personagens antes do início da história do filme) para todos os atores, escritos com Lusa Silvestre. Estabeleceu um processo de ensaios que durou cinco semanas e se dividia nas seguintes etapas:

Primeira fase: leituras de mesa com o elenco inteiro e individualmente com os atores principais. Foram várias leituras que procuravam o entendimento racional da história e dos personagens. Segunda fase: improvisações em um espaço neutro, uma sala alugada de um hotel em Curitiba, baseadas em cenas do roteiro, “ante-fatos” e também outras cenas que os próprios atores inventam a partir dos personagens. Eram sessões individuais e em grupo. Terceira fase: ensaio das cenas do roteiro em um espaço neutro, com abertura do diretor para modificar coisas

no texto. Nesta etapa o diretor já conhecia as locações onde iriam filmar e muitas vezes esses espaços eram tomados como referência, mas sem a obrigação de que o espaço interferisse na construção da cena. Quarta fase: ensaio de todas as cenas do roteiro nas locações. Tudo foi encenado antes do início das filmagens e em alguns casos, registrado em vídeo, que eventualmente era revisto para que o diretor pudesse melhorar as cenas no próximo ensaio.

A lógica deste processo estava em conduzir os atores em direção ao roteiro, fazer com que eles primeiro entendessem e incorporassem os personagens passo a passo, até chegar ao que estava escrito. No começo o processo é muito livre, tudo é permitido e as cenas são marcadas por sugestões do diretor, que usa frases do tipo “que tal se você fizer isso”. No início do processo, as cenas eram marcadas com os atores improvisando, mas depois eles iam decorando os diálogos e sugerindo melhoras, incorporando ao filme criações dos atores sobre os diálogos, considerando que os originais já eram bons. Esse processo também permitiu ao diretor perceber as diferenças da maneira como deveria trabalhar com cada um dos atores. O João Miguel, por exemplo, não é um ator que tem facilidade para decorar os textos e a cena mais difícil para ele foi o monólogo inicial do filme, que não podia ser improvisado porque o texto era muito preciso e deveria ser feito sem cortes, em um plano-sequência. Ao constatar esta dificuldade durante os ensaios, resolveram escrever um guia e colá-lo na parede. Marcos finaliza um dos *making of* do filme dizendo que “só porque ensaiamos longamente o filme é que conseguimos fazê-lo em cinco semanas de filmagem”.

- Direção de Arte, Figurino e Maquiagem

A direção de arte desenvolveu um conceito de Toca Seabra. Os espaços e os figurinos deveriam ser tratados de maneira “supra-real”: a partir do realismo seriam criadas lógicas de cores que se desenvolveriam durante o filme. Íria, como objeto de desejo, usaria cores fortes, em tons avermelhados. Nonato começaria mais apagado e iria ganhando cores, até chegar ao vinho. Giovanni iria escurecendo, etc. As locações teriam muitos tons de verde, que serviam para dar contraste com os figurinos. Também fizeram pesquisas e testes para os efeitos de maquiagem, como a nádega de Íria cortada, indo a um hospital para ver como aparentavam estes ferimentos em pessoas reais e provando várias opções de tipos de carne sobre uma prótese de látex. Para as comidas, contrataram uma cozinheira para testar as cores e sabores do que seria comido em cena, testando e aprovando o aspecto dos pratos com o diretor previamente.

- Escolha do suporte para a filmagem

Como o filme é muito centrado no trabalho do ator, Marcos queria poder rodar planos mais longos e ter pouca limitação de material, por isso decidiram por filmar não só em trinta e cinco milímetros, mas também em super dezesseis milímetros.

- Planificação da filmagem

O filme foi planificado para, sempre que possível, filmarem de maneira linear, para facilitar a compreensão dos atores do arco dramático dos personagens. Como trabalharam muitas diárias nas mesmas locações, dividiam as cinco semanas de filmagem por cenário: uma semana de boteco, uma de cozinha do Bocaccio, dez dias cela/cadeia e os demais dias entre o resto das cenas. Marco diz ser muito meticoloso com a decupagem, por isso costuma planificar tudo antecipadamente. Neste caso seria impossível fazer um *shootingboard*¹⁸ com todos os planos do longa-metragem, ficaria muito caro e como só poderia ser feito depois de ter as locações confirmadas, talvez tivesse pouco tempo para isso. Antes dos ensaios, conversou com o fotógrafo sobre decupagem, fazendo uma lista de planos indicativos usando as maquetes das locações que foram produzidas pela equipe de direção de arte. Tinha uma previsão sobre a quantidade de planos e as necessidades de cada locação que foram afinadas posteriormente, durante os ensaios em locação, mas sem a presença do fotógrafo.

2.5.4 Filmagem

- Fundindo o trabalho dos atores com a câmera

No *making of* de “Estômago”, Marcos diz que queria que a câmera estivesse sempre em função dos atores, dando espaço para a ação sem interferir nela. Por isso está quase sempre no ombro, e “respira junto com os atores”. Mesmo que o filme estivesse todo planificado anteriormente, Toca Seabra, no mesmo vídeo, diz que "Você pode decupar o filme todo previamente, mas eu creio que numa operação de filme independente, pequeno, é muito importante que você assista as cenas junto e aí você vê o quanto que os atores trazem para estas cenas e de alguma forma aproveitar isso, mais que vir com uma ideia pré-concebida".

¹⁸ *shootingboard*: o nome utilizado na publicidade para *storyboard*.

- Rotina da filmagem

A decupagem definitiva era feita no dia da filmagem, incorporada à mecânica do trabalho: o diretor com o fotógrafo e os cabeças de equipe chegavam ao início da jornada de trabalho na locação e o diretor passava a cena inteira com os atores, conforme tinham ensaiado. A partir disso, desenhavam em uma planta baixa a movimentação dos atores, decidiam os movimentos de câmera, anotavam as posições e enumeravam os planos que seriam executados durante todo o dia.

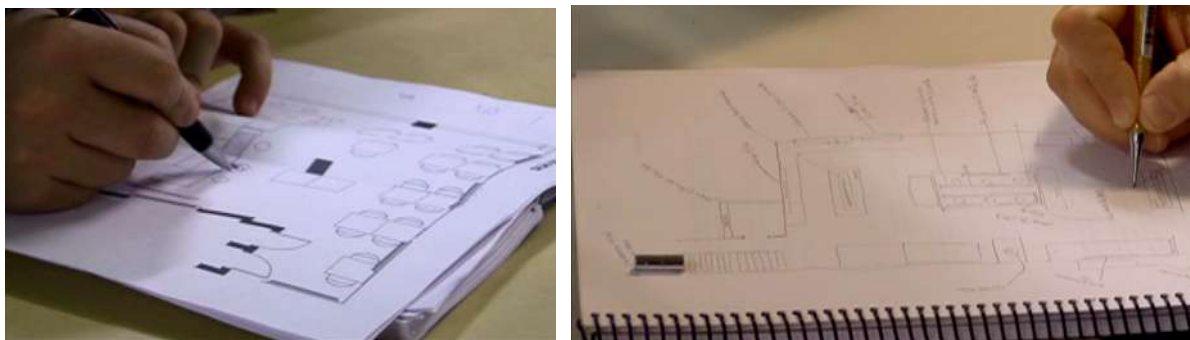


Figura 21 - Diretor de fotografia e assistente de direção anotam posições de câmera durante a filmagem de “Estômago”. Imagem retirada do *making of*.

- Esquema de decupagem das cenas

Como muitas das cenas do filme são centradas em diálogos entre os personagens, com frequência a decupagem compreendia um plano *master* e diversos outros planos de montagem que seriam inseridos em determinados pontos do corte. Este plano *master* quase nunca era um plano geral, mas sim um plano sequência com a câmera em movimento seguindo os atores, na mão, sobre um trilho ou uma grua, “como um observador participante”. Embora alguns planos-sequência do filme tenham sido pensados para não serem cortados na montagem, a maioria deles foi feita para obedecer a introdução de outros planos de acordo com a decupagem. Começavam filmando o que é prioritário para a narrativa e estabeleciam a ordem de filmagem considerando a decupagem, mas também outras questões técnicas. Frequentemente começavam pelo plano máster e deixavam para o final os planos que eram mais “acessórios”, como refinamentos da linguagem, já que o importante era garantir que a cena contasse o que precisava ser contado. Nunca tinham tempo para fazer coberturas para a montagem, mas elas eram garantidas na decupagem e na maneira de filmar as cenas. Como Marcos queria utilizar na montagem o olhar dos atores enquanto escutam a réplica do outro, fazia os planos sem cortar os momentos de reação e de silêncio, frequentemente filmando a cena inteira em cada uma das posições de câmera. Estes planos na montagem também funcionavam como um tipo de cobertura

e seu modo de realização ajudava os atores, pois fazia com que a cena não fosse interrompida e fragmentada na hora de filmá-la. A opção por trabalhar desta maneira também é consequência do aprendizado de “Corpos Celestes”, quando tinham pouca película e o diretor percebeu que faltaram muitos planos de cobertura para a montagem.

- Repetições de *takes*

Seu critério para repetir os *takes* era a busca pelo plano que estava procurando. Os planos eram repetidos da mesma maneira até encontrar a forma e atuação que o diretor pretendia e só então era dada a opção ao ator para encontrar e propor algo diferente. Nesta situação, raramente variava a movimentação da câmera.

- Planos indicados no roteiro

O roteiro tem eventuais indicações de câmera, colocadas onde os roteiristas não encontraram uma maneira melhor de descrever determinados movimentos complexos desejados pelo diretor. É o caso da cena de apresentação de Giovanni, personagem importante que irá determinar a ascensão de Nonato do Boteco onde faz coxinhas ao restaurante onde se transformará em cozinheiro:

“Uma indistinta grade metálica, com uma luz azul atrás dela. Lentamente a imagem foca e percebemos tratar-se de um daqueles aparelhos mata-moscas. Uma mosca penetra no interior do aparelho e é fulminada por uma faísca. A câmera passeia por entre os frequentadores até aproximar-se de um homem de uns 50 anos, sentado sozinho a uma mesa, tomando uma cerveja e comendo uma coxinha. Trata-se de Giovanni.” (Silvestre, 2008, p. 100)



Figura 22 - Sequência de fotogramas mostra o movimento de câmera descrito no roteiro: uma grua vai do aparelho de matar moscas até Giovanni, que chama Nonato à sua mesa.

Eram planos de efeito, difíceis de fazer. Com frequência, estas indicações de câmera apontavam para as dificuldades da realização, pois eram planos que exigiam um tempo extra de preparação e cuidado. Em outros casos, estas descrições não apontavam apenas movimentos de câmera, mas para uma mise-en-scène complexa:

“Num movimento lateral a câmera descreve o leitão sendo atacado pelos convivas. Quando a câmera chega no final da mesa ela continua descrevendo o ambiente e mostra um grupo de carcereiros que observa a cena do jantar, com olhares invejosos. A câmera pára e volta para trás voltando a mostrar a mesa, mas agora o leitão é quase um esqueleto, e os homens estão concentrados em comer seus pedaços. A Câmera termina seu movimento em Bujjú, que devora um prato com leitão.” (ibid., p. 246)



Figura 23 - Sequência de fotogramas mostra o movimento de câmera descrito no roteiro: as três primeiras imagens são o *travelling* da esquerda para a direita, e as três da linha de baixo são quando a câmera começa a regressar da direita para a esquerda e termina na posição inicial.

Segundo Marcos, a cena acima não foi descrita desta maneira no roteiro original, mas sim após o trabalho de decupagem com o fotógrafo, quando tiveram a ideia do movimento e da elipse sem cortes. Foi o único plano complexo que não estava descrito no roteiro, mas como foi planejado com muita antecedência foi possível atualizar o texto e prepará-lo como deveria. Neste caso, seria impossível chegar a este plano se isso fosse decidido no dia da filmagem, no momento de desenhar a planta baixa. Marcos diz que adora usar movimentos de câmera, desde que eles sejam invisíveis, que sejam expressivos e ajudem a contar a história. Não gosta da câmera que se move sem necessidade.

- Cuidados com o som direto

A técnica de som italiana “era muito eficiente”, trabalhava “quase invisível” no set e raramente pedia para repetir algum *take* por problemas de som. O que já parecia bom foi confirmado durante a finalização, já que não precisaram dublar quase nenhuma cena. Os outros sons que precisavam ser captados para sua utilização na montagem: ambientes, *wild tracks*, etc, eram feitos pela técnica de som e raramente dirigidos por ele, que nesta hora geralmente estava preparando a próxima cena. Quem “dirigia” estes planos sonoros, às vezes era o primeiro assistente de direção ou a própria técnica de som.

- Funcionamento da equipe

Segundo Marcos, na filmagem a equipe portava-se “como um exército”, tinha um planejamento muito preciso de horários e tudo era feito de maneira muito profissional. Como já tinham muito conhecimento das cenas graças ao processo de ensaios, na hora de filmar muito do trabalho era refinar aquilo que já estava feito. Normalmente filmavam doze horas por dia e davam outras doze horas de descanso, mas tiveram algumas exceções negociadas pelo assistente de direção com a equipe, com o seu conhecimento: em um dia demoraram algumas horas a mais para fazer o plano sequência do final do filme e em outro, trabalharam vinte horas direto, para adiantar a última diária. O diretor considera que o tempo de filmagem influencia na estética, já que é uma das muitas variáveis do cinema e o diretor acaba tendo que intervir nelas.

- O trabalho do assistente de direção

O primeiro assistente de direção entendia bem da decupagem. Segundo Marcos, nem todo primeiro assistente tem o conhecimento de direção que Rodrigo Werthein tinha, que estava

“praticamente na minha cabeça”. A formação do assistente como diretor, tendo realizado curtas-metragens próprios e graduando-se em direção pelo curso regular da Escuela Internacional de Cine y Televisión de San Antonio de los Baños, em Cuba, permitia que ele tocasse os aspectos técnicos do set e determinasse prioridades enquanto Marcos poderia se concentrar mais nos atores e nas questões mais artísticas. Além do mais, no *making of* feito ao final das filmagens para circulação interna, é possível ver sua atuação como motivador da equipe e dos figurantes, pedindo constantemente que todos mantivessem a energia e a concentração necessária nos planos e aplaudindo e valorizando o esforço de todos.

- Postura do diretor e atmosfera do set

No set, Marcos não gosta de ficar sentado na frente de um monitor em um local confortável com a visão direta dos atores obstruída pela equipe que se interpõe entre ele e a cena. Pelo contrário, gosta de estar com um monitor pequeno e portátil, posicionado ao lado da câmera, sem ninguém entre ele e os atores. No caso de “Estômago”, como queria muito a “mão do Toca” fazendo a câmera, optou por não operá-la como fez em “Corpos Celestes” e em geral faz em filmes publicitários. Além disso, pela primeira vez trabalhou com monitoramento do som direto por fones de ouvido sem fio, que lhe permitia escutar os atores o tempo todo e ter um controle ainda maior das cenas, podendo avaliar a qualidade do som captado imediatamente.

Marcos considera-se um diretor bastante calmo, embora centralize bastante as decisões do set.. Ele confessa que isso é uma sensação externa, já que está sempre muito concentrado e com muito movimento interno de pensamentos e decisões. Detesta set barulhento e fala baixo para que todo mundo ouça. Vendo de fora, seus sets tendem a ser silenciosos, parecendo até que pouca coisa acontece. Como prepara muito, quase sempre está satisfeito com o que está fazendo. Sente que quanto mais prepara a cena, mais espaço tem para que as coisas aconteçam, inclusive, de maneira diferente do que foi planejado. Segundo ele, a boa surpresa acontece quando você já sabe o que quer. “Se sabe o que pedir para os atores e o que está acontecendo, você está muito mais aberto à novidade que se você não sabe”. É preciso estar sempre aberto, “Tem um espaço bom de magia no set que sinaliza só quando você está filmando e o negativo rodando na câmera, é a hora que o filme se faz, o diretor tem que estar aberto pra perceber coisas que não tinha visto ainda.”.

Cinco semanas depois do seu início, terminou a filmagem de “Estômago”. Sem nenhum atraso e com o roteiro filmado integralmente.

2.5.5 Pós-Produção

- Preparação para a pós-produção

O material foi revelado em laboratórios brasileiros e telecinado em PAL¹⁹ para a finalização na Europa. Com o material bruto, Marcos viajou para Itália a fim de encontrar-se com os coprodutores, com o montador e com a equipe de edição de som e música. Fez uma série de reuniões e regressou ao Brasil para, um mês depois de terminada a filmagem, começar a etapa de edição.

No *making of* que fala sobre a criação da música original, o compositor italiano Giovanni Venosta conta que nesta primeira conversa Marcos mostrou uma série de referências de música brasileira contemporânea, de Uakti à Tom Zé, para buscar um "sabor" à trilha do filme. O músico propôs usar o assobio como um instrumento, “que tem uma força e potência arcaica” adequada ao personagem de Nonato e mantinha referências às trilhas sonoras do cinema italiano compostas por Enio Moricone. Também escolheram usar a "viola da gamba", que tem um som rústico e pode ser comparado a uma rabeca (instrumento tradicional do Brasil) com uma sonoridade que também poderia ser associada ao protagonista do filme. Iria compor nos próximos meses, durante a montagem do filme, três temas originais longos, com possibilidades diferentes para serem usados em momentos diferentes do filme: o tema de Nonato, o tema da cozinha (um tipo de valsa grotesca) e o tema do poder, que toca principalmente na cela e é mais próximo da música brasileira, com mais percussão.

- Montagem

Pouco depois do Natal de 2006, o montador italiano se hospedou em um hotel ao lado da casa de Marcos em Curitiba, onde ficou por três meses. O diretor tinha trabalhado bastante com ele durante os anos 1990 e, além de terem tido uma parceria antiga, ele era residente em Lisboa, falava e compreendia bastante bem o português, sendo capaz de avaliar as cenas e os planos pela atuação. Marcos diz que passou setenta por cento do tempo da montagem na ilha de edição. No início, enquanto ainda procuravam o estilo da montagem, esteve presente em tempo integral, mas a partir de determinado momento começou a apresentar propostas que o montador executava, mostrando os primeiros rascunhos das cenas recém montadas ou alterações

¹⁹ PAL: “padrão alemão de codificação das cores em vídeo. Inúmeros outros padrões utilizados em várias partes do mundo constituem modificações do PAL alemão.” (Machado, 1995, p. 215). Embora as transmissões de televisão analógica no Brasil utilizem o sistema PAL-M, nas produções e serviços de laboratório o padrão dos equipamentos é NTSC, o que gera uma dificuldade extra para quem necessita trabalhar no sistema PAL.

discutidas anteriormente. Como a estrutura do filme estava definida no roteiro, a princípio não tinham interesse em provar novas possibilidades de ordenamento das cenas. Começaram a montar o filme pelo início, selecionando meticulosamente os planos e trabalhando intensamente nas cenas até achar que cada uma delas estava realmente boa.

Quando o roteiro foi cronometrado durante a pré-produção, o filme estava previsto para durar aproximadamente noventa minutos, mas o primeiro corte, com as cenas montadas “da melhor maneira possível”, teve a duração de duas horas e quarenta minutos. Neste momento Marcos percebeu que o filme era muito comprido e que tinha um problema de ritmo que precisava ser solucionado. Não apenas não queriam ter um filme de mais de 2 horas, mas Marcos também sabia que para esse tipo de história fabular ele não podia ser tão longo. Com o primeiro corte podiam ver melhor o que estava sobrando e cortar o que fosse acessório. Começaram o segundo corte revisitando as cenas para reduzi-las. Caíram muitos finais de cena, que no roteiro pareciam bons, mas que no filme se mostraram acessórios. Fizeram mais duas ou três versões de montagem menores e mais corretas do ponto de vista do ritmo narrativo e a versão final ficou com cento e treze minutos. Sente que hoje, talvez, cortaria ainda mais, mas na época achou que estava bom. No roteiro publicado, podemos acompanhar, pelas notas de rodapé, a maioria desses cortes e suas justificativas, em geral, por questões de ritmo.

- A construção da trilha sonora:

O trabalho de criação da trilha sonora e música original era desenvolvida ao mesmo tempo em que o filme era montado. Marcos enviava cenas e fragmentos da montagem pela internet, eventualmente com algum tipo de trilha de referência e, a partir desse material, o músico gravava sequências em midi e mandava propostas, que eram aprovadas ou não e incorporadas à montagem, fazendo os ajustes necessários na edição e na música. Desta maneira, o primeiro corte do filme já tinha um esboço da trilha musical. Marcos acredita que isso foi bom para o filme, já que raramente a música é criada ao mesmo tempo em que o filme. Isso teria melhorado a qualidade do trabalho pela possibilidade de corrigir a montagem de acordo com o ritmo e o clima proposto pela música e vice-versa.

- Testes da montagem do filme

Durante o processo de montagem, tanto no momento do primeiro corte quanto em cortes intermediários, Marcos e Claudia fizeram algumas projeções em sua casa, para amigos

cuja opinião lhes interessava para o desenvolvimento do filme. Eram grupos pequenos, de sete ou oito pessoas e geralmente a projeção era acompanhada de um jantar. Marcos diz que eram bons momentos para refletir sobre o filme, mas não necessariamente obedecia as opiniões dos amigos que viam o filme: “quando as pessoas concordam a gente faz o que achou que era certo porque elas concordaram e quando as pessoas discordam a gente acha que elas estavam erradas e faz o que a gente quer porque acha que as pessoas estão erradas”. Mas esse exercício era importante, obrigava-o a defender o seu ponto de vista e justificá-lo, o que trazia benefícios para encaminhar a montagem do filme. Pareceu-lhe bom e importante ver as reações das pessoas neste momento. Quando o corte estava praticamente fechado, faltando apenas alguns ajustes, o editor regressou para a Europa. Depois de executar alguns trabalhos vinculados à distribuição, Marcos Jorge foi para a Itália para apresentar o filme aos coprodutores e iniciar sua finalização.

- Corte final

Chegando à Milão, precisava, por imposição do calendário e dos custos de estar lá, fechar o corte do filme para que a finalização de imagem e o processo de edição de som e mixagem começasse. Teve um final de semana de intensas discussões com o montador, pois divergiam sobre alguns cortes propostos pelo italiano com o objetivo de apressar as resoluções do final do filme. Novamente, Marcos teve que argumentar e discutir sobre seu ponto de vista, tentando não impor sua ideia, mas chegar a um consenso. No corte final, prevaleceu a sua opinião.

- Trilha, edição de som e mixagem

A partir deste momento começou a edição de som, a gravação da música com instrumentos acústicos e o trabalho de tratamento de imagem, que fizeram Marcos permanecer durante meses entre Roma e Milão. O compositor, no *making of*, diz que foi muito importante a participação do diretor neste momento de finalização da música, já que ele era quem poderia dar o ponto de equilíbrio entre a música brasileira e a europeia, que era buscado para a produção, pois deveria circular em ambos os lugares. Neste momento também incorporaram uma cuíca ao tema de Nonato, já que era o melhor instrumento que encontraram para representar “o som da barriga quando está com fome”.

O engenheiro de som responsável pela equipe é francês, residente na Itália e já tinha trabalhado com Marcos em filmes publicitários. Ninguém da equipe falava português, o que

dificultava bastante o trabalho, já que não entendiam o que estava sendo dito pelos atores, obrigando o diretor a acompanhar muito de perto o processo. Marcos considerava importante que o som da comida, dos talheres, etc, envolvesse o público em uma edição precisa e complexa, respeitando o protagonismo dos diálogos do filme. No momento que Marcos se incorporou ao processo, a equipe tinha uma primeira proposta, que gerou uma divergência estética séria com o *sound designer*, que propunha uma edição com efeitos muito radicais, excessivamente protagonistas, enquanto ele queria um som menos valorizado. Diz que quase caiu da cadeira quando escutou a primeira pré-mixagem, “o som era quase expressionista”. Foi uma batalha constante conseguir encontrar um meio termo entre a visão do *sound designer* e a sua, mas que hoje acredita que este processo, apesar de desgastante, fez com que o som do filme ficasse muito melhor que se tivessem seguido apenas uma das visões. Segundo ele, o som do filme tem personalidade, mas não está exagerado.

- Finalização de imagem

A finalização de imagem também foi dramática, pois o fotógrafo estava filmando outro projeto e não pode viajar à Itália para acompanhar o processo e Marcos teve que dirigir sozinho o trabalho de ajuste de luz e cores da imagem. A solução era mandar os fotogramas com a cor corrigida para Toca Seabra que fazia comentários e propunha mudanças. Embora o colorista italiano fosse muito bom e experiente, a primeira versão ficou muito fria, pouco colorida. O fotógrafo, à distância, chamou a atenção do diretor: estavam fazendo um filme brasileiro, sobre comida, que precisava ter as cores mais vivas.

- Um último retoque

Na véspera de fazer o *print máster*²⁰, Marcos percebeu que cortando dois finais de cenas teria um efeito que não era possível cortando apenas uma delas e resolveu levar esta ideia adiante. Foi um problema técnico para resolver de última hora, mas segundo o diretor, o resultado estético era mais importante que a dificuldade de re-sincronizar a mixagem e o máster de imagem. Com o problema resolvido, finalmente a primeira cópia estava pronta. A versão italiana foi feita posteriormente e a única mudança foi a dublagem, feita por um diretor de dublagens italiano.

²⁰ *print máster*: “o último passo na sala de mixagem é a masterização ou *print master*, quando a mixagem se registra em um disco magnético que será enviado ao laboratório, para daí imprimir o som óptico para as cópias de projeção” (Larson, 2010, p. 264. Tradução nossa)

2.5.6 Distribuição:

- Fechando o acordo de distribuição no Brasil

Durante a montagem, pouco antes de viajar à Europa para finalizar o filme, o corte quase fechado foi mostrado a Bruno Wainer, da distribuidora Downtown, que começou a definir a estratégia de distribuição, com prioridade de estreia no Festival do Rio.

- Estreia nacional

Durante o processo de finalização de imagem receberam a notícia da aprovação do filme para o Festival do Rio. Com a data da estreia marcada, tiveram que correr um pouco com a finalização. Quando chegou ao Festival, Marcos “odiava” o filme. Nos últimos meses o tinha visto uma centena de vezes e já não sabia mais se era bom ou ruim, só via os defeitos e as coisas que não tinha conseguido fazer do jeito que queria. Mas a primeira projeção foi consagrada. Segundo ele, “o cinema veio abaixo” e o filme foi muito aplaudido. Durante a projeção, sentia “o público na minha mão! Sentia que fios invisíveis me ligavam a todas as pessoas naquele teatro”. Imediatamente mudou seu sentimento sobre o filme, que “era uma máquina que funcionava como queria”. Aquele momento foi um reencontro com o filme e um perdão para tudo o que ele não gostava.

- Estratégias da distribuição

A distribuição no Brasil ficou sob a responsabilidade de Bruno e da Downtown. Marcos participou, “deu pitacos”, era uma das vozes na hora de decidir sobre os cartazes, trailers, etc, mas a palavra final era dada pelos distribuidores de cada um dos locais onde o filme foi lançado. “No momento que você dá o filme para um distribuidor, ele não é mais seu”. Com pouco dinheiro e sem uma *Major*²¹ por trás, a função do diretor neste momento é participar do lançamento do filme, tentando atrair o máximo de mídia espontânea possível. Marcos dirigiu e coordenou a construção do site do filme, produziu e escreveu todos os textos que estão lá. A partir desse material foi gerado o *pressbook* que era utilizado pelos jornalistas para obter as informações básicas do filme. Deu muitas entrevistas, que para ele, nessa etapa de divulgação são muito vinculadas ao “coração” do diretor e dos atores.

²¹ *Major*: “As maiores distribuidoras de filme – Warner Bros, Paramount, Disney/Buena Vista, Columbia, Twentieth Century Fox e Universal. (...) Os filmes distribuídos por tais provedores concentram noventa e cinco por cento dos ganhos de bilheteria nos Estados Unidos e Canadá, e mais da metade no mercado internacional. Estes gigantes da distribuição, conhecidos como *Majors*, pertencem a corporações multinacionais consagradas a atividades de entretenimento.” (Bordwell, 2003, p. 12, Tradução nossa)

Depois do Festival do Rio, o filme participou e ganhou prêmios em outros festivais e criou-se muita expectativa para a sua estreia no circuito comercial. Essa carreira de sucesso foi coroada em 2009, quando ganhou os prêmios de melhor filme, direção e roteiro do ano pela Academia Brasileira de Cinema. Até o momento da entrevista, o filme continuava em distribuição, com estreia prevista em alguns países da Europa.

Marcos não tem dúvida que a versão definitiva do filme é a que foi apresentada nos cinemas.

- Um filme que encontrou seu público

Marcos está muito feliz com o resultado da carreira do filme, que cresceu muito durante o seu lançamento. Era um filme pequeno, de Baixo Orçamento, que pela sua própria força “caiu no gosto do público, dos críticos, das pessoas”. Acha que o filme encontrou determinado público e isso foi o que o levou ao sucesso. Além disso, considera que “Estômago” tem vários níveis de leitura, podendo agradar aqueles que o procuram para ter duas horas de diversão, já que o suspense sobre o que levou Nonato à prisão prende a atenção do público do início até o final, mas também tem uma crítica social forte e pode ser lido como a metáfora de uma sociedade que, com seus mecanismos de poder, envolve o talento (no caso, culinário) e o sexo. O final, um pouco imoral, mostra que a ascensão social é propiciada pelo protagonista ter perdido a ética que no início do filme aparentava ter. Sintetiza: ““Estômago” é uma descida pelo sistema digestivo, o sistema corruptor da sociedade”.

2.5.7 Acúmulo de funções

Em “Estômago”, Marcos Jorge acumulou as funções de diretor, co-roteirista e também de sócio da empresa produtora, de onde vem a sua participação patrimonial no filme. O diretor nunca reclamou de sobrecarga de trabalho e associa naturalmente a direção ao roteiro, além de trabalhar confortavelmente como sócio da produção.

2.5.8 Preservação e Patrimônio

Para a preservação da obra, a produção depositou um *internegativo* e uma cópia positiva na Cinemateca Brasileira. Um máster HDCAM é mantido na produtora, da mesma maneira que os documentos gerados no processo: contratos, boletins, análises técnicas, relatórios, etc. Marcos preserva pessoalmente os arquivos com todas as versões do roteiro, cuja

versão final foi publicada pela Imprensa Oficial do Estado de São Paulo, numa edição que inclui muitas observações do diretor e diversos textos complementares, da ficha técnica às receitas de comida utilizadas no filme.

No DVD lançado comercialmente no Brasil há quatro *making ofs*: “Endoscopia”, com os bastidores da realização, “A receita do estômago”, sobre o roteiro, “Entranhas expostas”, sobre o trabalho do ator e “O ronco da cuíca” sobre a composição da trilha sonora original. Além desse material, há quinze cenas que foram excluídas da edição final do filme.

2.5.9 O Filme seguinte

Terminado o lançamento no Brasil de “Estômago”, Marcos retomou e finalizou “Corpos Celestes”. Diz que conseguiu financiamento para isso graças ao sucesso de Estômago. A previsão é que o filme estreie ainda em 2010. Desde que mostrou o primeiro corte de “Estômago” para Lusa Silvestre ele vem trabalhando num novo roteiro chamado “Dois Sequestros”, que foi premiado pelo Programa Petrobrás Cultural em 2010 e está planejado para ser filmado em 2011. Enquanto isso Marcos trabalha como roteirista em outro projeto. Para concluir, reflete que o sucesso de um filme como “Estômago” não garante a realização de um próximo, às vezes pode até dificultar, já que “incomoda” muitas pessoas que podem participar das comissões de seleção.

2.6- Descrição de uma diária de filmagem de “Amanhã Nunca Mais”

“Amanhã Nunca Mais” é o primeiro longa-metragem de ficção de Tadeu Jungle, diretor de 52 anos que atua em diversas áreas do audiovisual e das artes: dirigiu documentários, vídeos-arte, é fotógrafo *still* e artista plástico e tem uma carreira sólida como diretor de filmes publicitários, além de ser um dos sócios do Grupo Ink, um grupo de produtoras que inclui a Margarida Filmes e a Academia de Filmes, que levou a cabo seu longa-metragem. Trabalhei alguns anos como seu assistente de direção e em algum momento fui solicitado para opinar sobre o roteiro de “Amanhã Nunca Mais”. Entre um filme publicitário e outro, fui incorporado como roteirista ao projeto, trabalhando entre a quarta e a décima primeira ou décima segunda versão do roteiro. Também participei de diversas leituras de mesa com a equipe, colaboradores e atores, mas não fiz parte da filmagem.

No início de março de 2009 visitei o set, como roteirista, para ver como estavam trabalhando e deixar meu desejo de boa sorte a todos. Logo que cheguei, um assistente de produção me abordou como se fosse um estranho, pedindo que saísse da frente da locação. Não acreditou muito quando falei que era da equipe, “de qual equipe se nunca tinha estado na filmagem?” pensou. Expliquei que era um dos roteiristas, essa parte da equipe que nunca aparece para quem “realmente faz o filme”. Problema resolvido e sentimento de exclusão recalcado, segui em frente para encontrar o diretor. Assisti a umas três ou quatro horas de filmagem na casa da Boleira, um dos personagens que o protagonista encontra em sua jornada do trabalho para casa depois de um dia de trabalho.

Lembro-me de passar todo o tempo procurando um lugar estratégico para ver as cenas sem incomodar àqueles que estavam realmente trabalhando. Vi as dificuldades do diretor em levar a cabo a *mise en scène* que estava descrita no roteiro, os problemas que tinha com uma atriz adolescente e a invenção da equipe de fotografia para fazer movimentos de câmera sem muito espaço entre as paredes da casa que escolheram para filmar. Vencer dificuldades é grande parte do trabalho de filmagem, mas a equipe, muito profissional e experiente, parecia não se abalar por estes problemas. Muitos já tinham trabalhado com Tadeu em sets publicitários e a mecânica fluía bem, aparentemente sem atrasos ou grandes estresses. Neste dia perguntei ao diretor se podia voltar em uma semana para observar o seu trabalho, dessa vez como pesquisador, para incluí-lo nesta dissertação. Recebi sinal verde e dia vinte e seis de março estava de volta, com um caderninho de anotações e uma câmera fotográfica.

Foi uma situação engraçada. Nunca ninguém tinha visto num set de filmagem alguém que passa todo o tempo anotando horários e números de *takes*, escondido entre o microfonista e o *vídeo-assist*, tentando observar, ao mesmo tempo, tudo o que acontece no plano e com o diretor. Chamou à atenção até mesmo dos atores, Lázaro Ramos e Maria Luiza Mendonça que durante o jantar queriam entender por que o roteirista estaria tão interessado em saber quanto tempo o diretor demorava para fazer um plano e passar para o outro. Mas a proximidade com Tadeu levantava qualquer suspeita e me tirava da incômoda situação de intruso para me colocar na de convidado e depois de algumas horas a equipe já sabia como me orientar sobre onde eu poderia ficar e era tratado quase como um profissional a mais na filmagem.

A equipe era composta, entre outros, pelo diretor de fotografia Ricardo Della Rosa, o assistente de câmera Alexandre Samori, o técnico de som Geraldo Ribeiro, a assistente de direção Júlia Jordão e a continuísta Marcela Daud. O fotógrafo, depois de realizar testes com diversos formatos de câmera, optou por filmar misturando o trinta e cinco milímetros com o cinema digital de uma câmera Red One, gravando em 2K. Eventualmente faziam planos acessórios com uma Cannon 5D, uma câmera fotográfica que faz vídeos em Full HD cuja combinação da óptica com o tamanho do sensor CMOS produz imagens com um aspecto muito parecido ao de trinta e cinco milímetros. A escolha da câmera era de acordo com a situação, optando pelo formato de melhor rendimento, caso a caso. Também tinham um *logger* no set de filmagem, profissional responsável pelos cartões de memória com as cenas gravadas, que assim que saíam da câmera eram duplicados e a qualidade da imagem era checada em um *laptop*. Na minha primeira visita pude ver algumas cenas gravadas em dias anteriores, que já tinham os planos colocados lado a lado, dando ao diretor uma primeira visão da montagem ainda no set de filmagem.

Grande parte de “Amanhã Nunca Mais” acontece durante a noite e por isso quase dois terços das diárias de filmagem eram noturnas, começando às dezenove horas e terminando por volta das cinco da manhã do dia seguinte. Estavam na última das quatro semanas de filmagem e havia uma mistura de cansaço com adaptação e todos pareciam habituados com aquela maneira de trabalhar. A cena a ser filmada era uma festa de casamento judeu onde Maria Luiza Mendonça leva Lázaro Ramos como acompanhante, quase “sequestrado”, no terço final do filme. Ela carrega o telefone celular de Lázaro e entra no local da recepção, onde o apresenta como seu namorado a seus amigos, que o estranham por ser negro. Em algum momento ela desaparece e o deixa com três velhinhas, uma delas hipocondríaca, que tenta fazer um exame

com o médico no meio do salão. Quando Lázaro reencontra Maria Luiza, ela o leva para o “quarto das bolsas”, onde eles têm uma discussão violenta (esta cena seria filmada no dia seguinte). Lázaro recupera o celular e sai, atravessando novamente o salão, esbarrando nas velhinhas e fugindo de Maria Luiza. Nesta noite filmavam tudo o que acontece no salão: a seqüência da chegada e apresentação (53), o momento que Lázaro reencontra Maria Luiza (55) e quando Lázaro vai embora (60). A locação era uma casa que costuma ser alugada para recepções, na Vila Carrão, zona leste de São Paulo. Além do cenário, a casa oferecia diversos outros espaços, como vestiários que funcionavam como camarins e salas de apoio. Ao lado do salão havia duas pequenas salas que eram usadas para colocar os monitores e o equipamento de gravação de som, além dos *cases* com o equipamento que não estava sendo usado, mas que precisavam estar por perto, como as outras lentes que poderiam ser usadas na câmera. Neste dia tudo seria gravado com a Red One.

-Preparando as cenas do dia

O diretor chegou ao set às sete e cinquenta da noite. Os atores estavam quase prontos e o cenário estava pré-montado, aproveitando muitos elementos da locação, como os lustres exagerados, espelhos e detalhes dourados na parede. A assistente de direção reuniu no cenário os atores principais, o fotógrafo, o chefe de eletricista, o microfonista e os assistentes do diretor. Tadeu explicou como iria funcionar o espaço: em uma das paredes, que não se vê, “falseia” uma porta, que seria a continuação do exterior da entrada da festa que foi filmada em outra diária. Em seguida, o diretor conta para todos como é cada uma das cenas que acontecem neste local e que serão filmadas na diária. É detalhista e descreve os movimentos do início até o final, na maioria das vezes andando pelo cenário de acordo com a ação descrita. Notando que faltam personagens na cena, pede a presença das três atrizes que vão interpretar as Velhinhas e elas são chamadas pela segunda assistente de direção, que aparecem rapidamente no set. Começam a marcar a cena. É evidente que já haviam ensaiado outras vezes, pois tanto Lázaro Ramos quanto Maria Luiza Mendonça tem uma ideia clara sobre sua movimentação. Durante o ensaio, o diretor de fotografia se posiciona no set procurando um bom local para a câmera e “enquadra” a cena com os dedos, com o diretor do seu lado.



Figura 24 - Ricardo Della Rosa (direita) enquadra com as mãos enquanto Lázaro Ramos e Maria Luiza Mendonça ensaiam a cena. Tadeu (esquerda) observa.

Ao final do primeiro ensaio, Arthur Kohl, que interpreta Raymond, um dos amigos judeus de Maria Luiza Mendonça sugere o momento que seu personagem deve sair da cena para dar espaço à ação das Velhinhas.

Às oito da noite, dez minutos após a chegada do diretor ao set, já estão ensaiando a cena pela segunda vez. A cena funciona melhor e o diretor se entusiasma, ri, mas indica aos atores que “abaixem um pouco o tom” e pede mais um ensaio. Mesmo sem câmera, percebe uma dificuldade de composição com as três velhinhas, que “não cabem no quadro”. Pede para elas que segurem Lázaro Ramos, assim ficam todos mais próximos, ao mesmo tempo em que alerta ao fotógrafo que dê mais atenção à terceira velhinha, que está muito longe das outras e pode sair do enquadramento.



Figura 25 - Ensaio de “Amanhã Nunca Mais”: com parte do figurino e sem os figurantes, atores ensaiam com o diretor (no centro, de frente para a câmera), observados pelo diretor de fotografia (à direita).

Ensaio da primeira cena terminado, o diretor pergunta ao fotógrafo se está tudo certo para ele, que questiona sobre o que há no contra plano. Tadeu marca a posição de um figurante que faz o garçom ao lado de Maria Luiza e coloca outros figurantes para preencher o espaço, mas a atriz corrige o diretor, dizendo que neste momento seu personagem tinha ido ao “quarto das bolsas” e não estava mais naquele cenário.

São oito e treze e Tadeu marca a outra cena, quando Lázaro reencontra Maria Luiza e indaga sobre o celular. Ela diz que está “no quarto das bolsas” e leva o ator para um elevador. Este elevador não estava descrito no roteiro, mas foi incorporado quando descobriram sua existência na locação: era um local impressionante, com as paredes azuis acolchoadas e por ser pequeno e fechado permitia o improviso de uma cena cômica de assédio entre os personagens. Esta cena nunca escrita no roteiro seria gravada no dia seguinte.

Depois de repassar os movimentos dos atores, sem definir muito e preservando a liberdade para modificá-los, o diretor e o fotógrafo discutem as posições de câmera e chamam o diretor de arte para mover a posição de um sofá. Liberam Maria Luiza, que vai até o *vídeo assist* ver o plano da sequência anterior e recordar a velocidade de movimento para fazer a cena de hoje em continuidade. Chamam Lázaro Ramos para marcar a última cena do dia, a saída de seu personagem da festa. Resolvem inverter o eixo em relação às cenas anteriores, assim variam as

posições de câmera e mostram o outro lado do cenário. Ricardo novamente posiciona-se como a câmera. Uma das velhinhas sugere um diálogo e o diretor o aceita, fazendo um *take* como opção na hora de filmar.

- Enquanto preparam o set

As oito e vinte liberaram todos os atores para que a equipe de fotografia pudesse iluminar o cenário. Tadeu conversa um pouco com Lázaro Ramos sobre a cena, um pouco sério e um pouco em piada. Logo depois o diretor é questionado pela assistente de direção sobre alguns detalhes do figurino. Resolvido o problema o diretor veste uma blusa, coloca a mochila nas costas e vai até o *video assist*, na sala ao lado, para ver a cena do dia anterior. O técnico de som direto fica esperando para falar com ele, mas depois de algum tempo se cansa e desiste. A continuísta pergunta em qual momento colocam um quipá na cabeça de Lázaro, conforme estava escrito no roteiro e que não havia sido lembrado no ensaio. Tadeu sugere um momento à um personagem para fazer a ação. Finalmente o diretor assiste à cena anterior no *video assist* e pede para mostrarem aos atores. Enquanto o diretor e a continuísta seguem discutindo o melhor momento para a ação do quipá, saem para a praça que fica em frente à casa que abriga a locação.

São oito e meia da noite e a responsável pela parte de marketing da produtora apresenta um jornalista ao diretor, que se senta com ele em um banco para dar uma entrevista. A conversa dura quase trinta minutos e muitas das respostas de Tadeu já eram conhecidas por mim, tanto das argumentações dele sobre o filme enquanto trabalhávamos quanto das suas declarações para outros meios e pessoas.

Terminada a entrevista, o diretor revisa o roteiro com a continuísta, conferindo se não estão se esquecendo de nada, diálogo a diálogo e ação a ação. Mudam de ideia em relação ao quipá e decidem que quem vai colocá-lo na cabeça de Lázaro Ramos será Vitor Knijnik, um dos argumentistas do filme que estava visitando o set naquele dia. O novo figurante foi para o figurino e maquiagem.

A primeira assistente de direção teve um problema particular complicado e precisou deixar o set naquele momento, deixando a segunda assistente como responsável pelo seu trabalho. A decisão foi tão discreta que mesmo estando próximo ao diretor todo o tempo, não consegui ver exatamente o que aconteceu. Só pude entender que a equipe, naquela altura das filmagens, estava funcionando tão harmoniosamente que essa “baixa” temporária a princípio não seria um problema.

A espera é longa e os assistentes de direção são indagados muitas vezes pelo diretor sobre quanto tempo falta para o set estar pronto. A resposta sempre era “dez minutos”, mesmo que tivesse passado muito mais tempo que isso desde a última vez que foram questionados. As dez da noite, cansado de esperar na praça, o diretor vai para o set. Dez minutos depois o fotógrafo diz que a luz está “quase pronta” e começam a discutir o posicionamento da câmera. Decidem que no primeiro plano do dia iriam fazer um movimento de entrada junto com os atores. Para Tadeu, este plano seria “energético” e depois iriam cobrir a ação completa com outros planos e contra planos, sem determinar muito bem como seriam feitos.

- Preparando o primeiro plano do dia

A assistente de direção começa a posicionar os figurantes, mas a luz ainda não está terminada e tudo acontece muito lentamente. O diretor, cansado de esperar, deixa o set novamente, regressando apenas às dez e quarenta da noite. Ele altera um pouco a posição dos figurantes e pede a presença dos atores. Em dez minutos, com os atores posicionados, o diretor chama a atenção de todos para o ensaio do plano 53- 1. Marcam o momento que Vítor coloca o quipá em Lázaro. Tadeu pede para gravar o ensaio no *vídeo-assist* e dá ação. O diretor vê parte da cena na frente do monitor até que corre para o lado da câmera para ajustar a posição dos atores sem interromper a cena. Esse primeiro ensaio foi bastante truncado, cheio de questões técnicas para resolver, como o foco e a posição do microfone. Em seguida, sem a câmera, ajustam a marcação dos atores, mudando a posição de Maria Luiza Mendonça e de alguns figurantes. O diretor também pede que alguns movimentos sejam feitos em outra velocidade, para dar mais ritmo à cena. Fazem um segundo ensaio, quando o diretor novamente corre do monitor ao set de filmagem e depois novamente ao monitor. Diz que está “ok, já rolou alguma coisa”. Ajusta novamente alguns figurantes e pede que o foco esteja em Lázaro Ramos no momento do quipá. Como estava tudo “muito apertado” dentro do enquadramento no início da cena, decidem trocar de lente: sai a normal 40mm e entra uma 27mm, mais aberta. Novamente conversa com o fotógrafo sobre a decupagem: farão este plano, o contra-plano e “quem sabe algum detalhe da velhinha”. Ensaiam novamente com a lente mais aberta e Tadeu percebe que a partir de certo ponto devem cortar para um plano mais fechado, com a 40mm, incorporando mais um plano aos previstos anteriormente. O ensaio é bom e decide fazer o primeiro *take*. Mostra num monitor a gravação do ensaio para os atores e discute pequenas mudanças. Resolve a questão do quipá e pede à continuísta que mais tarde o recorde de fazer planos de cobertura dos

figurantes olhando para Lázaro e Maria Luiza, para ter opções de cortes na montagem. Pede uma última mudança nos movimentos dos figurantes e todos se preparam para fazer o primeiro *take*.

- O plano

As onze e vinte da noite fazem o primeiro *take*, da ação completa, incluindo a parte que estava pensada para ser feita com a lente mais fechada. Tadeu novamente corre do monitor ao set para corrigir a posição das velhinhas, agachado ao lado da câmera. Corta. Faz ajustes na posição dos figurantes. A continuísta alerta sobre uma pequena diferença do diálogo falado pelos atores em relação ao roteiro. No segundo *take* acontece o mesmo problema com a posição das velhinhas. Novamente Tadeu vai ao set e tenta corrigir no meio do plano, falando com elas. Ao cortar, também pede um ajuste na direção do olhar de Lázaro Ramos. No *take* três acontece o mesmo problema de posicionamento e a mesma intervenção do diretor para corrigi-lo. No final, depois do corte, elogia a cena e os atores. O fotógrafo alerta o diretor que “a parte com as três velhinhas não vale nada”. Assistem o que gravaram no *video assist* e gostam do início do plano. Podem passar para o próximo, já que o final do plano será feito com outra lente. Neste momento uma das Velhinhas começou a sentir-se mal e saiu da cena. Por segurança, caso ela não possa voltar, decidem fazer mais um *take*, com apenas duas Velhinhas. Tadeu elogia o trabalho dos atores e pede a eles para fazerem o plano novamente com o mesmo espírito. Depois de fazer o *take* quatro, o diretor percebe que a composição do quadro ficou melhor com só duas velhinhas e decide ficar só com elas. Mesmo assim, o problema de composição continua, já que no movimento dos atores uma das velhinhas entrou na frente de Lázaro Ramos. Mas como a parte da cena que realmente interessava estava boa, resolvem passar para o plano 53- 1A, com a lente de 40mm. O primeiro plano do dia, com quatro *takes*, demorou cinquenta minutos para ser feito.

A movimentação da cena e da câmera era a mesma do plano anterior, por isso não fizeram nenhum ensaio. No primeiro *take*, o diretor pediu uma correção na posição do rosto de uma das velhinhas no meio do plano e por isso o técnico de som invalidou o *take* e pediu outro. Assistem o que foi gravado no *video-assist* e Tadeu pede uma pequena mudança na ação de Lázaro Ramos. No *take* dois o quipá caiu e no três, o cartão da câmera acabou no meio do plano. Finalmente o *take* quatro ficou “muito bom” e o diretor, contente. Pede para passarem o que estava gravado no cartão de memória da câmera e depois de ver com o fotógrafo, decidem que valeu. O plano, com quatro *takes*, demorou pouco mais de quinze minutos para ser feito.

- O contra-plano

A meia noite e dez todos saem para não atrapalhar a montagem da luz e do cenário do contra-plano. Passados vinte minutos, o diretor volta ao set para apressar a montagem. Pede que chamem os atores e um pouco depois marca as cenas e posiciona-se com o fotógrafo pensando no lugar onde iria a câmera. Em seguida, faz um ensaio com a câmera, mas sem gravar. Faltando quinze minutos para uma da manhã, começa o primeiro *take* do plano 53-2, contra-plano do gravado anteriormente, mas por um problema no posicionamento dos atores, corta o plano no meio, pela primeira vez na diária. Vai até o set e ajusta novamente a posição dos figurantes e das velhinhas. Por uma dúvida com o eixo da câmera em um momento do plano, decide fazer um *insert* por segurança de montagem. Faz os *takes* dois e três, um em seguida ao outro e assiste o que foi gravado no *vídeo assist*. Não está satisfeito, ajusta novamente os figurantes e pede uma mudança na atuação das velhinhas para fazer o *take* quatro, que finalmente agrada ao diretor: “ótimo, ok para mim!”. O técnico de som pede para fazer planos de áudio das velhinhas conversando e aproveita o tempo da mudança de planos para gravá-las. Demorou trinta minutos para fazer o plano, repetindo quatro vezes.

Trocam a lente, da de 40 mm para uma de 65 mm, para fazer o plano 53- 2A, exatamente o mesmo que o 53-2 só que um pouco mais fechado. Repetem o plano três vezes, o primeiro foi interrompido por um problema técnico no som, o segundo para corrigir o posicionamento das velhinhas e o terceiro finalmente valeu. O plano foi feito em menos de cinco minutos.

A uma e vinte e três, interrompem a filmagem para o jantar. Enquanto parte da equipe se desloca para outra casa na rua ao lado, que funcionava como base de produção, o diretor e o técnico de som gravam algumas opções de falas das velhinhas, que poderiam ser usadas em *off* durante a edição. Para fazer os planos, Tadeu diz os textos com diversas entonações diferentes, que eram repetidas pelas atrizes tal e qual propunha o diretor. Grava inclusive algumas opções em ídiche. Cinco minutos depois do corte, o diretor sai do set.

- Resolvendo a segunda sequência do dia

Uma hora depois, às duas e meia da manhã, todos voltam ao set de filmagem. Decidem gravar primeiro as cenas com as velhinhas que já estavam cansadas por causa do horário. Assim, adiantam a sequência 60, que estava prevista para ser a última do dia. Tadeu

conversa com o fotógrafo sobre a direção que a câmera vai focalizar para os planos da sequência. Começam a iluminar e a “falsear” a posição dos móveis do cenário.

Embora seja evidente que há muita preparação para o filme, que os atores e a equipe sabem bem o que devem fazer, os planos só são definidos cena a cena, no set de filmagem. Isso gera algumas dificuldades, como neste momento, pois a sequência 60 tem elementos de continuidade com a 55, que ainda não foi filmada, e as decisões em uma sequência condicionam o que acontece nas outras. Para não se perder, Tadeu desenha uma planta baixa localizando as posições de câmera com a continuísta.



Figura 26 - Com Marcela Daud, a continuísta, Tadeu Jungle desenha a planta da locação com as posições de câmera para tentar achar uma solução para a decupagem da cena.

Neste momento, como roteirista do filme, percebi que poderia haver uma questão de realização por causa do corte de uma cena que seria muito cara para a produção e a ausência do estabelecimento de uma elipse dramática em seu lugar, que causava um problema de entendimento sobre a passagem do tempo entre as cenas. Alertei o diretor, que até o final da diária buscaria uma solução para o problema.

- Montagem do plano

Às três da manhã Lázaro Ramos vai para o set de filmagem. Passam mecanicamente o seu movimento, primeiro sozinho e depois com a câmera. O diretor marca que no início do plano devem ver o interior do elevador. O ator vai para a maquiagem e são chamados os figurantes. Vinte minutos depois estão todos posicionados e prontos, inclusive Lázaro Ramos. Tadeu repassa o texto com a Velhinha, ajusta a ação dos figurantes e o tom em que o ator deve

dizer o seu texto, propondo com sua voz algo parecido ao que pretende. O diretor percebe que os figurantes estão cansados e um pouco desanimados e começa a inventar uma coreografia onde todos dançam a “Macarena” para animá-los, dizendo que isso iria ser gravado no final da diária, para entrar no filme.

Três e meia da manhã: fazem o primeiro ensaio para gravar em seguida. O diretor “falseia” um pouco a posição da Velhinha e ajusta o tom de seu texto. Lázaro oferece opções de como fazer o movimento de saída da cena e pede outro ensaio. Parece que o ator não está muito satisfeito com a cena e quer ensaiar outras vezes, corrigindo a maneira como a Velhinha o segura, que para ele não era convincente. Ensaiam esta parte várias vezes, até ficar bom. Resolvem fazer o primeiro *take*, que para o diretor está “ok”. Fazem o segundo, também “ok”. O diretor aproxima-se da Velhinha e pede algo a ela. O terceiro *take* está “bom”, mas o diretor ainda aparenta ter dúvida sobre a atuação e pergunta pela minha opinião. Resolve continuar tentando. O *take* quatro fica bom para o diretor, mas o fotógrafo pede para repetir. O cinco agrada muito ao diretor, mas Lázaro Ramos ainda não está contente e pede mais um *take*. O ritmo e a energia vai aumentando entre os *takes* e o diretor parece ir ao encontro de algo de que gosta, cada vez “botando mais pilha” nos atores e figurantes. Do *take* seis ao oito, tenta fazer opções cada vez mais enérgicas, até que Lázaro Ramos tropeça violentamente com o figurante que atua como o garçom da festa, com uma bandeja cheia de copos de vidro e garrafas, provocando um acidente. O diretor, muito excitado, gritou “sensacional” do *video assist*, para em seguida correr ao set ver se alguém havia se machucado. Por sorte nada aconteceu. Diretor e fotógrafo revisam o plano gravado na câmera e decidem que o último *take* vale. Para dar opções para a montagem, improvisaram um plano de reação da velhinha, olhando o acidente. Fizeram três *takes* sem cortar entre um e outro. No último a Velhinha dizia “merda, cocô!” e o diretor, rindo, confia: “ok, não vamos usar isso, mas valeu para se divertir”. Foram oito *takes* e um *insert* em outra posição de câmera, feitos em meia hora de filmagem.

Preparando a última sequência do dia

Quatro da manhã. As Velhinhas perguntam se podem ser liberadas. Tadeu dispensa os figurantes para pensar na sequência 55 e ver se precisa ter um contra plano onde elas aparecem. O diretor e o fotógrafo marcam possíveis planos dos figurantes. Eu intervenho novamente para falar da falta da elipse entre a sequência 53 e 55, propondo uma ação simples de Lázaro Ramos procurando Maria Luiza Mendonça, que poderia resolver o problema.

Com Lázaro Ramos e Maria Luiza Mendonça ensaiam a cena 55 e decidem liberar as atrizes que representam as Velhinhas. Os atores vão colocar o figurino enquanto a assistente de direção posiciona os figurantes e escolhe quem aparece mais próximo da câmera.

- Captando a última sequência:

As quatro e quarenta os atores estão no set e todos ensaiam marcando a cena com os figurantes. Começam a fazer os *takes*. O primeiro é cortado logo no início e o segundo parece “bom” ao diretor, embora o fotógrafo ainda não esteja confiante e peça outro ensaio. Depois do *take* três Tadeu grita “excelente, o diretor gostou”, mas resolvem repetir. O *take* quatro também foi bom para o diretor. Gravam o som de alguns diálogos para utilizar em *off* na edição e quando pensavam que o trabalho estava terminado, Lázaro Ramos pede para repetir o plano novamente, diz que “não foi boa para ninguém”. O *take* cinco não ficou bom por foto e o seis foi aprovado após ser checado pela gravação da câmera.

- Gravando *inserts*, coberturas, ambientes e soluções para a montagem

Às cinco da manhã, o diretor e o fotógrafo decidem onde devem fazer os planos que faltam para terminar a diária: duas reações de Lázaro Ramos procurando Maria Luiza Mendonça entre os figurantes, que serviriam para suprimir a falta da elipse entre as sequências 53 e 55 e alguns planos de cobertura dos figurantes. Procuram posicionar a câmera onde os fundos são mais bonitos e a iluminação que já estava montada era boa. A assistente novamente ordena os figurantes e a equipe de fotografia posiciona a câmera. Fazem alguns planos de reação dos figurantes, sem som direto. Tadeu “atua” no personagem de Maria Luiza Mendonça, gritando para que os figurantes “se assustem” e olhem para ele.

Em seguida Lázaro Ramos volta ao set. O diretor “rouba” um plano dele no meio dos figurantes (55-4) e preparam-se para fazer os planos dele passando entre os figurantes. O diretor dá “ação” e “corte” discretamente e pede para trocar a lente, fechando o plano “para dar mais tensão”. Enquanto isso, gravam o som de conversas entre os figurantes, para compor o ambiente. Tadeu avisa ao microfonista que Lázaro ia falar. No meio do plano, o diretor pede ao ator que atue mais nervoso. Satisfeito, o diretor dispensa Lázaro Ramos. Geraldo Ribeiro pede um minuto para gravar o som ambiente, enquanto Tadeu e Ricardo checam o plano anterior no *video assist*. Quando termina a gravação de ambiente, resolvem fazer mais planos dos figurantes, com Tadeu gritando e procurando reações.

As cinco e trinta e cinco finalmente gravam os figurantes dançando “Macarena” e outras músicas judaicas, como tinha prometido durante toda a noite para animá-los. Desta vez não é Ricardo Della Rosa que opera a câmera, mas o seu assistente Alexandre Samori.

Antes das cinco e quarenta termina a diária. O diretor coloca a mochila nas costas e sai do set. Volta para sua casa em seu carro, quando começa o trânsito intenso na Radial Leste.

Capítulo 3- Estratégias da direção

3.1 Introdução

Depois da reconstrução dos processos de realização de cinco longas-metragens e da descrição de uma diária de filmagem focada no trabalho do diretor, é evidente a posição de liderança e condução dos processos para a realização desses filmes. Nenhum deles seria feito se não fosse a atuação inicial e constante das pessoas que os dirigiram. Mesmo quando o diretor não é o “dono” do projeto, como Johnny Araujo, ele tem vital importância na sua geração, afinal, o encontro de uma ideia com um espaço de produção foi mediado pelo diretor, que imediatamente se vinculou ao filme. Em todos os filmes abordados as ideias iniciais estão vinculadas aos diretores e diversas vezes vimos que foram os responsáveis pela sua viabilização e o empreendimento da produção, configurando-se como os agentes que conduziram o processo. Durante as entrevistas percebemos artistas dispostos a agir sobre qualquer área que seja solicitado, realizando qualquer função necessária quando não há outro profissional ou colaborador disponível: da produção ao roteiro, passando eventualmente pela edição e até pela operação de câmera. A postura em geral é mais do que a de um diretor ocupado em determinadas funções na construção da *mise-en-scène* e em dirigir os atores, ele é um realizador em um projeto, que constrói e lidera um grupo de colaboradores para cumprir seu objetivo na produção da obra. Os modos de exercer essa liderança variam muito, de acordo com as características pessoais dos diretores e a maneira que acreditam ser a melhor para levar a cabo seus projetos. Estamos muito longe de vê-los sentados confortavelmente em uma cadeira com seu nome, como a imagem popular dos diretores. Na verdade, embora o set de filmagem continue sendo uma etapa fundamental do seu trabalho, o tempo que passa filmando é muito pequeno em comparação com a duração total do processo.

Esses filmes envolveram os diretores de quatro a seis anos, mas são trabalhos “temporários”, já que antes e depois de fazer um longa-metragem o diretor trabalha em outras atividades: Tata Amaral dirige e produz projetos audiovisuais nas mais diversas formas, de videoinstalações à documentários e séries de televisão; Johnny Araujo dirige filmes publicitários, programas de televisão e vídeo-clips; Alexandre Stokler é diretor de peças de teatro; Lina Chamie dá aulas de cinema e Marcos Jorge dirige filmes publicitários e trabalha como roteirista para outros diretores. Neste universo de produções independentes de baixo ou médio orçamento é difícil encontrar diretores que realizem um filme atrás do outro e não desenvolva outras

atividades mais estáveis economicamente, enquanto viabilizam seus projetos, diferentemente de muitos outros profissionais que trabalham com eles, como os assistentes de direção e outros técnicos, que às vezes realizam quatro ou cinco longas-metragens por ano.

Assim, a maioria dos longas-metragens que observamos são projetos pessoais de seus diretores, que dedicam um espaço especial em suas carreiras para ele: para Johnny Araujo o longa-metragem é o “lugar” onde quer estar, para Tata Amaral, ele é “o protagonista” da sua carreira; para Marcos Jorge é um desejo desde que começou a estudar cinema. O desejo e o empenho dos diretores em realizar esses filmes para salas de cinema é proporcional ao trabalho que lhes custa. Quase sempre representa um período de muito sacrifício, de dificuldades econômicas, que oscila entre momentos de intensa atividade com outros de indefinição e espera, com grandes turbulências emocionais, mas que em todos os casos terminou com uma sensação grata de ter uma obra em contato com o público ou, mesmo no caso de Johnny Araujo, que não ficou plenamente satisfeito com o filme terminado, com a percepção de que foi um grande aprendizado que abriu as portas para novas experiências.

Mas, para os diretores, não se trata apenas de realizar os filmes. Há uma série de questões que os relacionam com as cidades onde vivem e seu tempo. Dois dos diretores, Marcos Jorge e Lina Chamie, estudaram e desenvolveram suas primeiras atividades profissionais em outros países, mas regressaram ao Brasil em busca do espaço onde poderiam encontrar seus interlocutores culturais e as questões que lhes interessam discutir sobre a sociedade. Podemos ver em todos os processos o desejo de encontrar e abordar aspectos da realidade que são importantes para os projetos pessoais dos diretores: o universo das mulheres na periferia, o caos da cidade, as relações de poder, as questões da juventude e da adolescência. Seria impossível que cada um desses filmes fosse realizado da mesma maneira por outros diretores, também não seria possível que fossem feitos em outros lugares e em outro tempo. Cada um à sua maneira relaciona seu projeto artístico com a sociedade onde vive.

3.2 O Diretor e o processo

A complexidade de relações que se desenvolvem em um período de tempo bastante longo, com muitas pessoas e etapas bastante diferentes entre si, fragiliza análises que se dediquem a fragmentos estanques do processo de realização sem considerar o movimento que há entre eles. Por isso, com a ajuda de alguns conceitos desenvolvidos por Salles (2006) em “Redes de Criação”, nos propomos a buscar nos estudos de caso realizados para esta dissertação uma

ideia de movimento para as decisões tomadas pelo diretor enquanto constrói um longa-metragem.

Salles, ao começar a discutir a questão da criação artística como rede, nos apresenta como primeiro conceito a ideia de que “A criação artística é marcada pela sua **dinamicidade** que nos põe, portanto, em contato com um ambiente que se caracteriza pela flexibilidade, não fixidez, mobilidade e plasticidade”. (2006, p. 19). A autora propõe essa dinamicidade para as possibilidades internas de uma obra, que por estar em constante transformação durante o seu processo de realização, aponta todo o tempo para “diferentes possibilidades de obra”, que se modificam de acordo com o trabalho do artista. Embora cada uma das milhares de decisões tomadas por um diretor afetem diretamente o filme e revelem a possibilidade de que fosse diferente do que finalmente foi apresentado ao público. A constatação dessa dinamicidade fica evidente quando observamos processos como os de Tata Amaral em “Antônia”, já que a diretora sempre pensou a realização como movimento de transformação que apontava para um determinado caminho, mas nunca tentou prever detalhadamente cada imagem do filme. Ao contrário, o processo era muito mais de tentativa e erro que da busca milimétrica de algo pré-concebido, num jogo constante de troca de informações com o ambiente e seus colaboradores, em conjunto com movimentos de **retroatividade** (ibid. p. 62), onde o “julgamento retrospectivo” da diretora avalia o futuro daquela determinada experiência, optando por seguir aquele caminho ou voltar atrás para modificá-lo. Essa maneira de trabalhar é um processo consciente da diretora, caso contrário seria muito difícil avaliar se suas decisões foram corretas, na medida em que “não há segurança de que a obra em construção esteja caminhando de uma forma pior para outra melhor” (ibid., p.62).

Se pensamos apenas na construção dramaturgica de “Antônia”, imaginando as possibilidades que a narrativa teve durante o processo, quando a diretora leu três roteiros desenvolvidos por roteiristas diferentes, encomendados por ela, antes de resolver fazer a sua própria versão da história, utilizada na viabilização do filme e profundamente modificada para a filmagem, podemos chegar à uma enorme quantidade de possibilidades de longas-metragens que passaram diante dos olhos de Tata Amaral enquanto construía o filme, desde um musical escrito por Jean Claude Bernardet à uma história quase minimalista escrita por ela a partir da observação da vida de meninas na periferia de São Paulo. A diretora procurou aprofundar essa maneira de trabalhar criando um processo que poderia lhe apresentar a maior quantidade possível de possibilidades a serem avaliadas para que ela decidisse como fariam parte da composição da sua

obra. Para que seu método fosse efetivo, a diretora procurou realizar testes antecipando ou atrasando algumas ações em relação às etapas canônicas da produção: o roteiro da filmagem foi escrito depois da viabilização, mas, antes de escrever as cenas, elas eram testadas com a improvisação dos atores; a edição começou durante a filmagem e a montagem das primeiras sequências gerou a necessidade de mudanças na maneira de as decupar durante a filmagem; depois de mostrar os primeiros esboços da montagem para espectadores particulares, voltou a filmar sequências adicionais para corrigir questões narrativas e dar um melhor final ao filme.

Todos os diretores que observamos lidam de alguma maneira com essa dinamicidade do processo em todas as etapas da realização, procurando encontrar entre as suas possibilidades o melhor resultado possível para o que está fazendo, já que a obra parece estar sempre em estado de “**inacabamento**” (ibid, p.20). Esse inacabamento, em um processo que se dá em etapas, é uma das características da realização de um filme, já que mesmo que o diretor deseje, não é possível editar o filme sem antes tê-lo filmado ou produzido determinadas imagens e sons. Muitos livros sobre a escritura de roteiro fazem questão de mencionar o caráter transitório do roteiro, que é “uma forma passageira destinada a metamorfosear-se e desaparecer, como a lagarta que se transforma em borboleta” (Carriere, p. 13, tradução nossa). Mas, vimos que esses objetos transitórios parecem nunca estarem prontos quando precisam ser apresentados em datas específicas ou não possam continuar sendo melhorados por limites dos recursos. Normalmente, são questões vinculadas aos prazos externos e internos de realização que fazem com que os diretores estabeleçam datas para entregar etapas do processo ou o filme terminado. Marcos Jorge na entrevista e seu roteirista Lusa Silvestre, no *making of* de “Estômago”, cada um a sua maneira, declararam diversas vezes que se tivessem mais tempo para continuar reescrevendo estariam fazendo isso até o último dia. Mesmo Lina Chamie, que não alterou mais o texto do roteiro a partir do momento que encontrou uma boa versão, fazia anotações mentais sobre coisas que iriam ser modificadas, como as imagens dos bichos e a morte do protagonista. Em muitos dos diretores a sensação de que deveria continuar trabalhando, para que o filme fosse melhor, prevaleceu ainda depois do filme terminado: Johnny Araujo acredita ter encontrado uma versão melhor de “O Magnata” durante a edição, mas não pôde apresentá-la ao público por exigências de Chorão, Marcos Jorge só conseguia ver o que considerava os defeitos de “Estômago” e “odiava” o filme até voltar ao Brasil para a estreia. “Há sempre uma diferença entre aquilo que se concretiza e o projeto do artista que está por ser realizado” (Salles, 2006, p. 20). Apesar disso,

os diretores tentam sempre chegar o mais próximo possível daquilo que projetam, “o que move essa busca talvez seja a ilusão do encontro da obra que satisfaça plenamente” (ibid., p.20).

Essa busca move o processo e leva o diretor, a partir da sua insatisfação com elementos incompletos da obra, a organizar os métodos e critérios que pretende aplicar para alcançar seus objetivos, estabelecendo linhas de força, que “passam a sustentar as obras em construção e balizam, de algum modo, as avaliações do artista” (ibid., p. 22). Essas linhas de força estão profundamente ligadas à maneira de agir dos diretores, como no caso de Tata Amaral, em que a diretora estabeleceu um método de trabalho fundado na interação constante com os outros integrantes da equipe para avaliar e reelaborar o que estava sendo produzido. Por meio dessa interação, imaginava o resultado futuro de suas decisões, suas avaliações e, conseqüentemente, a evolução da maneira de agir. Assim os elementos que interessam à obra vão sobrevivendo às constantes modificações, “a partir da inter-relação com os outros” (ibid, p. 22). A percepção desse processo de associação de elementos se faz notar em Lina Chamie, que no lugar de ver o filme como algo que começa pequeno e vai crescendo, como uma sinopse de poucas páginas que evolui para um roteiro mais longo, diz que o filme “começa de uma coisa que está pulsando dentro de você, como estilhaços espalhados pelo espaço, algo muito grande, de sentimentos enormes” e o trabalho do diretor seria juntar esses “estilhaços” dispersos, procurando o encaixe entre eles.

Essas características de constante movimento, inacabamento e retroatividade das ações, somada às necessidades de estabelecer conexões internas para a construção da obra e externas com muitos colaboradores em um longo processo, fazem com que a leitura da realização cinematográfica como um processo em **rede** seja bastante reveladora. Se no primeiro capítulo deste trabalho expomos as opiniões dos diretores Sidney Lumet e Pollack sobre a influência determinante que as primeiras decisões e a escolha do tema do filme têm no desenvolvimento das decisões seguintes, a percepção da criação como rede nos aprofunda nessa ideia de que as **interações** entre os elementos provocam “influência mútua” que “modificam o comportamento ou a natureza dos elementos envolvidos” (ibid, p. 24). No caso dos processos que observamos, seriam inúmeras as interações dessa rede, pois “no processo de construção de uma obra, podemos falar que, ao longo desse percurso, a rede ganha complexidade à medida que novas relações vão sendo estabelecidas” (ibid, p. 17). A imagem de linearidade do processo de realização que poderíamos ter construído durante a descrição das etapas do processo de realização canônico do exercício de três minutos na EICTV, no Capítulo 1, com esta nova

abordagem ganharia complexidade e só poderia ser desenhado em três dimensões. Sob essa perspectiva, os eventos significativos que destacamos como as etapas mais importantes do processo passam a ser “nós ou picos da rede, que podem ser retomados a qualquer momento pelo artista” (ibid., p. 37). O adensamento dessa rede no decorrer do processo é muito grande e leva em conta uma quantidade enorme de interações que o esforço por observá-las e descrevê-las detalhadamente estaria fora do nosso alcance, tanto metodológico quanto de redação. Se por um lado não é possível ao pesquisador apreender um processo complexo dessa natureza sem observá-lo em tempo real, por outro, exigiria classificar uma quantidade tão grande de informações que levaria a escritura a uma extensão fora do nosso alcance neste momento.

Muitos desses processos de realização começaram antes dos filmes em questão, como em “Antônia”, de Tata Amaral, que é colocado pela diretora como o terceiro longa-metragem em seu desejo de realizar uma trilogia sobre as diferentes fases da vida da mulher, cujo primeiro filme é “Um Céu de Estrelas”, de 1996. Mas sempre há o momento de um primeiro registro que o diretor considera como o disparador do processo, como nos encontros de Johnny Araujo e Marcos Jorge com textos de outros autores. O primeiro recebeu um roteiro de um músico com “ideias malucas” e o levou à produtores que acreditaram que o filme era um produto adequado para o momento, enquanto o segundo leu um conto que lhe pareceu um bom ponto de partida para um filme. Nos outros casos há algum interesse do diretor com determinados temas ou aspectos da sociedade que motivam pesquisas como a de Tata Amaral na periferia de São Paulo, de Lina Chamie com a busca amorosa e de Alexandre Stokler com a adolescência irresponsável de classe média da cidade.

Nesse momento o filme ainda é “um universo”, como descreve Lina, a rede ainda é pequena e os elementos vagos, mas as primeiras interações entre os elementos que irão compor o filme são destacados pelos diretores pela sua importância na determinação do rumo que a obra irá tomar, como a presença da poesia de Carlos Drummond de Andrade no filme e durante toda a realização de “A Via Láctea”, que associada ao conto de Ítalo Calvino gerou a primeira faísca criativa que resultou na escritura do argumento do filme. A partir desse momento a rede de colaboradores e de associações se intensifica e se torna mais complexa, somando pessoas ao processo, associando elementos de diversas materialidades e realizando diversos processos de intersemiose: os registros na forma de palavra visual do roteiro são transformados em cenas com atores, que depois de filmadas viram planos, que quando colocados lado a lado, durante a montagem, tomam sentido para a construção do filme.

Lina considera que em um filme há “três grandes momentos de criação: o roteiro, a filmagem e a montagem”. Todos envolvem processos de tradução de uma linguagem para outra, de mudança nas **matérias primas** (ibid, p. 84) que alteramos procedimentos e técnicas que cada diretor conhece para manipular as especificidades de cada matéria-prima, por meio de seus **recursos criativos** (ibid, p. 84): o início do processo de Lina Chamie em “A Via Láctea” é um argumento em que a língua é a matéria prima explorada de maneira literária para contar a jornada e o universo de um personagem que pensa enquanto viaja pela cidade. Durante a escritura do roteiro, a técnica de descrição das cenas modifica as características dessa matéria prima, que agora passa a ser a “palavra visual” (ibid, p.84), que carrega em si indicações de visualidade que serão exploradas na hora da filmagem. Como nesse filme não houve ensaios prévios para a construção das cenas e elas eram desenvolvidas pelos atores e equipe no *set* de filmagem, os atores, os figurinos, a iluminação e os cenários, e finalmente, as imagens e sons em movimento captados pela intervenção da equipe são, nesse momento, as matérias primas que irão para a montagem. Para não se perder durante esse percurso, a diretora afirma que se guia pela história que está contando, “que você vai descobrindo o que é durante estas três etapas”. Faz questão de ressaltar a necessidade de que os personagens façam o que precisam fazer, de acordo com a sua própria lógica e não a do diretor, “que precisa despir-se de seus próprios desejos” em relação à história. Nesse processo, é como se o esforço de transformação envolvido nas diferentes materialidades que o filme assume nas etapas de realização atuasse como uma espécie de filtro que permite ao diretor ver o que é essencial na obra e eliminar o que sobra. Um exemplo desse amadurecimento das ideias originado pelos momentos de transformação de matéria prima pode ser visto no relato das diversas vezes que Lina Chamie tentou não matar o protagonista de seu filme: no argumento inicial ele não era atropelado; no roteiro percebem que aquela descarga de imagens do relacionamento de Heitor e Júlia só faria sentido se o protagonista estivesse próximo da morte, mas depois de muita discussão ele sobrevive timidamente em uma frase na última página do roteiro. Essa frase foi muito rabiscada pela diretora na cópia que utilizou para a filmagem, mostrando que durante a preparação pensou muito no que iria fazer na hora de filmá-la. Finalmente, depois de filmar a cena do resgate, quando foram fazer o plano em que Heitor abria os olhos, tudo parecia jogar contra a cena, dos paramédicos que acusavam que existiam erros no procedimento até a qualidade estética do plano. Durante a montagem, o plano não foi utilizado e em seu lugar foi colocado um abraço entre o casal, retirado de um *flashback* que deveria ser colocado em um momento anterior do filme. Essa mudança, alterou completamente o

sentido da obra, que antes apontava para a possibilidade da redenção da continuidade do relacionamento do casal, em vida, mas que agora ganha um sentido mais transcendental. No meio das transformações da realização, uma tendência do filme se manteve independentemente do desejo da diretora, que precisou adaptá-lo àquilo que dizia sua obra.

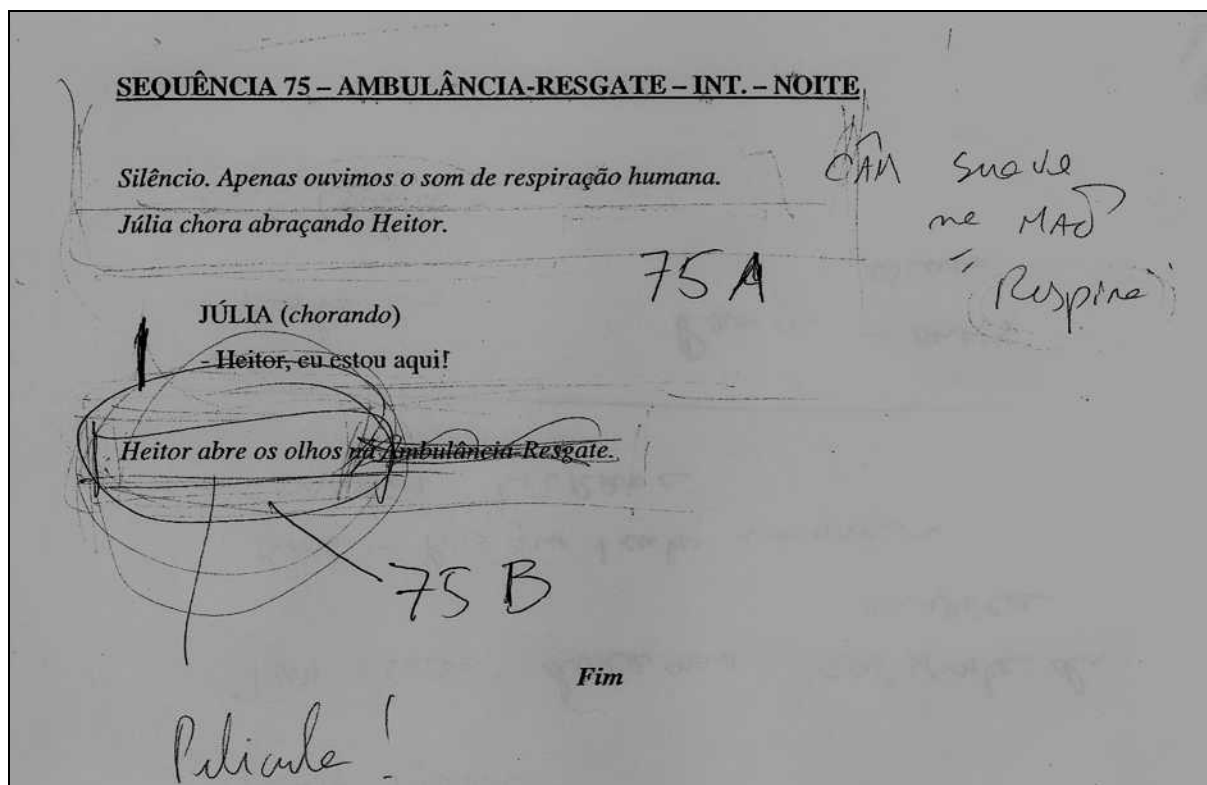


Figura 27 - Scanner da última página do roteiro de Lina Chamie, com os rabiscos indicando intensa atividade da diretora sobre o fato do protagonista morrer ou não no final do filme.

Se, nesses momentos de intersemiose, Lina atua filtrando e selecionando a quantidade de elementos em busca dos que sejam essenciais para a história, no caso de Tata Amaral sua maneira de trabalhar parece preparar para que nesses momentos ocorra a soma de uma série de elementos que compõe a obra e que foram trabalhados separadamente até então. No roteiro de “Antônia” não há diálogos em determinadas sequências, já que isso será acrescentado à cena quando os atores estiverem improvisando. Assim elementos vão sendo acrescentados à obra até a hora de filmar, quando o fotógrafo e operador de câmera Jacob Solitrenick e o técnico de som direto João Godoy, incluirão sua abordagem sobre as cenas, enquadrando e captando a imagem e o som a partir de uma concepção previamente discutida do filme.

Em outros momentos, a avaliação sobre o resultado parcial de algum processo levou à necessidade de voltar a etapas anteriores, procurando corrigir algo que não foi feito da maneira como o diretor desejava. Há exemplos desse tipo de operação sobre o roteiro e sobre as cenas,

mas a percepção de falhas em algumas operações fica evidente quando os diretores, a partir da montagem parcial do filme, decide re-filmar ou filmar cenas adicionais, como em “O Magnata” e “Antônia”. Neles, os diretores voltaram a trabalhar com os atores, câmeras e som para completar o que parecia incompleto na ilha de edição. Seja para adiar uma decisão difícil, como método de trabalho para alcançar um determinado tipo de material ou uma operação para corrigir um erro, há diferentes níveis de relação entre a preparação e a abertura para a criação no momento de cumprir cada uma das operações do filme, que tem uma relação grande com o nível de exposição ao acaso e aos acidentes do percurso que a produção pretende ou tem capacidade de lidar.

Sem perder a noção de que um longa-metragem é uma obra que se constrói em rede em que cada uma das conexões afeta todo o conjunto, observaremos de maneira mais detalhada as ações dos diretores com os elementos, ferramentas e características das etapas principais da realização:

3.3 O diretor e a produção

Ao observar diferentes processos de realização de longas-metragens brasileiros nos últimos anos, a primeira constatação que podemos fazer é que há uma grande diversidade de processos dentro dos mesmos marcos de produção: exceto “Cama de Gato”, esforço individual de um diretor que viabiliza seu filme com escassos fundos pessoais e colaboradores de fora do ambiente profissional de realização de longas-metragens de ficção. Todos os demais filmes foram produzidos dentro do marco da legislação da Ancine e do Ministério da Cultura do Brasil, recorrendo em sua maioria à fundos públicos por meio de editais, concursos e captação de dinheiro junto a distribuidores e iniciativa privada por meio de leis de incentivo.

Julio Raffo, realizador argentino e advogado de produções cinematográficas desse país, em seu estudo sobre a produção intitulado “El Proyecto de Realización Audiovisual” (2000), considera como primeiro ato criativo do projeto de um filme “a tarefa que faz possível materialmente essa realização do conjunto: a tarefa do produtor.” (p. 3, tradução nossa). Antes disso, o filme ainda não é um projeto e:

“o produtor, ao protagonizar, ou co-protagonizar o trabalho de seleção dos diversos aportes técnicos e artísticos necessários para o filme, e ao desenhar e executar com eficácia a estratégia para conseguir os recursos que o façam possível, realiza as ações criativas que são a condição da possibilidade de criação do filme.” (ibid., p. 3).

Nesse sentido, o projeto de produção é uma conjectura: “Conjectura sobre a possibilidade que teremos de dar todos os passos adequados para sua formulação e conjectura a respeito da possibilidade de reunir os elementos e condições materiais necessárias para chegar ao

grande resultado: ter um filme terminado e estreado” (ibid, p. 6). Esse trabalho de reflexão e desenho da produção se opõe ao voluntarismo, que “como ação irreflexiva ou imediatista, que enfrenta improvisadamente cada passo ou cada etapa do caminho, não tem cabimento em uma arte que se apóia em uma realização industrial muito custosa” (ibid, p. 5).

Exceto em “O Magnata”, os diretores tiveram um envolvimento muito grande com as tarefas relacionadas com a produção do filme. A abrangência da decisão dos diretores sobre esses procedimentos pode variar de um extremo ao outro, do controle total sobre todos os elementos do processo de produção, como no caso de Alexandre Stokler, passando pela realização do desenho da produção, como o que foi proposto por Lina Chamie e Tata Amaral, que acumularam as funções de produtoras durante algumas etapas da realização de seus filmes, ao acompanhamento próximo deste trabalho, feito por Marcos Jorge como sócio da empresa que desenvolve o projeto e marido da produtora do filme.

Estamos longe de modelos de produção como os descritos por Wilder (Karasek, 1993), Hitchcock (Truffaut, 2004) ou até mesmo dos primeiros filmes de Buñuel (Buñuel, 2005), em épocas e países onde havia estúdios ou produtores que faziam um filme atrás do outro e que o diretor, com mais ou menos poder, estabelecia sua maneira de trabalhar durante todo o filme, por meio de determinados contextos industriais ou semi-industriais consolidados pela prática, que determinavam parâmetros para todo o processo, do desenvolvimento à distribuição. No caso brasileiro contemporâneo, um “tempo sem estratégias” (Xavier, 2000), ocorre muitas vezes que o diretor seja obrigado pelas circunstâncias a assumir parte ou totalmente o trabalho de produção para viabilizar seus projetos, inclusive criando empresas produtoras sem nenhum tipo de estrutura e projeto empresarial, com o objetivo de realizar um único filme. Essa questão revela uma grande dificuldade no estabelecimento de parcerias entre diretores e produtores no desenvolvimento dos projetos e deixa claro que a realização de longas-metragens no Brasil está muito mais vinculada ao projeto pessoal de um diretor que a qualquer outra questão, seja ela de público, de mercado, ou simplesmente do desejo de outra pessoa que não seja o diretor em fazer o filme.

Por outro lado, todos os diretores que assumiram a produção de seus filmes são unânimes quanto às dificuldades causadas pelo acúmulo das funções de diretor e produtor e anseiam por não precisar repetir isso novamente no próximo projeto, ou como Tata Amaral, constata que não há outro jeito de viabilizar um longa-metragem. Há também a percepção por parte de alguns diretores de que muitas vezes, e principalmente durante a distribuição, as

produtoras pequenas têm dificuldades para manter a estrutura necessária para o funcionamento adequado do trabalho, perdendo oportunidades de venda dos filmes e sobrecarregando novamente o diretor, que acaba sendo a única pessoa disposta a trabalhar indefinidamente e sem remuneração para o filme. Porém, curiosamente, muitas vezes percebemos os diretores orgulhosos de serem os donos de seus filmes e da liberdade que tiveram para estabelecer seus métodos de trabalho, fazendo com que as decisões sobre como a produção deve funcionar estejam bastante vinculadas aos seus projetos pessoais e à sua maneira de trabalhar. Um bom exemplo disso está no desenho de produção de “Antônia”, cuja complexidade de idas e vindas nos processos de escritura do roteiro, filmagem e re-filmagem depois da edição, tornam difícil de imaginar posto em prática em esquemas mais rígidos como o que apresentamos ao descrever a realização do curta-metragem canônico no Capítulo 1. Essa necessidade de assumir a produção também pode ser reveladora para o diretor: Lina Chamie, por não querer esperar o tempo necessário para que a pessoa que iria produzir o filme estivesse disponível, preferiu abrir uma empresa e assumir a produção do filme. Essa decisão a obrigou a fazer um novo desenho de produção, reduzindo o orçamento aos limites da categoria mais baixa de captação de fundos públicos regulamentados pela Ancine. Por fim, essa escolha foi importante para que o longa-metragem ficasse do jeito que ela pretendia, pois obrigou a todos os envolvidos com o filme a tomar certas atitudes durante a produção que no decorrer da filmagem resultaram no relacionamento direto da equipe com a vida na cidade, filmando com poucas pessoas e o mínimo possível de interferência sobre os espaços.

A produção de todos os filmes cumpriu uma série de etapas mais flexíveis que a do curta-metragem “canônico” apresentado no primeiro capítulo desta dissertação, mas mesmo assim, elas foram estabelecidas pelos esquemas de produção que ordenam as decisões dos diretores pelas necessidades e características de cada uma delas. Esse processo foi estabelecido, basicamente, com o desenvolvimento, na seguinte ordem, de:

- 1) um roteiro e um projeto de produção vinculado a ele,
- 2) busca e captação de fundos para executar o orçamento do projeto total ou parcialmente,
- 3) preparação para a filmagem (que inclui ajustes no roteiro, em maior ou menor grau),
- 4) filmagem em si,

5) pós produção, que inclui a montagem da imagem, do som, a mixagem e demais processos de finalização de imagem e som até chegar à cópia final e

6) o lançamento e a distribuição do filme.

Os diretores, desta vez sem considerá-los como produtores, tem uma atuação fundamental na obtenção dos financiamentos para a produção. Johnny Araujo participou de *pitches* como o realizado pelo BNDES para o financiamento de longas-metragens, para defender os aspectos artísticos de “O Magnata” enquanto seus produtores apontavam as qualidades do filme enquanto negócio. Além disso, o critério de avaliação principal da maioria dos editais públicos de financiamento à longas-metragens se baseia na análise do roteiro e da proposta de direção do filme, que nos casos observados sempre foram desenvolvidos por ou com a participação do diretor. Inclusive em casos especiais como a negociação da co-produção com a Itália em “Estômago”, o diretor teve uma participação fundamental, pois a sociedade se constituiu a partir de contatos pessoais de quando ele trabalhava naquele país. O calendário da realização em todos os casos foi condicionado pela obtenção de financiamento, até mesmo para Alexandre Stockler, que escolheu o momento de filmar considerando que tinha uma reserva econômica que lhe permitia iniciar a produção. Depois do filme editado teve que parar e esperar por uma maneira de finalizar o longa-metragem. Em todos os filmes há esperas pelo financiamento, algumas vezes durante a produção, como em “A Via Láctea” que usou todo o dinheiro na filmagem e não tinha como começar sua montagem ou “Antônia” que parou alguns meses durante a montagem para conseguir mais dinheiro. Diversas vezes os diretores comentaram da necessidade de ajustar as datas de término de versões do roteiro ou de corte da edição para atender à datas de editais e concursos que pretendiam participar, sendo que alguns deles comentaram que este calendário balizava seu ritmo de produção.

Há também uma série de questões de direção vinculadas à previsão e ao uso adequado dos recursos disponíveis. Embora todos os diretores tenham dito que não limitaram suas decisões a parâmetros vinculados ao orçamento pretendido e executado de seus filmes, é evidente que tiveram que lidar com as limitações da produção durante todo o tempo. Nesse caso, foi importante saber preparar as etapas de filmagem de acordo com as suas capacidades de realização. Marcos Jorge, durante a entrevista, comentou que considera que a maturidade e a experiência do diretor contribuem para aproximar essa projeção dos seus desejos em relação a obra das suas possibilidades de realização, diz que, quinze anos dirigindo filmes lhe fizeram tanto projetar com mais realismo quanto alcançar mecanismos mais eficientes para a realização,

o que lhe permite fazer realmente o que quer. Mas nem isso o impediu de sentir que seu filme poderia continuar melhorando se tivesse mais tempo para trabalhar.

Nenhum dos projetos contou com financiamento prévio ao início de seu desenvolvimento e o investimento para a escrita dos roteiros e projetos de produção foi pessoal, comprometendo tempo e estrutura dos diretores e dos primeiros colaboradores sem nenhum tipo de remuneração. Esses custos, na maioria dos casos, foram amortizados no meio de outras atividades, como a realização de filmes publicitários por Marcos Jorge enquanto escrevia com Lusa Silvestre o roteiro de “Estômago”, quase todo o tempo cada um em seu escritório e comunicando-se pela internet. Há também projetos que tem custos iniciais baixos, como “O Magnata”, cujo trabalho com o roteiro foi limitado enquanto a produção se viabilizava e outros como “A Via Láctea” que procuram reduzir esses gastos ao mínimo, economizando até na passagem de ônibus do roteirista. Nunca tive a oportunidade de voltar a conversar com Tata Amaral para esclarecer como foi o financiamento do trabalho de Jean Claude Bernardet, Claudio Yosida e Sabina Anzuategui, que fizeram as primeiras versões do roteiro, mas acredito que houve alguma remuneração, pois os três roteiristas são profissionais que sobrevivem de seu trabalho. Mesmo assim, a versão utilizada para viabilizar o filme foi escrita pela diretora de maneira solitária e sem financiamento, porém, no momento que obtiveram os primeiros fundos, a produção contratou o roteirista Roberto Moreira para estruturar uma nova história para o filme.

O único filme que chegou à pós-produção com um cronograma com data de entrega determinada e o orçamento de finalização garantido foi “Estômago”, que obteve setenta por cento de seu financiamento de uma única fonte, cujo contrato determinava uma data de entrega para o filme terminado. Nos demais, o final da filmagem podia significar uma espera para conseguir mais financiamento, como em “A Via Láctea”, quando a pós-produção precisou ser interrompida para a busca por fundos complementares de finalização e distribuição. Algumas vezes os diretores atuam para conseguir colaborações de outras pessoas que aceitam trabalhar algum tempo sem salário, mas normalmente para isso os diretores tem que optar por outros profissionais que não aqueles que pretendiam, como no caso da montagem de Lina Chamie, que pretendia trabalhar com Idê Lacrete desde o início da edição, mas acabou oferecendo o projeto para André Finnoti, com muito menos experiência. Alexandre Stockler enfrentou situação parecida, pois acabou optando por diversos colaboradores do filme mais pela sua disponibilidade que pela qualidade técnica ou estética de seu trabalho.

A imagem criada por Marcos Jorge ao comparar a busca pela viabilização de um filme à “fila do pires”, em que alguns realizadores por determinadas circunstâncias tem o direito de frequentar, pode ser muito significativa. Embora o corpus de análise seja reduzido, podemos notar que o sistema de financiamento da produção brasileira está centralizado na figura dos diretores e é muito raro encontrar casos em que ele não participe intensamente dos processos de captação de recursos e possa concentrar-se apenas em seu trabalho criativo.

3.4 O diretor e o roteiro

Os primeiros passos dos cinco filmes observados começaram a partir da busca por uma história ficcional que pudesse conter os projetos dos diretores. Na produção cinematográfica é costume que esses projetos se materializem na forma de roteiro, de acordo com determinadas regras de escritura, formais e dramáticas. A construção formal é a mais simples, envolve, entre outras coisas, certa formatação de elementos no corpo do texto, nomeando sequências de acordo com critérios de locação e colocando a descrição de ações, personagens e diálogos nos seus devidos lugares. Para os efeitos de inscrição do filme na Ancine pode ser suficiente ter um texto com uma história formatada dessa maneira, mesmo que bastante diferente do que se pretende realizar. Em alguns casos esses roteiros provisórios permitiram o acesso ao financiamento para a contratação de colaboradores para a escritura de um roteiro de filmagem adequado. A construção dramática é bastante mais complexa e envolve, ao mesmo tempo ou de maneira subsequente, a construção de um **enredo**: a criação de um universo ficcional com personagens que vivem uma experiência de acordo com as suas características e de uma **fábula**: uma determinada lógica narrativa que articule fragmentos desse universo ficcional da maneira como será entendido pelo espectador no momento da recepção do filme (Bordwell, 1985, p. 51). Exploraremos essas questões em breve, analisando as questões formais do roteiro de “Estômago”.

Apenas Alexandre Stockler assina o roteiro do filme sozinho e é o que aparentemente envolveu menos colaboradores nessa etapa. Johnny Araujo nunca participou diretamente da escritura do roteiro, que foi feito por outras pessoas depois da viabilização de produção do filme, mas teve que improvisar com os atores nos ensaios e na filmagem para preencher diversas lacunas deixadas no texto. Lina Chamie e Marcos Jorge escreveram em conjunto com um roteirista durante todo o processo de desenvolvimento do roteiro, em ambos os casos com um colaborador com quem nunca tinham trabalhado antes, mas que aportaram de maneira

consistente para o projeto. Tata Amaral, como já mencionado, tentou roteiros com três roteiristas, um deles com quem já havia trabalhado em dois longas-metragens anteriores e sentiu a necessidade de escrever ela mesma a sua própria história a partir do universo que ela já havia pesquisado para o filme e que provou ser difícil de transmitir à outro roteirista. Depois do financiamento incorporou um novo colaborador, sócio da diretora, que foi contratado para continuar trabalhando no roteiro do filme, consolidando uma estrutura narrativa e deixando espaço para o desenvolvimento das cenas e dos diálogos com a participação dos atores, num processo de escritura diária por parte da diretora que só foi concluído com o final das refilmagens e gravação das locuções em *off* durante a pós produção.

Embora a palavra seja o elemento principal desta etapa de escritura e o computador o espaço onde o diretor e o roteirista passam uma grande parte do tempo, em diversos momentos do trabalho de construção do roteiro há pesquisas tanto na rua, sobre a realidade que pretende-se retratar, como em “Antônia”, quanto em contato com outras obras, como em “A Via Láctea”, onde a diretora passou algumas semanas lendo e vendo outras obras em companhia do co-roteirista do filme antes de escrever uma só linha. Há também colaborações externas, tanto na forma de leitores particulares quanto em eventos ou cursos de desenvolvimento de projetos como o Produire Au Sud, onde o roteiro de “Estômago” foi comentado por consultores, ou o Curso de Desenvolvimento de Projetos Cinematográficos Ibero-Americanos da Fundación Carolina, em Madri, onde Lina Chamie e Aleksey Abib terminaram de escrever “A Via Láctea” sob a orientação de consultores de roteiro. A influência dessas leituras varia muito, podendo ser usada pelo diretor apenas para confirmar algumas convicções ou, como no caso de Lina, que teve consultorias organizadas pelo Curso de Desenvolvimento de Roteiros da Fundación Carolina, foi fundamental para chegar à filmagem com uma história sólida, a tal ponto de não querer alterá-lo mesmo sabendo que algumas coisas iriam ser filmadas diferentemente.

O acúmulo das funções de diretor e roteirista parece ser menos conflituoso que no caso de diretor e produtor, tanto pela demanda de trabalho que exige quanto pela proximidade que o processo de escritura da história aparenta ter com a criação de um longa-metragem.

Para entender os elementos que estão em jogo na construção interna da narrativa, escolhemos analisar o roteiro de “Estômago” na forma como foi publicado pela Imprensa Oficial do Estado de São Paulo. O estudo destas estratégias poderia ser aplicado também aos outros dois roteiros de filmagem que tivemos acesso, mas novamente nos sentimos limitados pela restrição do tempo para a entrega deste trabalho.

- O roteiro como forma: estratégias narrativas de “Estômago”

Para ilustrar nos estudos de caso desta dissertação a afirmação de Bordwell (1979) de que a narração é um sistema formal, escolhemos realizar uma descrição dos três princípios que o autor propõe para relacionar o enredo (*syuzhet*) do filme com a construção da fábula pelo espectador: a lógica narrativa, o tempo e o espaço (Bordwell, 1985, p. 51), no roteiro de “Estômago”. Pensando sempre que esse é um trabalho feito pelo diretor com o seu roteirista, que procuram formas de relacionar o universo ficcional que estão construindo com determinada maneira de narrar, é necessário que eles optem por determinadas maneiras de articular as estratégias narracionais, estabelecendo lógicas internas de conhecimento, autoconsciência e comunicabilidade (ibid., p. 57).

O roteiro começa com a indicação de que, sobre uma tela preta, um homem chamado Nonato conta a história do queijo Gorgonzola, que tem esse nome por causa da cidade onde foi inventado, na Itália, “perto dos Estados Unidos” (Silvestre, 2008, p. 33)²². Em seguida, o cabeçalho da primeira sequência diz: “Int. Cela – Dia” (ibidem), Fade In e a descrição do homem que está falando, começando pelos seus dentes e indicando que fala diretamente para a câmera. A indicação restringe a descrição do espaço: a câmera deve abrir apenas até o ponto que vejamos Nonato na frente de “uma parede de concreto, velha e suja” (ibidem). O personagem continua o longo monólogo argumentando sobre a história do queijo, sem nenhum outro tipo de indicação, até que é interrompido por outro personagem: Bujiú, “um negro forte, que entendemos era o destinatário do que acabamos de ouvir de Nonato” (ibid., p. 36). Ele ordena que o queijo, fedido, durma em outro lugar. Finalmente o texto apresenta uma descrição do local: “uma cela da penitenciária. Num espaço reduzido amontoam-se oito homens, alguns sentados no chão e alguns poucos em beliches.” (ibid., p. 38). Em seguida o roteiro indica a entrada, por corte, do título do filme: “Estômago” (ibid.).

O cabeçalho da sequência seguinte diz “Int. Rodoviária – Noite” (ibid., p. 40). A descrição da ação começa com um ônibus “coberto de poeira” (ibid.) de onde descem várias pessoas aparentando cansaço. Em *Voice Over*, Nonato explica o significado de seu nome, uma homenagem a um santo muito comum nas cidades do Nordeste, principalmente quando há algum

²² A numeração das páginas apresentada nas notas de referência bibliográfica ao longo do texto obedecem às páginas do livro, que infelizmente não reproduz a numeração das páginas do roteiro utilizado para a filmagem. No livro, o roteiro começa na página 33 e termina na 255 e tem um modelo de formatação próprio, diferente do que é normalmente encontrado no texto que vai para filmagem.

risco de vida para a criança que está nascendo. Ele sai do ônibus e retira sua mala “amarrada com barbante” (ibid., p. 41) e caminha pela rodoviária cheia de mendigos. O roteiro indica que Nonato olha duas vezes para diferentes lugares que preparam comida. A sequência seguinte, “Exteriores de metrópole – Noite” (ibid., p. 45), mostra o personagem andando pelo “centro histórico, passando por viadutos, túneis, arranha-céus, e tropeçando em mendigos” (ibid.), até chegar a um boteco. Por não ter dinheiro para pagar as duas coxinhas que comeu, é obrigado por Zulmiro, o dono do bar, a lavar os pratos sujos do dia. O que parecia um castigo torna-se a solução para o primeiro problema de Nonato ao chegar na cidade: arranja comida e casa para dormir, pelo menos nessa noite não ficará na rua como os mendigos mencionados duas vezes anteriormente, nem ficará sem comer.

A sequência seguinte descreve a chegada de Nonato à penitenciária. O *Voice Over* trata novamente de seu nome: Raimundo Nonato era “aaaaaaannntes, quando eu cheguei na cidade (...) depois da merda que eu fiz, tem que ser um nome mais de hôme do cangaço” (ibid., p. 55- 56). Nonato é jogado dentro de uma cela e o roteiro corta novamente para uma sequência no boteco, pouco tempo depois da cena em que é obrigado a lavar os pratos. A cozinha já está ordenada e ele se prepara para dormir em um quatinho “pouco maior que um armário” (ibid., p. 57). A continuação, outra vez em uma sequência na cela, que acontece pouco depois da cena anterior nessa mesma locação: Nonato é recebido por Bujú e encontra seu cantinho para dormir no pior lugar de todos, ao lado da latrina.

Esse primeiro conjunto de cenas nos apresenta a lógica de construção narrativa que está sendo proposta pelo enredo. Há duas linhas, uma na Cadeia e outra na Metrópole, que acontecem sucessivamente e são apresentadas de maneira paralela, estimulando a construção ativa da fábula pelo espectador. Pelo *voice over* de Nonato sabemos que sua chegada à metrópole aconteceu antes, é um *flashback* em relação às sequências da cadeia. Logo no início do filme há um *gap* de informação da fábula que gera curiosidade do público em saber o motivo da prisão de Nonato, reforçado pelo *voice over* em que ele diz ter feito “uma merda” tão grave que precisa pensar em outro nome mais adequado para viver na cadeia. Esse lapso só será preenchido na penúltima sequência do filme, já que o seu retardamento é o que gera interesse sobre como será a culminação da linha narrativa da metrópole e o causador da linha da cadeia. Esta estrutura irá repetir-se durante todo o filme, totalizando trinta e seis mudanças de tempo entre a metrópole e a cadeia e vice-versa. Este modo de apresentação de dois tempos sucessivos, editados e interrompidos sucessivamente possibilita o avanço da narrativa por blocos, onde cada fragmento

do tempo, na cadeia ou na metrópole, é separado por uma elipse em relação ao bloco anterior da mesma linha narrativa. Portanto, o enredo se utiliza desses saltos entre as linhas narrativas para avançar no tempo da fábula.

A única sequência que não obedece esta lógica é a primeira, a abertura e apresentação de Nonato que conta a história do queijo Gorgonzola. Na fábula, ela ocorre em algum momento posterior à chegada à penitenciária, mas no enredo funciona como um prólogo geral sobre o filme: vemos um personagem simples e cômico que tem uma abordagem curiosa e imaginativa sobre a comida, que mesmo preso consegue coisas sofisticadas como o queijo, mas que não tem poder para deixá-lo dentro da cela. Essa cena será retomada próximo ao final do filme, quando sabemos da trajetória de Nonato, que já ocupa o beliche do meio na “hierarquia” da prisão e que para chegar ao próximo degrau de ascensão será necessário substituir seu chefe, Bujiú.

A linha narrativa da metrópole se subdivide em outras duas linhas principais: o aprendizado de Nonato na cozinha, conseqüentemente seu avanço social e a história de amor com Íria, que, embora tenha seu desenvolvimento próprio, (entre outros motivos porque apresenta espaços diferentes para a fábula como a Rua de Prostituição, o Inferninho e a Pensão onde ela mora) está fortemente conectada com a primeira, já que o interesse dela em Nonato começa e se mantém todo o tempo vinculado à comida. A linha narrativa da prisão concentra-se na ‘ascensão social’ de Nonato, mostrando, tal qual na metrópole, que o seu talento para cozinhar pode levá-lo a uma melhor condição de vida.

As relações de causalidade são o que movem a narrativa no interior de cada linha: a *mão boa* de Nonato para a cozinha é o que faz com que ele tenha sucesso com os salgadinhos no bar e conheça Giovanni, que lhe oferece o emprego no restaurante “Boccacio”, permitindo-o aprender mais sobre a cozinha e tornar-se cozinheiro. A qualidade da coxinha que faz é o que causa interesse em Íria, que continua procurando Nonato, que se apaixona por ela e, com ciúmes, bebe e briga no inferninho onde ela trabalha; ela cuida dele, que resolve pedi-la em casamento. Na prisão, a comida ruim é o que motiva Nonato a sugerir que pode melhorá-la e a qualidade da sua comida é o que faz com que ele ascenda socialmente na cela e seja encarregado do banquete de recepção de Etecétera, chefe de Bujiú e assim sucessivamente. Exceto o aprendizado de Nonato na cozinha durante a parte da metrópole e a causalidade oculta entre o final da linha narrativa da metrópole e o início da linha da cadeia, não há no universo da fábula nenhuma outra ligação concreta entre os blocos. Para manter o interesse e a coesão do roteiro, na maioria das

mudanças de linha narrativa o enredo estabelece pelo menos uma relação de paralelismo, simulando a causalidade onde necessariamente a fábula não apresenta. Assim, logo após a sequência em que Nonato aprende a cozinhar os primeiros pratos (pastéis) no boteco, na prisão ele se oferece para melhorar a comida; após conseguir um trabalho melhor no restaurante “Boccacio”, na sequência seguinte Nonato é ‘promovido’ ao beliche de baixo na cela.

Em relação aos espaços, a informação presente no roteiro se limita a uma breve descrição da cenografia na primeira vez que é vista e a informação técnica da locação presente no cabeçalho de cada sequência. Não há nenhuma menção explícita ao espaço do plano, da edição ou do som, como propõe Bordwell (1985, p. 113). Para o leitor do roteiro, embora a sequência da história do queijo Gorgonzola se desenvolva em um lugar indeterminado (“ao fundo uma parede de concreto, velha e suja”(op. Cit, p.33)), o cabeçalho entrega que ele está na cela. Na maioria dos casos o espaço é apresentado em relação ao protagonista, e de forma bastante sintética: quando entra no boteco, esse é descrito apenas quando “Nonato toma um gole e observa o boteco ao seu redor. Sobre o balcão uma vitrininha de salgadinhos” (Silvestre, 2008, p. 46) ou “Nonato entra na cozinha: um cômodo estreito e escuro. Trata-se de um lugar deplorável. O fogão, a gás, é extremamente velho, enferrujado e preto de sujeira. As panelas são incrivelmente amassadas e enegrecidas pela fuligem.” (ibid., p. 52). Em oposição à cozinha do boteco, a do restaurante “Boccacio” é “não muito grande mas bastante agradável (...). As paredes são de azulejos brancos, um tanto encardidos mas razoavelmente limpos. Um fogão industrial ao centro, uma grande coifa sobre o fogão, e muitas panelas, armários, pias. Uma cozinha decente, em resumo” (ibid., p. 113). Os cenários também ajudam a dar um tom geral à cena, de acordo com o estado de espírito do personagem no momento do filme. Assim é apresentado o Mercado Municipal, quando o protagonista está no auge da sua carreira no restaurante “Boccacio”: “Nonato e Giovanni caminham por entre os corredores do Mercado Municipal. A cena é coloridíssima.”.

O espectro de conhecimento do enredo sobre a fábula está limitado pela experiência de Nonato, todo o roteiro está restrito ao que vive ou nos conta o personagem principal, presente em todas as cenas do filme. Ao mesmo tempo, a narrativa aparenta um alto grau de autoconsciência sobre este universo: o *voice over* narra o filme a partir do seu final, quando o personagem pensa de maneira cômica sobre como chegou a ocupar beliche mais alto e especula sobre a possibilidade de continuar subindo na vida. Nesse sentido, a função da *voice over* é diferente da função das ações: Nonato, em *off*, pensa e reflete, mas nunca comunica nada que

seja necessário para o entendimento da fábula ou redunde com as ações descritas no roteiro. A comunicabilidade desses textos é restrita, já que a narrativa não adianta nada do que Nonato planeja fazer: embora possamos ver algo de rancor em relação à Bujiú em algumas cenas, ele nunca diz explicitamente ou por *voice over* que planeja matá-lo.

Como já discutimos anteriormente, o roteiro é um estágio transitório no trabalho de realização de um longa-metragem e dá conta principalmente das questões narrativas da história, não sendo o instrumento ideal para encontrar outras questões, principalmente no que se refere aos elementos que constituem o estilo do filme, no sentido apresentado por Bordwell da “sistemática do uso dos mecanismos cinematográficos” (1985, p. 50) e seus elementos: *mise-en-scène*, cinematografia, edição e som (ibidem, p. 50). Mas nesta instância do processo, pelas características técnicas do roteiro, há uma tentativa dos autores em ocultar indicações técnicas adotando uma maneira de escrever próxima a descrita por Bonitzer e Carriere como a “escrita invisível” do roteiro (Carriere, 1998, p. 42). Durante o roteiro, a escrita invisível nos faz supor que há diferentes valores de planos de acordo com a descrição do tamanho dos elementos que compõem o texto: “De um ônibus coberto de poeira estão descendo várias pessoas” (Silvestre, 2008, p. 40) supõe um plano aberto enquanto “desce do ônibus nosso protagonista Raimundo Nonato. Tem o olhar perdido. Na mão, um pedacinho de papel, um tíquete de bagagem” (ibid., p. 41) supõe um ou dois planos médios ou fechados. Mas, curiosamente, em alguns momentos essa técnica é posta de lado para dar espaço para descrições de planos e de movimentos de câmera (cinematografia): na primeira sequência, Nonato é apresentado assim: “Detalhe dos dentes de um homem falando. A câmera lentamente vai abrindo e mostrando um homem de mais ou menos trinta e cinco anos, que fala diretamente para a câmera” (ibid., p. 33). Na mesma sequência, o espaço é apresentado: “A câmera revela onde se dá a conversa destes homens: uma cela de penitenciária” (ibid., pág. 38).

A descrição de elementos para a edição é ainda menos presente que a da cinematografia, mas podemos supor sua presença no roteiro também pela técnica da escrita invisível, quando a descrição da ação muda de parágrafo propondo um corte para outro plano. Também está presente nas transições, como por exemplo, na sequência 11, em que a única ação descrita é “O sol se põe, através das grades” (ibid., p. 61) e funciona apenas como uma passagem de tempo entre a sequência anterior e a posterior, ambas no mesmo espaço. Finalmente encontramos algumas indicações de pós-produção como *fade in* e *fade out* no início e final de algumas sequências.

Não encontramos nenhuma indicação sonora em todo o roteiro, nem sequer quanto ao estilo das músicas diegéticas presentes em sequências como a do *Inferninho*. Também não há nenhuma menção ao som ambiente nas descrições das locações e dos cenários. Desta maneira, acreditamos que o som está associado durante todo o tempo à imagem e que qualquer decisão narrativa sobre este elemento será tomada na filmagem e/ou na pós-produção.

Dos elementos que compõem o estilo, sem dúvida a mais complexa para análise em um roteiro é a *mise-en-scène*. Como o próprio nome diz, o ato de colocar em cena e reproduzir para a câmera um fato determinado só vai ser trabalhado nos ensaios e concretizado no momento da filmagem. Mesmo assim, “quase sempre implica alguma planificação” (Bordwell, 2003, p. 156, tradução nossa), sendo composta pelo “cenário, iluminação, vestuário e o comportamento do elenco” (ibid.). De qualquer maneira, há uma série de indicações destes elementos em todo o roteiro, como as questões cenográficas que já descrevemos em relação aos espaços do filme. Mas não há nenhuma informação sobre o vestuário, nem sequer com a mesma lógica dos cenários, no início de algumas sequências. O mesmo quanto à iluminação, as únicas indicações encontradas são as menções temporais de dia, noite ou crepúsculo nos cabeçalhos das sequências.

Quanto ao movimento e atuação dos personagens, quase todas as rubricas do roteiro descrevem ações que serão traduzidas em posicionamento e movimentação de atores nas etapas seguintes da realização, mas que neste caso são pouco precisas. Curiosamente, não há rubricas entre parênteses descrevendo o tom e/ou a intenção dos diálogos, que são encontradas com muita frequência em outros roteiros e em peças de teatro.

Desta maneira vemos que o estilo cinematográfico parece ser um elemento de difícil detecção em um roteiro e não se trata de algo que se possa determinar apenas com a análise do texto ou da obra terminada. É necessário estudar o processo de construção de um filme para ver como se constrói no tempo e no movimento de cada uma das decisões do diretor na realização. Como a citação de Ethan Coen presente na primeira página do capítulo destinado a este tema em “Arte Cinematográfica” de Bordwell e Thompson: “Apenas quando é visto em retrospectiva se pode chamar de estilo. No momento de fazer o filme, tomam decisões individuais” (2003, p. 327).

3.5 O diretor e a *mise-en-scène*:

Há uma série de problemas teóricos quando pretendemos abordar o processo de construção da *mise en scène*, começando com as dificuldades em encontrar uma definição

precisa e consensual, como nos aponta o teórico francês Jacques Aumont em “O Cinema e a Encenação” (2008) ao dizer que:

“poucos termos deram lugar a tantos excessos e ambiguidades. Isso porque, se a encenação é um gesto do teatro, como compreender a sua intervenção no cinema? Devemos limitá-la às filmagens, ao que se passa no local de filmagem [plateau] (outro termo que assinala também a segregação do espaço da arte e do espaço da vida)? Será que a devemos alargar, mesmo que metaforicamente, a todo o filmico e ver nela um princípio geral, a arte de reger a filmagem de forma a obter um determinado resultado em imagem? Ou tratar-se-á ainda de outra coisa mais vaga e profunda, uma espécie de qualidade que estabeleceria a diferença entre filmes com encenação e filmes sem encenação? Na história da crítica, todas estas definições foram adoptadas, por vezes com um surpreendente vigor polémico” (p. 12).

David Bordwell constata que “Desde o começo do século XX até os anos 1970, os diretores da indústria cinematográfica em todos os continentes tinham que transformar roteiros em cenas, e essa tarefa envolvia detalhar, momento a momento, as relações dos personagens no espaço.” (Bordwell, 2008, p. 28) Essa concepção vinculada à intersemiose do texto escrito em cena nos aproxima de uma ideia que serve às necessidades práticas desta dissertação, uma vez que:

“*Mettre en scène* é “montar a ação no palco” e isso implica dirigir a interpretação, a iluminação, o cenário, o figurino etc. Desde Bazin, alguns críticos passam a tratar a *mise-en-scène* simplesmente como o processo inteiro da direção de um filme, incluindo a encenação, a montagem e a trilha sonora. (...) Os jovens críticos ultrapassam Bazin, tratando a *mise-en-scène* como processo e produto. A *mise-en-scène* compreende todos os aspectos da filmagem sob a direção do cineasta: a interpretação, o enquadramento, a iluminação, o posicionamento da câmera” (Bordwell, 2008, p. 33)

Como procuramos entender como o diretor faz um filme, pretendemos abordar a *mise en scène* como um processo da construção da obra, que envolve as definições e construção de todos os elementos que irão compor as cenas e, conseqüentemente, o filme. É nesse processo que serão estabelecidas as matérias que comporão a imagem: os cenários, com a escolha dos espaços e as adaptações desse para as necessidades do filme; a escolha das pessoas que irão representar os personagens, sua preparação e ensaios, bem como a definição das roupas que estes personagens irão usar e até a maquiagem que ajudará a caracterizá-los; e também as operações de filmagem que transformarão estes corpos no espaço em planos pensados para a sua articulação na montagem. Por sua vez, é na montagem que estas cenas tomarão sua forma final, com todos as variantes que os cortes, a edição de som e até a introdução de efeitos podem afetar na percepção que temos das cenas que estamos vendo.

É um trabalho disperso no tempo de realização do filme, que envolve desde as indicações contidas no roteiro, como vimos anteriormente, às últimas operações criativas sobre o filme. Para o desenvolvimento da *mise en scène* o diretor contará com a participação de muitas

pessoas, numa grande expansão da rede de interações que constrói a obra. Em geral estes novos colaboradores são especialistas, que auxiliam o diretor em cada um dos aspectos envolvidos na concretização material do que está contido em seu projeto.

3.5.1 Um trabalho feito em equipe, a rede se expande

O documento principal por onde o diretor comunica seu projeto para estes novos colaboradores é o roteiro e em nenhum dos casos observados pudemos ter acesso a outros documentos que contivessem formalizações mais profundas e abrangentes sobre o filme para o momento das filmagens. Às vezes os diretores produzem textos parciais, como os acontecimentos da vida dos personagens que ocorreram antes do início do filme que serviram na preparação dos atores de “Estômago”, ou uma série de instrumentos que auxiliam no planejamento, feitos em geral por outros profissionais, como as listas de figurino, locações, análises técnicas e boletins em geral, mas nenhum dos diretores desenvolveu um roteiro técnico com a divisão de todo o texto em planos, antecipando detalhadamente o que seria feito na filmagem. Desta forma, o diretor deve conversar com cada um dos colaboradores e aprofundar-se de forma oral, como a “bíblia humana” mencionada por Caldwell (2008, p. 16) em relação a determinados tipos de produtor na televisão norte-americana. Lina Chamie em um momento da entrevista disse que na realização de “Tônica Dominante”, seu primeiro longa-metragem, tinha muito pouca experiência para conversar com uma equipe muito mais profissional que ela, mas compensava isso com a visão precisa que tinha do projeto, apresentando referências dos filmes que tinha visto e de tudo que tinha estudado.

A repetição de colaboradores de outros projetos parece ser uma maneira que os diretores encontraram de garantir que esta comunicação funcione e continuem desenvolvendo um trabalho que tem pontos de contato com os projetos onde trabalharam antes. São evidentes os laços de cumplicidade criativa de Lina Chamie com sua fotógrafa Kátia Coelho e com o operador de câmera Jorge Pfister ou de Tata Amaral com o fotógrafo Jacob Solitrenick, o técnico de som João Godoy, a montadora Idê Lacreta, entre outros. Mas não se trata apenas de uma relação de confiança e comunicação, mas também da sintonia com o projeto artístico do diretor. É possível encontrar na maneira de trabalhar destes profissionais características que são convenientes para os filmes que os diretores estão desenvolvendo: a fotógrafa Kátia Coelho tem um cuidado formal e plástico com a imagem que interessa Lina Chamie desde seus curtas-metragens; João Godoy tem um trabalho pessoal como documentarista ao mesmo tempo em que

colabora frequentemente na captação de som direto nesse tipo de filme, tal e qual a diretora pretendia explorar na maneira de filmar “Antônia”; Jacob Solitrenick, além de fotografar, tem uma maneira de operar a câmera que interessa Tata Amaral desde que trabalharam juntos em seu primeiro filme, “Um Céu de Estrelas”.

Mas nenhum diretor espera construir uma equipe apenas com pessoas conhecidas de outros projetos e por isso a rede de colaboradores se abre constantemente à introdução de novos elementos. Muitas vezes vimos estas indicações partirem dos produtores ou de outros colaboradores próximos, mas eventualmente há escolhas de profissionais que partem da admiração do diretor pelo trabalho realizado em outros filmes, como no caso de Toca Seabra, o diretor de fotografia de “Estômago”. Marcos Jorge queria determinados elementos na fotografia do filme e pareceu-lhe que poderia alcançá-los se trabalhasse com a mesma pessoa que tinha feito “O Invasor” (Beto Brant, 2002). Também há exceções como o caso de Alexandre Stockler, onde a construção da rede de colaboradores esteve muito mais ligada à disponibilidade das pessoas que desejavam participar do filme e à conveniência de que essas pudessem aportar elementos necessários para a produção, mas isso está muito longe de ser o critério principal dos diretores na hora de escolher sua equipe. Alexandre Stockler e Lina Chamie aparentemente foram os únicos diretores que se responsabilizaram diretamente pelas contratações, que nos outros filmes foram intermediadas pela produção. Vale destacar aqui a questão dos salários em “A Via Láctea”, em que a diretora tomou uma decisão pouco usual nas práticas de produção e abriu o orçamento para que toda a equipe tivesse conhecimento da proporcionalidade do pagamento de todos os profissionais que trabalhavam no filme. Considerando que todo mundo ganhava muito pouco, esta atitude reverteu uma situação emocional que seria negativa ao ter uma equipe mal paga para outro patamar, onde estariam todos trabalhando a favor de um filme, independente do salário que tivessem.

3.5.2 Espaços de trabalho

Neste momento o *atelier* do diretor varia muito. Ele continua trabalhando no seu escritório, escrevendo e planejando, telefonando e buscando parceiros, mas gradativamente ganha a rua e vai reunir-se com muitas outras pessoas em muitos lugares diferentes, de restaurantes e espaços sociais da cidade às ruas e casas onde acontecerão as filmagens. “Antônia” é um bom exemplo disso, durante todo o desenvolvimento do projeto a diretora frequentou muito o bairro onde se desenvolve a história, mas a partir do início da preparação do

filme mudou grande parte do seu local de trabalho para a Vila Brasilândia, ao invés de levar os atores para uma sala de ensaios mais próxima do seu escritório de produção. A diretora foi se aproximando gradativamente dos lugares onde aconteceriam as filmagens, trabalhando praticamente todos os dias com os atores em espaços do bairro até ensaiar nas locações. Podemos perceber este processo de deslocamento do escritório para aproximar-se do local de filmagem em todos os casos, mesmo naqueles filmes como “O Magnata” que tem uma grande quantidade de locações e não permitem uma aproximação profunda em cada uma delas. Neste caso, os diretores destacam a necessidade de que ele e toda a equipe conheça, no mínimo, as características técnicas dos locais de filmagem, por isso é prática comum das produções organizar visitas às locações, onde repassam as cenas e planejam o trabalho.

3.5.3 Cenários: o espaço no filme

Nos filmes observados há uma preferência majoritária dos diretores e da produção para que os espaços onde acontecem as cenas sejam locações naturais, com mais ou menos interferência sobre aquilo que pode ser encontrado nela independente da realização do filme. Em “Estômago”, durante a preparação, foi considerada a construção de parte dos cenários em estúdio para filmar as cenas do interior da cela, mas a disponibilidade de que uma prisão real cedesse o espaço para a filmagem fez com que a opção mais produtiva fosse trabalhar em uma locação real. Esta decisão, que parte de um princípio de economia de recursos aceito pelo diretor, foi de certa forma reveladora, como declara Marcos Jorge no *making of* do filme, já que a sensação de opressão de estar em uma prisão de verdade, que abrigou pessoas por quase um século, contagiava a equipe e os atores, contribuindo, segundo ele, para a qualidade da representação e do trabalho em geral. Mas vale ressaltar que, mesmo trabalhando em uma prisão real, a produção adaptou o espaço para a filmagem em dois aspectos. O primeiro, mais cenográfico, tinha relação com a construção dos ambientes adequados para o filme, com a aplicação prática de uma ideia desenvolvida pelo diretor de fotografia: no ambiente da fábula (agora como gênero dramático) as cores e os elementos da imagem deveriam trabalhar em um código “supra-real”, que valorizava certos contrastes entre os cenários e figurinos e estabelecia uma progressão dos elementos visuais durante o filme. Por isso construíram uma cela com uma geografia específica para o filme, montaram o mobiliário do seu interior e pintaram as paredes em determinado tom de verde. O segundo aspecto está mais vinculado à criação de estrutura para a filmagem e às possibilidades de posicionamento da câmera. Ele justificou a decisão da produção de que a cela

fosse construída em determinado local do prédio da prisão e de que uma de suas paredes fosse móvel. No *making of* do filme podemos ver grandes intervenções cenográficas nas locações, como a troca dos azulejos das paredes do bar.

Outros diretores foram mais radicais na sua maneira de abordar os espaços que compõem os cenários do filme: para o projeto de “A Via Láctea”, Lina Chamie necessitava que a cidade de São Paulo estivesse muito presente no filme, mas não tinha condições de produção para reproduzir o trânsito congestionado nos locais que queria em uma situação controlada de filmagem, por isso desenvolveu uma maneira de trabalhar que aproveitava a condição natural das ruas em seus horários de pico, infiltrando a equipe de filmagem no seu caos diário de maneira “selvagem”. Esse tipo de trabalho diminuiu muito as possibilidades de alteração das características naturais dos espaços, seja por questões estéticas quanto por questões de produção, mas preservou e valorizou as suas características naturais de uma maneira que satisfizesse a diretora muito mais que se tivesse recursos para reproduzir essas mesmas situações. Para confirmar esta afirmação, Lina usa como exemplo o filme “Não Por Acaso” (Philippe Barcinski, 2007), que foi filmado em época e locais parecidos com “A Via Láctea”, só que a produção optou por fechar as ruas e colocar carros da produção para fazer os engarrafamentos, que, segundo ela, teve um resultado menos interessante, ou menos adequado que o obtido pela maneira de filmar de “A Via Láctea”. Tata Amaral também é uma diretora que procurou interferir o mínimo possível nos espaços de “Antônia”, aplicando uma lógica de escolha dramática dos cenários para que estes amplificassem determinados conflitos do filme: a casa de um dos personagens é no final de uma grande escadaria, para aumentar seu esforço quando quebra uma perna em uma briga; há sempre subidas e descidas quando os personagens precisam caminhar, etc. Finalmente, no caso de “Cama de Gato”, a falta de recursos de produção não permite ao diretor a escolha de espaços pela busca da melhor opção estética, dramática ou de produção e as possibilidades de escolha dos cenários se restringe a sua disponibilidade. Durante a entrevista o diretor nunca mencionou critérios de cores ou de elementos que pudessem contribuir para a imagem que temos dos personagens e das suas situações, apenas coisas dispersas como a necessidade da casa de um dos protagonistas refletir sua classe social, mas com poucas características específicas. Pensando na trajetória teatral do diretor, é como se Alexandre Stockler estivesse produzindo um espetáculo que não tem recursos para a construção de cenários e opta por trabalhar com o palco e um ou outro elemento que ajudem a construir estes espaços, como uma cama ou um computador.

3.5.4 Escolha dos atores, dando corpo aos personagens

Se não for o elemento fundamental para a *mise en scène* dos longas-metragens observados, os atores são uma das matérias primas mais importantes para a sua construção. Talvez a tarefa de dirigi-los seja a mais característica do trabalho do diretor, tanto na visão popular quanto dentro do trabalho na equipe cinematográfica. Na prática da publicidade, diretores como Marcos Jorge e Tadeu Jungle muitas vezes são “vendidos” para as agências de propaganda como “diretores de atores”, já que uma das características de seu trabalho é a habilidade de trabalhar com esse elemento na realização dos filmes. Nesses longas-metragens, o trabalho com a busca das pessoas ideais para representar os personagens da história, sua preparação e o trabalho na filmagem ocupou uma preocupação central do trabalho dos diretores. Marcos Jorge menciona a busca de uma imagem real para o personagem de Raimundo Nonato desde algum momento da escritura do roteiro, pensando primeiro em Matheus Nachtergaele, que acabou não podendo fazer o filme. Esse fato aponta para a necessidade constante de encontrar referências no momento da escritura que facilitem a sua visualização.

A única diretora que não escolheu os atores em processos de testes organizados pela produção do filme foi Lina Chamie, que conhecia o trabalho de Marco Ricca e de Alice Braga de vê-los em outros longas-metragens e podia imaginá-los fazendo os personagens do filme. Mesmo assim, houve um processo de aproximação, que começou com a diretora telefonando pessoalmente aos atores, e continuou com conversas e jantares para confirmar a intuição inicial da diretora. Ao mesmo tempo, os atores também avaliavam se desejavam participar do filme, partindo da leitura do roteiro e confirmando o interesse nas conversas com a diretora. Como esse longa-metragem tinha uma limitação econômica muito grande, a aceitação de participar do filme se deu majoritariamente por alguma espécie de sintonia com o projeto artístico da diretora, baseado na empatia com o roteiro e entre as pessoas nestes primeiros contatos. Há que lembrar também que Marco Ricca tem participação na sociedade como coprodutor do filme. Como isso dificilmente poderia render benefícios econômicos, acreditamos que pode haver outra motivação vinculada a seu desejo de se aproximar da realização: somar currículo à sua produtora, já que alguns anos depois dirigiu o seu primeiro longa-metragem como diretor, “Cabeça a Prêmio” (2009).

Como mencionamos anteriormente, os demais longas-metragens escolheram seus atores em testes, ou utilizaram com muita frequência esta ferramenta para encontrar e certificar-se de que o ator era a pessoa adequada para o personagem. Nesse processo há um colaborador

mencionado com frequência que é o produtor de elenco, que faz as primeiras procuras e seleciona os atores que se encaixam em determinadas características descritas pelo diretor no roteiro e em conversas prévias. A qualidade principal destes produtores é conhecer atores ou saber onde procurá-los, e muitos contam com grandes acervos de DVDs com cenas editadas, que servem para o diretor fazer uma primeira seleção e indicar caminhos que devam ser explorados, sejam eles perfis físicos ou de atuação. Na maioria das vezes, como em “O Magnata”, “Estômago” e “Cama de Gato”, os diretores tinham uma ideia clara dos personagens a partir do que havia sido desenvolvido no roteiro e procuravam preencher determinadas características, como a de Raimundo Nonato que deveria ser um ator do norte ou nordeste do Brasil e dos protagonistas de “Cama de Gato”, que precisavam atender a uma série de requisitos de idade e tipo físico para que convencessem o público que eram garotos de classe média paulistana. Novamente trata-se de um processo de aproximação dos diretores da concretização material de determinadas ideias que tinham durante o desenvolvimento do projeto. Sempre começa com uma grande quantidade de possibilidades, que se reduz conforme os diretores ou seus assistentes testam e escolhem algumas possibilidades. A quantidade inicial de possibilidades às vezes passa de quinhentos, como no caso dos dois dias de teste aberto para “Cama de Gato” no Centro Cultural São Paulo ou na primeira busca por atrizes na periferia de São Paulo para “Antônia”, para finalmente chegar a algumas possibilidades, que serão confirmadas ou não por fatores muitas vezes bastante subjetivos do diretor.

Novamente vemos um processo onde há retroatividade, com atores podendo ser substituídos durante o processo, como o ator que deu espaço à Caio Blat em “Cama de Gato” e de interações entre as escolhas que afetam o conjunto, como neste mesmo filme quando o diretor afirma ter escolhido um ator que era a sua segunda opção porque era mais jovem e ficaria melhor para ressaltar a pouca idade do conjunto de protagonistas; ou a necessidade de Marcos Jorge de confirmar em um teste conjunto com a atriz Fabiula Nascimento que João Miguel era o ator ideal para o personagem de Raimundo Nonato.

Enquanto todos os filmes usaram o roteiro como referência para as escolhas e os testes, o processo de seleção de elenco desenvolvido por Tata Amaral em “Antônia” é um pouco mais complexo, na medida em que o texto dramático, no momento da seleção, era mais aberto às mudanças e introdução de novos elementos que nos outros filmes. Desta maneira, no lugar de procurar as pessoas adequadas para preencher determinadas condições estabelecidas anteriormente, a diretora procurou por cantoras que pudessem compor personagens que ainda

não estavam plenamente desenvolvidos. Embora os procedimentos realizados pela produtora de elenco eram parecidos aos dos outros filmes, com a gravação de testes e entrevistas com as candidatas que depois eram selecionados e apresentados à diretora, o aproveitamento do processo gerou resultados bastante diferentes em relação ao filme: no lugar de três atrizes foram escolhidas quatro, com a percepção de que uma delas poderia contribuir com elementos de instabilidade ao grupo de personagens, por ser um pouco diferente das outras. Para os outros personagens a diretora misturou a prática comum de encontrar atores parecidos com os personagens que imaginava com o processo de adaptar personagens ao ator escolhido. O caso de Thaíde se encaixa neste último tipo, já que o ator transformou o personagem de Marcelo Diamante em algo mais cômico e parecido com o ator que o galã que estava previsto pelo roteiro.

Em “O Magnata”, com elenco numeroso e uma grande variedade de perfis, de “tipos” e atores consagrados, pudemos observar uma série de operações de prospecção e escolha das pessoas que iriam representar os personagens do filme, mas o método principal era o teste, em uma concepção muito parecida à que costuma ser aplicada na publicidade, com a procura de perfis físicos que possam identificar-se e diferenciar-se imediatamente dos demais personagens. Para legitimar o filme em relação ao universo de que trata a história, há diversos personagens reais do ambiente do rock brasileiro e do skate, escolhidos pela sua relevância neste universo. Apenas nesse filme a decisão sobre o elenco não foi responsabilidade exclusiva do diretor, que teve que aceitar indicações tanto do músico Chorão quanto dos produtores. Embora isso não tenha se transformado em um problema para o diretor, que foi muito grato pelo trabalho com Paulo Vilhena e Maria Luiza Mendonça, dificultou de alguma forma o trabalho com Chico Diaz, que se envolveu pouco com o projeto e ensaiou menos do que o diretor considerava necessário.

3.5.5 Conduzindo os atores aos personagens e às cenas

Uma vez escolhidos os atores, o diretor terá que fazer uso de seus recursos criativos para prepará-los. Esse processo também varia muito de diretor para diretor, mas em todos eles encontramos movimentos em maior ou menor grau que apontam para dois sentidos: construir os personagens trabalhando com os atores de uma forma coerente para o desenvolvimento emocional e gestual do personagem e a construção das cenas por meio de ensaios. Na maioria dos casos vemos esses dois processos bastante conectados, em geral começando pelo primeiro e terminando com o segundo no set de filmagem, quando se fixam os movimentos dos atores no

espaço da cena. Novamente esse processo na maioria dos casos é calcado no roteiro, mas cada um terá uma abordagem diferente para alcançar o resultado pretendido.

Marcos Jorge desenvolveu de antemão um calendário de dois meses de trabalho que começava com leituras de mesa com todo o elenco e com atores individuais, somando ao roteiro o texto produzido por ele e Lusa Silvestre com os “ante-fatos” de cada personagem. Se no primeiro momento o diretor procurava que todo o elenco tivesse uma compreensão racional do filme em seu conjunto, o passo seguinte eram ensaios em uma sala neutra onde os atores, a partir do entendimento do filme e dos personagens, tinham liberdade para experimentar diversas possibilidades, tanto nas cenas do roteiro quanto em outras, inventadas para o processo, sem ter o peso de que estes primeiros movimentos fossem considerados erros, mas sim aproximações do personagem que estavam buscando. O processo aproveitava sugestões dos atores, incorporando-as ao roteiro quando acrescentavam às cenas. As marcas e orientações eram muito mais sugeridas que impostas pelo diretor. Nas fases seguintes, o trabalho ia aproximando-se gradativamente do texto do roteiro e da marcação das cenas, já que o diretor ia definindo as locações e a geografia dos cenários ao mesmo tempo em que desenvolvia o trabalho com os atores, incorporando noções de movimentação de acordo com os espaços que iriam ser utilizados no filme. Finalmente, ainda antes de filmar, o diretor ensaiou em cada uma das locações, construindo uma proposta de movimentação cênica bastante próxima da que seria filmada. Mas o trabalho de preparação da *mise en scène* só terminava no dia de filmagem, com o ensaio geral feito no início da diária, com a presença do fotógrafo e de toda a equipe. Nesse momento discutiam-se as posições de câmera e as possíveis mudanças no movimento dos atores para adaptar-se a elas. Marcos diz que esse processo também o ajudava a entender como deveria portar-se com cada um dos atores, que respondia melhor a determinados tipos de abordagem. Num processo bastante concentrado no tempo de dois ou três meses, o diretor se utilizou de diversas técnicas no trabalho com os atores, da retórica e aproximação racional sobre o universo dos personagens sobre o roteiro à improvisação, passando por questões mais pragmáticas, como o pedido a Babu Santana para que engordasse mais de dez quilos para dar um aspecto físico mais interessante para seu personagem. Mas todas essas técnicas, independente da forma como foram aplicadas, mantiveram o processo de construção dos personagens em constante movimento, sem nunca fixar as cenas definitivamente até o momento da filmagem.

Tata Amaral também estabeleceu um processo de ensaios com as mesmas características de aproximação dos personagens e das cenas em paralelo, mas com a diferença

fundamental de que seu processo de ensaios deveria resultar também na escritura do roteiro e não partir dele. Desta maneira, as improvisações não eram uma maneira de aproximar o ator do texto, mas a própria construção do texto que seria utilizado nas filmagens. Pode ser muito interessante imaginar, a partir do relato da diretora, as inúmeras descobertas sobre os personagens que cada um dos atores envolvidos no filme tiveram enquanto improvisavam pela primeira vez as cenas do longa-metragem, em ordem cronológica e sem saber o que aconteceria com os seus personagens no dia seguinte de ensaios, quando trabalhariam sobre a consequência do que estava sendo ensaiado hoje. Uma vez que terminaram de improvisar todas as cenas, voltaram ao princípio a partir dos registros daquilo que tinha sido feito anteriormente, e assim sucessivamente em cada uma das etapas de ensaio, depurando o texto e a movimentação no espaço para que apenas o melhor das cenas se consolidasse no dia da filmagem, que também seria feita em ordem cronológica. A última etapa dos ensaios foi feita nos cenários, com a presença da equipe, ao mesmo tempo em que faziam a visita técnica para preparar os espaços para a filmagem. O último ensaio com mudanças e correções na marcação das cenas era feito no início do dia de filmagem, mas mesmo assim a diretora pedia mudanças aos atores na hora de fazer os planos, para criar situações inesperadas para a câmera e para a captação do som, que condiziam com a sua proposta estilística. A diretora contou com a colaboração do preparador de elenco Sergio Penna para realizar este longo trabalho de desenvolvimento dos personagens e das cenas, mas durante a entrevista nunca mencionou como era feita a divisão do trabalho entre eles. Como dentro dos parâmetros estabelecidos pela diretora, ela tinha controle das cenas e dos personagens, assim, o trabalho com o preparador de elenco foi tão importante quanto o de qualquer outro especialista colaborando com a construção do projeto da diretora.

O processo descrito por Lina Chamie com os atores é aparentemente mais intuitivo que o de Marcos Jorge e Tata Amaral. Durante a preparação da filmagem a diretora não tinha muita disponibilidade de tempo com os atores para desenvolver um cronograma de encontros que coubesse ensaios de todas as cenas do filme e por isso optou por trabalhar nesta etapa dando prioridade à construção dos personagens em seu aspecto mais emocional. Lina relata que fez reuniões onde os atores liam as poesias que fazem parte do universo do filme e brincavam com as emoções dos personagens, mas também teve uma série de conversas com Marco Ricca explorando o roteiro de forma mais racional, quando, entre outras coisas, exercitaram colocar os eventos da história em ordem cronológica. Lina, tal e qual Marcos Jorge, ressalta a importância de perceber a melhor maneira de trabalhar com cada ator: neste caso, Marco Ricca era mais

receptivo à explicação racional da situação do personagem e do que deveria fazer, enquanto com Alice Braga a abordagem era mais “lúdica”, propondo jogos ou situações emocionais. A marcação da movimentação cênica só aconteceu durante a filmagem, no cenário, na presença da equipe de filmagem. A diretora acreditava que as cenas aconteceriam naturalmente ao colocar os atores nas situações dos personagens, mas na primeira diária, depois de um conflito com Marco Ricca causado provavelmente pela ausência de orientações precisas que pudessem orientar o seu trabalho percebeu que isso não funcionava muito bem. Corrigindo o seu procedimento, passou a procurar no set, com os atores e a equipe, a movimentação cênica, pedindo à assistente de direção que adaptasse a dinâmica da filmagem a essa situação.

Alexandre Stockler dedicou grande parte de seu esforço ao trabalho com os atores, que era uma das motivações principais de seu esforço de realização de “Cama de Gato”, além de ser um recurso criativo que domina pela sua experiência na direção de montagens teatrais. Nesse caso o processo foi todo baseado no texto, sem muito espaço para improvisações e propostas dos atores que afetassem o roteiro do filme. Pela forma como foi relatado, o processo de ensaios era muito parecido ao que o diretor implementa em suas peças de teatro e associava a construção das cenas ao desenvolvimento dos personagens. Mesmo assim, o diretor comenta algumas estratégias que aplicou para que as cenas não ficassem mecânicas, como a recusa por ensaiar nas locações antes do dia da filmagem e a proposta de que os atores fizessem coisas diferentes do que haviam ensaiado na gravação da cena do estupro.

Pelo tamanho e inexperiência geral do elenco em longas-metragens de ficção, talvez Johnny Araujo tivesse o maior de todos os desafios com a preparação de atores e das cenas nos filmes observados. Para que fosse possível lidar com uma variedade tão grande de perfis de atores, teve que trabalhar de maneira diferente com cada um deles: com Maria Luiza Mendonça o processo foi baseado na leitura e discussão racional do roteiro, quando a atriz teve bastante espaço para propor um maior desenvolvimento de seu personagem. Com Paulo Vilhena e os atores que representam seu grupo de amigos no filme, foi desenvolvido um trabalho em conjunto com um preparador de atores, cujo objetivo principal era fazer com que eles parecessem realmente um grupo de amigos. Johnny nunca explicou muito bem se existia uma lógica de processo pré-estabelecida nos ensaios, mas sabemos que o elenco nunca esteve nas locações antes das filmagens, por isso supomos que houve pouco trabalho de construção das marcações dos movimentos da encenação até o dia da filmagem. Mesmo nas filmagens o diretor declara que teve que adaptar-se ao dar indicações de movimentação aos atores de maneira simples e clara,

pois a inexperiência do elenco fazia com que perdessem muitos *takes* por problemas técnicos relacionados ao posicionamento dos atores fora de lugar.

3.5.6 Figurinos

Os diretores comentaram muito pouco sobre o figurino do filme. Não havia nenhuma pergunta específica sobre isso no questionário, mas durante a realização da pesquisa algumas vezes nos deparamos com este tema, que tem muita importância na construção do aspecto físico dos personagens. Lina Chamie em algum momento da entrevista comentou que o processo do figurino foi “normal”, com uma figurinista que procurou acrescentar algo aos personagens nas poucas roupas usadas no filme. No *making of* de “Antônia” vemos o trabalho de busca de roupas realizado nos armários das próprias atrizes e a partir disso construir estilos para cada uma das personagens, com a colaboração de uma consultora de *style* especializada no universo do hip hop. No *making of* de “Estômago” também podemos ver o quanto a escolha das cores certas em relação aos cenários e aos momentos dos personagens contribuiu para o desenvolvimento expressivo dos personagens no universo da fábula.

3.5.7 Operações de planificação da filmagem

Até agora observamos as interações do diretor na determinação e construção dos espaços cenográficos e dos atores/personagens da história, aspectos mais ligados à origem teatral do trabalho do diretor: “fazer os atores dizerem um texto em um cenário, regulando suas entradas, suas saídas e seus diálogos” (Aumont, 2003, p. 80). Mas antes da filmagem e ao mesmo tempo em que trabalha nas definições sobre os cenários, figurinos e atores, há uma série de tarefas de planificação onde a direção intervém em maior ou menor grau, que irão afetar a maneira como será trabalhada a *mise en scène* na filmagem. São elas: a planificação da decupagem ou, na sua ausência, a previsão do tempo necessário para a gravação de cada uma das cenas do filme; a realização do cronograma de filmagem, com o estabelecimento de uma lógica global de realização para o ordenamento da realização das cenas; a escolha do suporte e determinação da quantidade de material virgem disponível para a gravação; e as conversas sobre o projeto artístico da obra culminando na análise página a página do roteiro com a equipe.

Todas essas ações estão vinculadas entre si e muitas vezes também ao processo com os atores e os cenários, na medida em que são operações que constroem a materialidade da *mise en scène* e a abordagem da realização sobre ela.

Nenhum dos diretores nos mostrou documentos onde estivessem detalhados os planos que pretendia fazer antes da filmagem. Todos declaram que não fizeram roteiro técnico descrevendo os planos que iriam filmar em cada uma das cenas, nem mesmo Marcos Jorge ou Johnny Araujo que costumam trabalhar com *story boards* na realização de filmes publicitários. Essa prática, na publicidade, se justifica pela necessidade de apresentar previamente ao cliente e à agência de publicidade uma visão clara e precisa do filme que foi encomendado, para que ela possa ser discutida e aprovada, mas no caso dos longas-metragens, não havia a possibilidade ou o desejo de empenhar grande volume de tempo e de recursos para pensar e desenhar cada um dos planos do filme, da mesma maneira que também não havia a necessidade de aprovar o que seria feito na filmagem.

Mas devido aos custos de mobilização da equipe de filmagem, há uma necessidade muito grande de racionalização do trabalho nas poucas diárias que o diretor tem disponível para filmar o longa-metragem. Alguns critérios para este trabalho de organização e distribuição dos recursos podem atender a necessidades do diretor, como Tata Amaral que necessitava filmar as cenas em ordem cronológica ou Marcos Jorge e Alexandre Stockler que também desejavam trabalhar desta maneira. Mesmo que muitas vezes ocorram exceções, em geral o critério que prevalece no planejamento da filmagem é o da viabilidade.

A poucas semanas de começar a filmagem, para responder às demandas do produtor e do assistente de direção, que precisam organizar o que está para suceder, o diretor é praticamente obrigado a realizar uma série de exercícios mentais imaginando como filmará cada uma das cenas do roteiro, mesmo que não deseje ou sinta a necessidade de definir os planos de antemão. Para isso, visualizar os espaços e as movimentações dos atores é fundamental e o desenvolvimento dos ensaios e das escolhas das locações pode ajudar muito o diretor a ter uma ideia precisa das suas necessidades. Tata Amaral parece muito tranquila ao dizer à sua assistente Julia Jordão que precisa de mais ou menos tempo para realizar uma cena mesmo sem saber quantos planos vai filmar, pois naquela altura do desenvolvimento do seu projeto já tinha visto ensaios e provavelmente imaginado as possibilidades de planos para a filmagem, mas não poderia defini-los detalhadamente, pois isso inviabilizaria seu projeto de captar as cenas de forma “documental”. Marcos Jorge, mesmo ensaiando todas as cenas antes de filmar, realizou

um trabalho de preparação bastante cuidadoso, utilizando maquetes dos cenários para imaginar a movimentação dos atores e da câmera, mesmo que declare que a decupagem definitiva foi feita no set de filmagem. Porém, como vimos no estudo de caso, os planos mais complicados do filme estavam previstos e descritos desde o roteiro e toda a equipe estava alerta para estas necessidades especiais. Durante a entrevista, Marcos ressaltou algumas vezes a dificuldade de “fazer caber” a realidade dentro “de um retângulo” e este adiamento na definição dos planos até o momento da filmagem, neste caso, dá-se pela convicção do diretor de que as decisões que toma devem aproveitar ao máximo a colaboração de todas as pessoas envolvidas no processo, o que não foi possível fazer antes, já que só no set de filmagem conseguiu juntar todas as pessoas e necessidades materiais para as cenas.

Alexandre Stockler, seu próprio produtor e assistente de direção, mesmo inventando previamente para as filmagens uma lógica bastante complexa para o posicionamento das câmeras e a decupagem de “Cama de Gato”, definiu o cronograma usando principalmente critérios de viabilidade, vinculados à disponibilidade das locações. Tinha preferência por gravar as cenas na ordem cronológica de seus acontecimentos, já que tanto os atores quanto ele estavam mais acostumados ao trabalho na linearidade do teatro, mas durante a filmagem improvisou diversas mudanças no planejamento das filmagens independentemente da ordem das cenas no filme. Alexandre diz que alguns dias antes de começar a filmar discutiu a decupagem com um dos fotógrafos do filme e anotou no seu roteiro os planos que pretendia fazer, mas como em outro momento da entrevista o diretor declarou que nunca conseguiu explicar para sua equipe a lógica dos pontos de vista que estabeleceu como critério para a divisão das cenas em planos, acreditamos que esta planificação prévia era muito mais para entender o que poderia ser feito em cada cena e em cada diária, que propriamente para escolher os planos mais adequados esteticamente para o filme. Como não tinha outras pessoas que necessitassem de sua planificação para desenvolver o seu trabalho, era uma questão pessoal planejar ou não cada plano que iria filmar.

A proposta de Lina Chamie para a filmagem de “A Via Láctea” também dificultava o desenvolvimento de um roteiro técnico detalhado, já que a diretora não tinha ensaiado com os atores e era muito difícil prever como se comportariam as locações naturais no momento da filmagem. Além disso, a diretora buscava uma espontaneidade nos planos que era quase o contraponto do controle total sobre planos complexos descritos detalhadamente no roteiro, como tinha feito no seu filme anterior, “Tônica Dominante”. Mesmo assim a diretora diz ter pensado

alguns planos desde o roteiro e como teve que prever com a assistente de direção o tempo que demoraria para filmar cada cena elaborou uma pré-decupagem de algumas delas, desenhando esquemas de câmera nas próprias páginas do roteiro. Pelos desenhos podemos deduzir que mais que a definição de como seriam os planos, o que importa para a diretora neste momento era imaginar qual seria a abordagem da câmera em relação à cena: se estaria dentro ou fora do carro ou se a ação seria coberta de vários pontos. Lina não mencionou na entrevista se havia alguma intenção de filmar o roteiro cronologicamente ou em alguma ordem determinada pela necessidade dos atores ou da direção, mas pelo seu relato isso não era muito importante, ainda mais considerando que a história apresentada no roteiro era não linear e seguia uma lógica muito mais emocional que cronológica. Aparentemente o cronograma de filmagem foi feito a partir da disponibilidade das locações e do calendário dos atores.

“O Magnata” tem uma variedade tão grande de tipos de cenas, cenários e situações que torna bastante difícil encontrar no relato do diretor um método único de planificação para a filmagem. Johnny Araujo mencionou na entrevista a importância das visitas prévias às locações com toda a equipe, dizendo que após conhecer os locais onde filmaria desenhava com o fotógrafo e o diretor de arte uma planta baixa com as possibilidades de posicionamento de câmera. O respeito a esta planificação no dia da filmagem varia muito no filme, já que filmar um show de rock com centenas de figurantes tem complicações e características muito diferentes de uma cena intimista entre o par romântico ou um skatista descendo a Serra do Mar, mas novamente a regra é que a definição dos planos só acontece no início de cada diária, depois de um ensaio geral com os atores, com espaço para modificações que não afetem o cumprimento do planejamento. É importante notar que neste filme há um equilíbrio de forças entre a produção e a direção que funciona de outra maneira que nos demais filmes. A assistente de direção, que em geral já trabalha muito próxima da produção, neste caso foi escolhida pelos produtores e a definição das prioridades que orientam a preparação está muito mais vinculada à um projeto de produção que propriamente da direção do projeto. Notamos durante a conversa com Johnny que havia um bom espaço de negociação das suas necessidades, mas o movimento inicial do planejamento era feito a partir da leitura que a produção fez das necessidades do filme. Mesmo a decisão de filmar em dezesseis milímetros com duas câmeras simultaneamente foi relatada pelo diretor como uma percepção dos produtores, que julgaram que esta poderia ser uma boa estratégia para contornar as dificuldades com o elenco pouco experiente e a necessidade de ter muitas opções na montagem para tentar resolver os problemas já detectados no roteiro.

Todos os filmes optaram por filmar ou gravar em formatos que dessem a possibilidade de gerar uma grande quantidade de material, dando mais liberdade de trabalho ao diretor que se tivesse optado por usar negativo de trinta e cinco milímetros. Cada um justificou a decisão a sua maneira, seja para ter vários pontos de vista de uma mesma cena, como a estratégia de Alexandre Stockler, seja para ter a possibilidade de filmar os diálogos inteiros em todas as posições de câmera e captar os momentos de silêncios dos personagens que seriam usados na montagem por Marcos Jorge, seja para poder roubar os planos na cidade e gravar muito material que seria descartado em busca de pequenos fragmentos bons, em Lina Chamie ou o próprio projeto de realização de “Antônia”, que propunha a filmagem num estilo documental, onde a proporção de material filmado é muito maior.

Muitos poucos planos dos seis filmes que observamos foram feitos em trinta e cinco milímetros e nos parece que há uma relação entre a opção dos diretores de deixar a definição dos planos para o set e a abundância de material virgem para a filmagem. Como não pudemos observar a realização de nenhum filme em trinta e cinco milímetros e cada projeto tem suas próprias características, para que a comparação de um procedimento realizado em um filme com o realizado em outro não nos leve a nenhum tipo de conclusão taxativa, não é possível afirmar que a possibilidade de filmar mais seja um contraestímulo aos diretores para preverem detalhadamente os planos que farão em seus filmes. Pelo contrário, nos parece que a possibilidade de filmar mais e com câmeras menores permite estabelecer estratégias de abordagem mais livres, integrando mais pessoas e trabalhando com elementos mais concretos na decisão de como transformar as cenas em planos. Além disso, seria impossível imaginar a realização de muitos destes filmes com câmeras maiores e mais pesadas, que necessitam de vários profissionais para seu uso. Lina Chamie só teria a possibilidade de “engarrifar-se” e levar toda a equipe de filmagem dentro do mesmo carro onde o ator faz a cena, gravando com uma câmera pequena com muita autonomia de material, da mesma maneira, Alexandre Stockler teria muita dificuldade para viabilizar “Cama de Gato” se não fossem os custos mais acessíveis do vídeo digital. Essa pode ser uma tendência natural de realização nos próximos anos, já que as novas câmeras de cinema digital como a RED, lançada comercialmente em 2008, que vimos ser utilizada em “Amanhã Nunca Mais”, permitem que a produção gere uma quantidade quase infinita de material, consumindo apenas espaço em discos rígidos que tem preços bastante acessíveis.

3.5.8 A filmagem

Pensando no constante adensamento da rede de conexões na construção da obra de arte, provavelmente a filmagem é a etapa onde ocorrem os maiores movimentos e transformações no processo de realização de um longa-metragem. É um momento de intensa intersemiose, onde todos os elementos de diferentes materialidades trabalhados até o momento, das palavras do roteiro aos movimentos dos personagens ensaiados pelos atores, passando pelos cenários construídos e iluminados para a filmagem, são filtrados pela sensibilidade do operador de câmera e do técnico de som direto, para fixarem-se finalmente em um suporte audiovisual. A *mise en scène* finalmente chegará a sua forma definitiva no espaço, mas imediatamente se tornará *mise en shot*, “a apresentação de uma ação por meio da imagem fílmica” (Bordwell, 2008, p. 30). A transformação incluída nesse conceito desenvolvido por Eisenstein e retomado por David Bordwell “fez a distinção entre *mise-en-scène*, a marcação da cena como se fosse um palco de teatro; *mise-en-cadre* (*mise-en-shot*), a encenação dentro do quadro da imagem cinematográfica; e *montagem*, o encadeamento dos planos” (idem, p. 40). Bordwell menciona um escrito dos anos 1930, onde o diretor soviético já discutia o movimento de relações entre cada uma dessas instâncias do trabalho no filme, já que “para Eisenstein, todos esses aspectos se potencializam reciprocamente para manifestar a situação dramática e intensificar seu impacto expressivo” (ibidem). Essa percepção da mudança profunda na materialidade da obra da *mise en scène* à *mise en shot*, da cena material ao plano em suporte audiovisual só é completa se for considerada mais uma das etapas intermediárias do processo, já que a decupagem é realizada pelos diretores pensando a todo o momento na conexão entre os planos que será feita na montagem.

Muitos diretores utilizaram a palavra “encontro” para descrever o momento quando os atores, cenários e câmera interagem e a cena toma a forma desejada pelo realizador, mas a racionalização dos realizadores sobre como e quando isso acontece não vai muito mais adiante que a constatação de que é um fenômeno difícil de explicar. Marcos Jorge diversas vezes mencionou a dificuldade de descrever este momento onde a *mise en scène* se transforma em *mise en shot*. Para ele é uma operação “mágica”: “O set é uma magia, e é uma atividade antinatural: você está tentando recriar a realidade e ao mesmo tempo constrangê-la aos limites de um enquadramento”, quase como se o diretor procurasse o resultado de uma relação dialética entre a realidade reconstruída e a necessidade de recortá-la e submetê-la ao quadro cinematográfico. Nas entrevistas, este era o momento mais difícil de obter respostas claras e muitas vezes sentimos que

muitas das decisões descritas por eles eram tomadas por intuição ou recorriam a esquemas adquiridos pela experiência na realização de outros filmes, dentro das possibilidades que tinham criado a partir da preparação do longa-metragem.

A conversa fluía melhor quando discutíamos as metodologias de abordagem sobre as cenas e a dinâmica das filmagens, que provavelmente já tinham sido objeto de reflexão dos diretores, procurando a melhor maneira de trabalhar para chegar ao resultado que pretendiam. Como nenhum deles elaborou um *story board* ou um roteiro técnico com o detalhamento de todos os planos do filme, acreditamos que na visão dos diretores desses filmes, a filmagem é o momento de aplicar as estratégias de trabalho que acreditam poder levá-los à esses planos. Decidida no set de filmagem, a decupagem definitiva está muito mais conectada ao trabalho anterior, de desenvolvimento do projeto e de preparação para a filmagem, que de uma idealização de planos que daria origem a um filme em determinado estilo.

Nossa pesquisa procura entender esta busca ou a escolha dos diretores por determinadas estratégias e rotinas de trabalho que irão afetar diretamente no resultado da filmagem, mas seria demasiado extenso para esta dissertação estudar nos filmes terminados, a “multiplicidade de delicadas opções, que por sua própria sutileza escapam à nossa observação” (idem, p. 30), como fez David Bordwell em “Figuras Traçadas na Luz” (2006). Acreditamos ser de sumo interesse para um próximo trabalho encontrar relações mais profundas entre as mecânicas do trabalho empreendidas pelos diretores e os elementos plásticos resultantes na tela, com o estabelecimento de outros instrumentos teóricos e metodológicos que deem cabo da necessidade da análise da obra terminada.

3.5.9 Liderança discreta e ativa

Nos estudos de caso diversas vezes os diretores mencionaram sua postura ativa no set de filmagem, onde raramente ficavam sentados escondidos atrás de um monitor. Pelo contrário, quando visitamos a gravação de “Amanhã Nunca Mais”, pudemos observar que eram raras as vezes que o diretor ficava parado em algum lugar, mas movia-se constantemente dos monitores até o set de filmagem para tentar corrigir alguma coisa, com a atenção dividida entre o que acontece no espaço e o que está sendo captado pela câmera, para apreender ao mesmo tempo a *mise en scène* e a *mise en shot*. Mas toda esta ação não significa bagunça e normalmente as equipes são muito silenciosas e o set de filmagem é um lugar onde as pessoas tratam de portar-se com discrição e silêncio. Marcos Jorge diz que essa é uma estratégia de trabalho, para que todos

estejam concentrados. Fala baixo para que todos o escutem, por mais que internamente tenha uma enorme quantidade de emoções e pensamentos em ebulição. Lina Chamie e Johnny Araujo mencionaram a alegria de estar filmando como algo que deve ser valorizado e cuidado pela equipe. Para a maioria destes diretores, a liderança no set de filmagem, com uma equipe profissional habituada a trabalhar em longas-metragens ou outros tipos de audiovisual, está muito mais no convencimento de que seu projeto artístico é interessante e que a colaboração de cada um é importante, que na sua posição de chefe ou de dono do projeto.

O único diretor que não trabalhou desta forma foi Alexandre Stockler, mas como “Cama de Gato” foi feito em condições muito adversas e com uma equipe não profissional, sua postura de “*tyrannus*”, como assina nos créditos do filme, pode ser consequência de uma realidade muito diferente da que foi enfrentada pelos outros diretores. Neste sentido, Stockler também foi o único diretor que continuou acumulando a totalidade das funções de produção durante a filmagem, delegando algumas questões como a alimentação da equipe a uma produtora no decorrer das diárias, quando percebeu que poderia estabelecer uma relação de confiança com ela. Cada projeto tem características que pedem determinadas posturas de liderança e não há de estranhar que na situação de Stockler: por um lado, com uma equipe improvisada e pouco experiente e por outro, com uma sobrecarga de atividades, o diretor tivesse pouca paciência para falar baixo e fosse obrigado a tomar atitudes drásticas, como a demissão de pessoas da equipe para permanecer trabalhando apenas com quem estava realmente interessado em seu projeto.

3.5.10 Tempos

Se o período de tempo destinado à captação das imagens e sons do filme já é bastante restrito, nas diárias de filmagem a equipe também não passa as dez ou doze horas da jornada apenas fazendo os planos. Pelo contrário, ao somar os tempos de trabalho sobre os planos feitos durante a nossa visita ao set de “Amanhã Nunca Mais”, notamos que praticamente a metade do tempo útil é dedicada à preparação dos cenários, iluminação, atores e equipamentos. Naquele dia Tadeu Jungle esteve pouco mais de quatro horas efetivamente filmando e consumiu mais uma hora entre todos os ensaios dispersos na diária, incluindo os vinte minutos iniciais de marcação dos atores no cenário com a presença da equipe. Lina tinha que “matar um leão por dia” e Marcos Jorge compara, na entrevista, a sua equipe de filmagem a “um exército” que precisa estar muito organizado e atento para conseguir realizar tudo o que está planejado em um tempo tão curto.

Há uma série de procedimentos na filmagem que ajudam a controlar esta questão e diversos profissionais atuam em maior ou menor grau para que a planificação possa ser cumprida, mas como nosso foco está no trabalho do diretor, iremos analisar dois elementos com os quais ele se relaciona diretamente: a rotina da filmagem e o trabalho do primeiro assistente de direção.

3.5.11 Primeiro assistente de direção e a rotina de filmagem

Os filmes desenvolveram uma rotina de filmagem parecida, que atende ao que comumente se pratica nos longas-metragens que são feitos no Brasil. Esta rotina basicamente se estabelecia com a repetição diária dos seguintes passos:

- 1) a pré-montagem dos cenários nas locações antes da chegada do diretor e da equipe completa;
- 2) o ensaio mecânico das cenas que seriam gravadas neste dia, definindo os movimentos da *mise en scène* para todas as pessoas da equipe que precisam desta informação;
- 3) a discussão e definição a partir da *mise en scène* dos planos que serão filmados, gerando mudanças eventuais para adaptá-la às necessidades da *mise en shot* e o estabelecimento da ordem da filmagem dos planos;
- 4) a preparação final dos cenários, da iluminação e dos atores, incluindo figurino e maquiagem, de acordo com o plano;
- 5) Ensaio do plano, filmagem e repetições.

Para cada plano da diária eram repetidos os passos quatro e cinco. Da mesma maneira que pudemos observar durante o desenvolvimento das atividades do diretor na construção dos personagens ou dos cenários durante a preparação, há um sentido de evolução entre os cinco movimentos que observamos na filmagem. Por regra, esses movimentos conduzem os elementos à uma materialidade cada vez mais precisa, mas por etapas. Primeiro os cenários são pré-montados de maneira geral, para depois serem ajustados de acordo com o que aparece na câmera. A movimentação das cenas são passadas mecanicamente no início e vão ganhando intenções e intensidade conforme sucedem os ensaios e os *takes*, até chegar ao seu ponto máximo, quando o diretor fica satisfeito ou percebe que não poderá fazer um *take* melhor e resolve passar ao plano seguinte.

A descrição da rotina de filmagem de Johnny Araujo é um bom exemplo destes procedimentos estabelecidos pela prática que buscam o melhor aproveitamento possível do

tempo e concentram na ação constante do assistente de direção o controle dos recursos da filmagem. Tata Amaral disse que sempre os assistentes de direção tem muito mais experiência que os diretores e pudemos perceber que são muito valorizados pelos diretores: Lina Chamie foi obrigada a pagar mais à assistente que ao produtor executivo para garantir uma pessoa experiente nesta função; Márcia Faria recebeu o crédito de “diretora assistente” para fazer “O Magnata” e Julia Jordão trabalhou em dois dos seis filmes que participam desta pesquisa.

Mas o trabalho do assistente está muito mais vinculado à organização da filmagem que propriamente com alguma atividade sobre a construção das cenas e dos planos. Mas também vimos diversas vezes no *making of* de “Estômago” que as atividades do assistente em relação aos figurantes e a equipe também eram importantes para manter um nível de atenção e animação constante, que se não existisse afetaria muito a qualidade do que estava sendo filmado. Além disso, Marcos Jorge nos recorda que a organização do tempo da filmagem também influencia na estética do filme e algumas vezes tiveram que fazer concessões a esta organização, como no aumento da duração de algumas diárias, considerando a opinião do assistente sobre o cansaço da equipe. Há também intervenções em busca de melhorar o método de trabalho do diretor, como na conversa de Lina Chamie com Inês Mulin depois da briga com Marco Ricca na primeira diária de “A Via Láctea”, onde a assistente percebeu que a diretora precisava mudar sua maneira de orientar os atores.

Diferente do método de trabalho que vimos no curta-metragem “canônico” apresentado no Capítulo 1 deste trabalho, nos longas-metragens que observamos a definição dos planos se dá a partir das cenas ensaiadas na locação, e não o contrário, quando os atores tem que adaptar-se às posições de câmera pré-determinadas pela planificação anterior. A exceção, novamente, era Alexandre Stockler. Embora trabalhasse com os mesmos cinco movimentos e eventualmente nesta mesma ordem, possivelmente a ausência de um assistente de direção que organizasse a filmagem de maneira tradicional não estabeleceu uma sistemática precisa que se repetiu todos os dias.

3.5.12 Além da rotina, a busca pela novidade

Mas não podemos dizer que a filmagem é apenas colocar em prática uma mecânica de trabalho para colher os resultados. Tanto Lina Chamie quanto Tata Amaral ressaltam a necessidade do diretor em estimular determinados elementos para que as cenas crescessem e encontrassem outras qualidades, que às vezes estavam além do planejamento. Lina coloca esta

questão na integração da equipe e dos atores com o entorno, que levaria os planos a “algo que pulsa”, que ela não sabe explicar muito bem, mas era um trabalho de busca pela cena, em uma procura feita “caso a caso, cena a cena, situação a situação”. Para Tata Amaral, estar aberto ao entorno e ao acidente era fundamental e gerava bons resultados, tanto na sua estratégia de propor aos atores mudanças nas cenas para que a câmera e o som tivessem que adaptar de improviso seus movimentos, quanto nas situações onde foram surpreendidos, como o trem que parou no centro do quadro e acabou transformando um acidente no plano título do filme. Mas não era apenas questão de aceitar o acidente, mas de adaptar-se a ele, como neste caso, quando Tata conseguiu pedir rapidamente para que as atrizes entrassem no trem.

Marcos Jorge relaciona a possibilidade de ter boas surpresas ao planejamento, diz que “se sabe o que pedir para os atores e o que está acontecendo, você está muito mais aberto à novidade do que se você não sabe”. Lina diz que mesmo que “Muitas coisas eram feitas na hora”, a base do trabalho e as respostas ao que estava procurando estavam sempre no roteiro. Mas para chegar ao que pretendia não era apenas questão de reproduzir o que estava escrito, mas de encontrar maneiras de superar o texto em prol da cena. É por isso que continua todo o tempo a estimular os atores com poemas e a propor jogos, como o de gato e rato para a filmagem na Livraria Francesa ou entre os atores e a câmera, como na sequência que Alice Braga foge e brinca com a câmera sobre o Viaduto Santa Ifigênia. Às vezes era necessário até burlar as regras de trabalho da assistente de direção, como na cena do atropelamento, que a diretora deu ação antes da rua estar fechada e as condições de filmagem devidamente preparadas, colocando em risco os atores e a equipe, mas conseguindo um resultado que para ela é muito mais espontâneo e verdadeiro do que se tivesse trabalhado conforme havia sido planejado.

3.5.13 Evoluindo a maneira de trabalhar

Os diretores também evoluem sua maneira de trabalhar no desenvolvimento das filmagens. Johnny percebeu que quando dava indicações muito complexas para os atores eles se confundiam e passou a simplificar a *mise en scène* para melhorar o aproveitamento e a qualidade dos *takes*; Tata Amaral, depois de ver as primeiras cenas montadas e conversar com a editora Idê Lacrete, decidiu fazer mais planos e contra-planos para evitar o excesso de *jump cuts*; Alexandre Stockler fez uma mudança profunda na sua maneira de filmar nas sequências do lixão, quando optou por trabalhar com apenas uma câmera, modificando sua abordagem sobre a questão dos pontos de vista e conseguindo resultados, ao nosso ver, mais efetivos, pois assim a montagem

poderia deixar claro que havia diferenças entre as versões da história para cada um dos personagens.

3.5.14 Retroatividade limitada.

Mas Johnny Araujo nos lembra que durante a filmagem há menos espaço para retroatividade e que o que não foi preparado nas etapas anteriores dificilmente pode ser recuperado neste momento. Foi assim com os seus problemas de roteiro, embora resolvesse durante os ensaios e as filmagens aquelas cenas que estavam pouco desenvolvidas no texto, ele nunca sabia se estava encontrando as melhores soluções dramáticas para elas ou se estava apenas “remendando” a ausência dos diálogos.

Da mesma maneira, teve problemas com o ator Chico Diaz, que não se disponibilizou a trabalhar durante o período de ensaios e obrigou o diretor a aceitar sua maneira de ver as cenas, sem que pudessem trabalhar em profundidade, já que no set tinham pouco tempo disponível e era impossível parar tudo para corrigir ou modificar a visão que o ator tinha do personagem.

3.5.15 Esquemas de decupagem

Durante a filmagem, todos os diretores utilizaram princípios de continuidade da montagem para orientar as suas opções de decupagem dentro das cenas. Nenhum deles deixou de preocupar-se em respeitar o eixo de câmeras e mesmo quando a descontinuidade é explorada, como na já mencionada cena do lixão de “Cama de Gato”, ela tem uma justificativa dramática bastante concreta. Mas a abordagem sobre a cena e os critérios utilizados para explorar a continuidade nos planos era bastante diferente em cada caso.

O único diretor que explicou detalhadamente um método que servia para praticamente todas as cenas do filme foi Marcos Jorge. Em geral ele estabelecia um plano *master* com a câmera em movimento, que se portava como um “observador participante” e acompanhava os personagens durante toda a ação. Este plano seria dividido para dar espaço a outros planos que pudessem intensificar as atuações ou as relações entre os personagens e os espaços, num esquema muito parecido ao descrito por Bordwell de “continuidade *intensificada*” (2008, p. 46): um plano sequência que será dinamizado pela montagem de diversos planos na altura do ombro e planos únicos dos personagens. É um esquema muito eficiente utilizado na prática por cineastas desde os anos 1920. Além disso, pode ser um método muito favorável para

a eficiência da filmagem e a diminuição do risco de erros de montagem, pois como o plano *master* era feito no início da filmagem da sequência ele também tinha um sentido de organização dos outros planos a partir da consolidação das ações da cena. Vimos esta estratégia funcionar na filmagem de “Amanhã Nunca Mais”, onde primeiro filmavam um plano mais aberto com a ação completa, que era complementado pelos planos seguintes. Eles serviam para possibilitar a busca de uma dinâmica específica na montagem a partir do isolamento em planos únicos das ações contidas no *master*. Tata Amaral e Lina Chamie, cada uma com sua diferente estratégia de abordagem, recorrem constantemente a este método para decupar, já que ambas procuraram filmar a maior extensão possível das cenas em cada posição de câmera, às vezes até passando do ponto que haviam marcado no ensaio e seguindo os atores enquanto estivessem dentro da área de cobertura da câmera, para depois fazer outros planos das mesmas ações e ter opções de montagem que intensificassem as determinadas ações ou pudessem manipular a dinâmica das cenas.

Mesmo propostas mais radicais como a de Alexandre Stockler acabavam por recorrer intuitivamente a esquemas tradicionais. Se analisamos o posicionamento das câmeras da primeira sequência de diálogo entre os jovens na casa de Caio Blat (Figura 10, p.91), veremos que o esquema de distribuição dos espaços é bastante parecido ao que em geral se emprega na gravação de telenovelas, com o espaço da ação concentrado em uma esquina e as três câmeras posicionadas de frente para a ação, em um arco que respeita o eixo de continuidade:

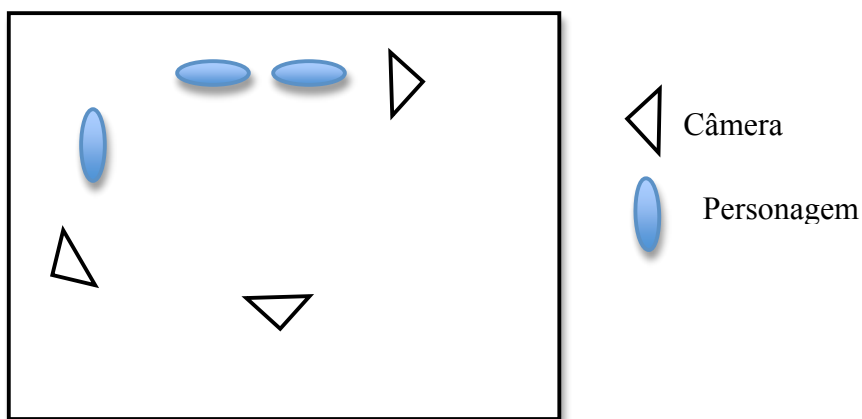


Figura 28 - Esquema de posicionamento das três câmeras simultâneas em cena de “Cama de Gato”, de acordo com os fotogramas da página 92.

Pensando no processo de criação de Alexandre Stockler, fica claro que o uso desse esquema é intuitivo e não uma opção do diretor por um esquema funcional que tenha conhecimento de outro set de filmagem ou da prática de telenovelas. Sabendo ou não de antemão das limitações de posições possíveis de câmera ao trabalhar com multicâmeras em um interior, dentro da estética da continuidade, na hora de posicioná-las para gravar a cena o diretor provavelmente encontrou-se com a dificuldade de manter o eixo de movimentos e não enquadrar as outras câmeras, acabando por posicioná-las desta maneira. Além disso, para não ficar preso em esquemas, o diretor procurava colocar as lentes sempre fora da altura dos olhos dos personagens e a decupagem da cena contava ainda com as imagens subjetivas, que exploravam o outro lado do cenário e davam mais opções para a montagem.

Após ver estes casos, acreditamos poder concluir que a decupagem das cenas para esses diretores é um processo bastante empírico, pensado durante a preparação da *mise en scène* nas suas diversas etapas, da escritura do roteiro ao momento da filmagem, e adequado às possibilidades que lhe são apresentadas pela interação da equipe com os atores e os cenários. Mesmo utilizando em seu repertório uma série de esquemas conhecidos por sua prática ou pela prática de outros diretores na história do cinema, as escolhas que darão origem à *mise en shot* normalmente tem um espaço de improvisação e adaptação que obrigam o diretor a estar em ação constantemente, para manipular todos os elementos que têm disponíveis e fazer a “mágica” funcionar a favor do filme.

Esta atenção do diretor ao que está acontecendo muitas vezes supera o ritual da filmagem, em que todas as atenções do set estão colocadas para o que foi previamente ensaiado ou preparado. Muitas vezes vimos a diretores “roubando” planos, seja como em “Amanhã Nunca Mais”, que Tadeu Jungle aproveitou-se de um momento que os figurantes estavam atentos em outras questões para fazer primeiros planos espontâneos de rostos e de Lázaro Ramos andando no meio das pessoas, seja em outros momentos da filmagem, como menciona Lina Chamie sobre as imagens que eram captadas na viagem de carro entre uma locação e outra ou do registro de personagens da cidade que apareciam nos momentos menos esperados, como um carroceiro carregando uma quantidade enorme de papel que estimulou o operador de câmera a sair correndo atrás dele para fazer um plano.

3.5.16 O *take* bom e as repetições

Outro momento “mágico” para os diretores é a percepção de que o *take* está bom e é hora de passar para o plano seguinte. Todos tiveram alguma dificuldade para descrever o que os leva a decidir que já estão satisfeitos com o que foi filmado.

Tata Amaral diz que é uma coisa óbvia, evidente e qualquer pessoa da equipe pode perceber quando o plano está bom, mas nos parece que esta é uma explicação insuficiente. Para Lina é uma questão emocional mais que racional, tem a ver com o sentimento que tem enquanto vê o que foi feito. Marcos Jorge diz que é o encontro daquilo que vê e ouve com algo que tinha imaginado previamente e estava procurando, novamente apresentando-nos a questão do encontro com a cena. Johnny Araujo coloca um limite para as repetições quando percebe que a qualidade do plano começa a diminuir e não a melhorar. Seja como for, há uma quantidade enorme de elementos que influenciam esta decisão, do entendimento dos elementos da cena por parte do diretor ao seu nível de tolerância a determinadas imperfeições do plano. Mesmo que tenha como ver e rever o que foi filmado quantas vezes achar necessário, como Tadeu Jungle em “Amanhã Nunca Mais”, que confirmava sua decisão assistindo ao que havia sido gravado na câmera, a percepção de que o objetivo foi alcançado depende de elementos bastante subjetivos.

3.6 O diretor e a montagem

Depois das filmagens os lugares de trabalho do diretor se especializam, tornam-se salas escuras e controladas, em geral com poucas pessoas, como a ilha de edição de imagem e as estações de edição de som. Em todos os processos da finalização veremos o diretor sentado ao lado de um profissional especialista, talvez alguns centímetros mais distante da tela que o operador do equipamento, observando seu trabalho e o resultado no filme. Conforme aproxima-se do final da montagem, volta a sair para a rua, levando o filme para que outras pessoas o vejam e opinem sobre ele.

A princípio o material disponível para a montagem do filme já está todo captado e neste momento, pela primeira vez durante todo o processo, a matéria prima principal do diretor é imagem e som em movimento. O trabalho agora é empalmar lado a lado a *mise en shot*, estabelecer as conexões internas e externas entre os planos e ir construindo imagem por imagem e som por som o filme em seu formato final.

Mesmo que finalmente a materialidade do que está sendo trabalhado já seja audiovisual, vimos nos estudos de caso que o início do processo de montagem para todos os diretores é a recuperação da história contida no roteiro. Todos os filmes que observamos apoiam-se “no relato de uma ação, o desenrolar de uma sequência de acontecimentos” (Martin, 2003, p. 155) característica principal do que Marcel Martin classifica como “montagem narrativa”. Esse tipo de montagem “apoia-se às vezes em relações de plano a plano, mas envolve sobretudo as relações de cena a cena ou de sequência a sequência, levando-nos a considerar o filme uma totalidade significativa” (ibid.). Portanto, não é de se estranhar que o roteiro, como documento principal do registro da narrativa durante todo o processo, oriente o início da edição dos filmes. Nenhum dos longas-metragens observados começou a edição pensando em contar uma outra história, encontrar uma nova estrutura ou modificar o desenvolvimento de algum aspecto do filme de maneira diferente do roteiro. Notamos em todos os casos que o que se busca no início da montagem é reproduzir o roteiro cena a cena até chegar ao filme inteiro para poder avaliar se a história funciona ou não da maneira como estava escrita. Uma vez que o filme tenha sua primeira versão montada, finalmente ele se desprende do texto escrito e a narrativa passa a ser manipulada dentro das possibilidades que o material filmado apresenta. O texto escrito pode ser abandonado como instrumento de referência para o trabalho, mas ele ainda terá utilidade no caso da gravação de locuções ou de cenas adicionais.

Lina Chamie, correndo contra o tempo para enviar em poucas semanas uma versão prévia da montagem do filme para um fundo de financiamento de pós-produção, começou a trabalhar pelas cenas “mais fáceis” de editar, mas estruturou o filme inteiro, colocando letreiros com a indicação do que acontecia quando não tinha tempo de montar a cena que deveria ocupar aquela posição. Desta maneira, a diretora pôde, rapidamente, ter uma visão geral do seu filme, com as cenas montadas de maneira pouco desenvolvida, colocadas lado a lado. Com a perspectiva do filme inteiro na cabeça, voltaram a trabalhar sobre as cenas. Marcos Jorge, como tinha um cronograma que determinava bem os períodos reservados para cada um dos processos da pós-produção, podia concentrar-se na montagem definitiva, que seria entregue em três meses e não precisava correr para gerar versões intermediárias da edição. Preferiu começar a trabalhar sobre as cenas, editando cada uma delas na ordem que acontecem no filme, até que ficassem boas internamente, ainda sem pensar muito na dinâmica geral do filme. Quando terminaram de editar todas as cenas, semanas depois do início da montagem, puderam ver pela primeira vez o filme inteiro. Perceberam que havia uma questão geral de ritmo que fazia o filme muito mais

longo que o desejado e a próxima versão da edição começou a ser trabalhada a partir desta visão global do filme, avaliando e adequando cada uma das cenas a uma nova perspectiva de ritmo. Embora a descrição de Alexandre Stockler sobre seu processo de edição não detalhe esta primeira etapa da montagem, pela maneira como o diretor descreve a percepção das “barrigas” de ritmo do filme, a partir das primeiras versões da montagem, acreditamos que sua maneira de trabalhar seja bastante parecida à de Marcos Jorge, primeiro abordando cada uma das cenas para depois chegar à visão geral do filme e com esta nova perspectiva voltar às cenas.

Tata Amaral e Johnny Araujo iniciaram o trabalho de montagem ainda durante a filmagem de seus longas-metragens, mas isso não significou que o processo de pós-produção destes diretores tenha terminado mais rápido que o dos outros diretores, já que ambos estiveram editando seus filmes aproximadamente por um ano. A explicação que encontramos para esta opção de adiantar a edição destes filmes é a possibilidade de visualizar erros na filmagem a partir das primeiras montagens das cenas e corrigi-los modificando a forma de trabalhar ou refazendo planos com precisão, por saber exatamente as necessidades das cenas. Mesmo assim, o processo se estabeleceu de maneira muito parecida à de Marcos Jorge, com o trabalho sobre as cenas individuais, de acordo com a ordem da filmagem, que no caso de Tata Amaral coincidia com a ordem do roteiro. Johnny, neste processo, decidiu não editar trinta por cento das cenas que filmou, porque não gostava delas desde o roteiro e não considerava que fossem necessárias para o filme, mas os outros diretores exploraram todo o material filmado. Apenas depois de montar todas as cenas e colocá-las na ordem do roteiro é que os diretores tinham a possibilidade de saber se a história que estavam tentando contar funcionava como filme.

Se até chegar ao primeiro corte a montagem é um trabalho intenso do diretor e do editor que estão incessantemente avaliando os planos e buscando por conexões entre eles, quando o montador chega ao final do corte ambos devem parar e assistir, sem interrupção, ao filme completo. Estas primeiras versões dos filmes estudados tem durações próximas à três horas, o que significa uma mudança drástica no ritmo das atividades da edição, quem sabe até uma pausa no trabalho, de pelo menos meio período ou até de alguns dias. Às vezes esta primeira avaliação é seguida de outras projeções, como no caso de Johnny Araujo, que precisava mostrar o filme para os produtores e sócios do projeto e foi organizado um evento especialmente para isso no laboratório Mega. Outras vezes faz parte da estratégia do diretor mostrar esta e outras versões da montagem para pessoas escolhidas, como no caso de Marcos Jorge que organizava jantares em sua casa ou de Tata Amaral que procurava por espectadores que não tivessem

conhecimento sobre a história para identificar os momentos emocionantes e os problemas da narrativa do filme. Essas ocasiões de avaliação do filme são sempre mencionados pelos diretores como muito importantes para o prosseguimento do projeto. Alexandre Stockler, depois de várias projeções, incluindo para os atores, viu que o filme tinha uma “barriga” e que precisava desprender-se e cortar coisas que gostava para melhorar o ritmo geral da narrativa. Johnny Araujo, ao mostrar que “tinham um filme” aos produtores, recebeu apoio para trabalhar com menos interferência durante a montagem. Tata Amaral decidiu cortar o conflito de um personagem depois de ver que, mesmo sendo um personagem secundário, ocupava um espaço muito grande do filme, numa mudança que causou uma cadeia de outras alterações no filme, onde a exibição das sucessivas versões continuou ocupando um papel importante: depois de cortar as cenas, pela reação de um outro espectador percebeu que não ficava clara a relação de parentesco entre esse personagem e uma das cantoras do grupo. Esse problema foi resolvido com a filmagem de uma cena adicional. Marcos Jorge percebeu que tinha um problema geral de ritmo no filme que precisava ser solucionado cortando inícios e finais de cenas que eram acessórios.

É bastante interessante a avaliação destas projeções feitas por Marcos, que deixa claro que não chamava as pessoas para que lhe dissessem o que fazer, mas para saber a sua opinião que podia confirmar suas convicções ou servir para argumentar e estimular sua reflexão sobre os pontos que ele não concordava. Vimos este tipo de postura dos diretores em todos os filmes, onde o exercício de mostrar e discutir as versões incompletas do filme era uma estratégia consciente de estimular o movimento do processo. Mostrar cortes também é uma maneira de incorporar novas pessoas à rede, que podem ter muita importância na etapa da distribuição do filme. É o caso de Lina Chamie que enviou diversas versões de montagem à diretores e críticos que tinha como referência, alguns deles desconhecidos da diretora e, a relação criada por esta aproximação, estimulou a diretora a sonhar com a estreia do filme no Festival de Cannes e ajudou para que isso se concretizasse.

A exibição privada ou a distribuição de DVDs com cortes próximos às versões finais do filme à pessoas escolhidas pelo diretor ou pela produção faz parte do início do processo de distribuição dos filmes, como para Marcos Jorge, que antes de viajar à Itália para fechar definitivamente a montagem e começar a finalização de imagem e som mostrou o filme a Marcos Wainer, da distribuidora Downtown, que passou a ser parceiro do projeto. Alexandre Stockler mostrou cortes próximos da montagem final para diversos representantes de festivais

internacionais, tentando fazer com que um convite para participar de algum festival importante facilitasse o acesso do filme aos fundos de finalização.

A montagem é uma etapa de profunda transformação do filme, comparada por Johnny Araujo a uma refilmagem. O diretor disse que passou dez meses tirando palavras “cirurgicamente” da montagem, intervindo profundamente no conteúdo das cenas em busca da qualidade dramática que nunca conseguiu ter no roteiro. Mas neste caso a retroatividade estava limitada ao material que tinha e o diretor constatou que mesmo com todo este trabalho o filme nunca chegou a resolver todos os problemas da narrativa e das cenas. A montagem de “Antônia” modificou uma das características principais de seu processo de trabalho que era a linearidade da história, inserindo *flashbacks* e uma narração em *off* que conta de maneira retrospectiva o que aconteceu com as personagens. Provavelmente a avaliação da diretora e da montadora sobre o trabalho com o material filmado apresentou a necessidade de provar uma outra estratégia narrativa para gerar interesse no espectador sobre o destino do personagem, explorando uma montagem que subverta “a ordem cronológica em proveito de uma temporalidade subjetiva e eminentemente dramática” (Martin, 2003, p. 155). Foi na montagem que Heitor, o protagonista de “A Via Láctea” finalmente morreu, confirmando uma tendência do processo que Lina Chamie tentou recusar durante todo desenvolvimento e filmagem do longa-metragem.

Como no roteiro e na filmagem, parte do trabalho durante a montagem é dedicado ao som. O som sincrônico à imagem é avaliado na seleção dos planos e *takes* que serão escolhidos para compor a montagem do filme, com critérios da qualidade técnica do som captado e julgamentos das vozes dos atores. Mas nesse momento são incorporadas também à montagem novas matérias primas sonoras, como as músicas e efeitos. Todos os diretores mencionaram a construção da trilha sonora como algo importante durante a montagem do filme, influenciando profundamente a dinâmica das cenas que estavam sendo montadas. Marcos Jorge planejou o desenvolvimento do trabalho de composição da trilha sonora original em paralelo com a montagem, de tal maneira que ambos, a montagem e a composição, se alimentassem dos resultados parciais dos processos. Marcos enviava cenas pré-montadas ao compositor, que estava na Itália e recebia fragmentos das músicas para testá-las com a edição, construindo a música e a montagem do filme ao mesmo tempo. Neste filme, além da música ter uma importância grande na criação das atmosferas das cenas, envolvia um outro desafio, que era a construção de uma trilha sonora que fosse adequada à distribuição do filme não só no Brasil mas também na Itália e

por isso deveria comunicar-se com as duas tradições musicais. Antes de começar a edição Marcos esteve com o compositor e apresentou diversas referências de música brasileira, encontrando aproximações de instrumentos dos dois países, como a viola de gamba com a rabeca ou misturando referências italianas com o universo do personagem, como na opção por usar o assobio como elemento principal em uma das composições, que tem ligações com as composições do italiano Enio Morricone e ao mesmo tempo com a vida de um personagem que vem do nordeste do Brasil para uma cidade do sul. Embora a composição da trilha tenha acontecido simultaneamente à montagem, a gravação que utiliza no filme foi feita posteriormente, durante a finalização na Itália, quando incorporaram ainda mais elementos a esta mistura de sonoridades do Brasil com a Itália, como o som da cuíca, que representaria o som da fome do personagem.

Nos outros filmes que observamos os diretores optaram por utilizar músicas gravadas previamente e também composições originais. Tata Amaral, em “Antônia”, começou a trabalhar as composições originais ainda antes do início da filmagem, durante o processo de ensaios, quando as próprias atrizes escreveram a música tema do filme. O compositor da trilha trabalhou durante a filmagem provendo bases musicais para as cenas onde as personagens cantavam e no início da montagem conversou com o editor de som do filme para que a música e a edição de som trabalhassem em sintonia e ambas tivessem o status das vozes procurando não sobrepor uma à outra. Johnny Araujo e seu montador sentiram a necessidade de trabalhar com músicas para editar as cenas do filme antes de ter a possibilidade de envolver o compositor da trilha original. Optaram por trabalhar com músicas pré-gravadas como referência, o que facilitou a estruturação das sequências e o estabelecimento de um ritmo expressivo nos momentos mais “clipados” do filme, mas se isso facilitou o início do trabalho, causou dificuldades na hora de substituir as referências pelo que foi produzido pelo compositor, já que todas as músicas que recebiam eram imediatamente comparadas às que estavam na montagem, causando na maioria dos casos uma forte resistência inicial que só era superada com o tempo, num processo de adaptação da montagem, mas também de “acostumar-se” à nova música.

Um dos momentos mais difíceis em todos os processos é chegar finalmente ao corte final da edição. Todos os diretores mencionaram os conflitos que tinham nesta etapa, algumas vezes fazendo ajustes sozinhos, como Lina Chamie, que já não tinha nenhum dos editores trabalhando com ela. Da mesma maneira que na hora de determinar se um *take* é bom ou não, há uma grande carga emocional que envolve esta decisão, deslocando-a de ser apenas uma decisão

racional tomada a partir do esgotamento das possibilidades não testadas na montagem. Lina reflete que a montagem é todo um processo de aproximação do diretor da obra onde ele deve perceber e tomar decisões deixando seu próprio ego de lado para entrar em sintonia com o mundo de que trata o filme. É um processo de aproximação onde é importante parar, tomar férias, voltar a ver e compreender a obra, até o momento que sente que aquela é a versão final da montagem. Marcos Jorge parece ter uma abordagem um pouco mais racional do trabalho, baseando suas decisões na argumentação e na busca de um consenso com o editor e outras pessoas da equipe. O trabalho nestas últimas definições da montagem de “Estômago” se aprofundou em detalhes sobre pequenos elementos de algumas cenas que se fossem suprimidos poderiam modificar um pouco o ritmo e a dinâmica geral do filme. Essas pequenas decisões ocupam grande espaço nas preocupações do diretor neste momento, que não deseja passar o resto da vida pensando que o filme seria melhor se tivesse cortado ou acrescentado tal plano ou fragmento de cena. Essas preocupações finais são tão importantes para o relacionamento do diretor com o seu filme que Marcos Jorge preferiu enfrentar uma série de problemas técnicos antes de fazer a cópia final de “Estômago” para cortar dois fragmentos de cena que ele tinha percebido que não funcionavam depois da edição de som e mixagem.

Todos os filmes foram editados em ilhas de edição digital, usando plataformas Avid ou Final Cut, que além de permitirem o trabalho com uma grande quantidade de material bruto, tem recursos para manipular a imagem e o som. Alexandre Stockler utilizou diversas vezes recursos gráficos disponíveis na ilha de edição, não apenas para inserir letreiros como a sigla do manifesto TRAUMA no início do filme, mas também para encontrar soluções para questões de realização, como o efeito digital de aproximação da cabeça dos personagens que realiza antes de cortar para os planos subjetivos. Diante da possibilidade de que o espectador não entenda que se trata de um plano subjetivo, é muito comum que os diretores o indiquem por meio da montagem de um primeiro plano do rosto do personagem antes ou depois da subjetiva. Porém, só poderíamos avaliar se a decisão de realizar uma aproximação digital da cabeça do personagem, antes de montar o plano subjetivo, foi tomada pela falta de determinados tipos de plano se tivéssemos acesso ao momento da montagem do filme. Outra intervenção digital sobre a imagem em “Cama de Gato” acontece na repetição, na montagem, da cena da morte da mãe de Caio Blat com a inserção da imagem dos dedos de Deus retirados da pintura de Michelangelo da Capela Cistina (figura 14, p. 98), que “empurra” a mulher pela escada, ao mesmo tempo em que explica, em texto, que aquela é a “mão de Deus”, ou a “mão do autor”. Na entrevista o diretor comentou

que considerava essa cena mal realizada, o que chama a atenção pela solução criativa encontrada graças à disponibilidade de recursos tecnológicos da plataforma de edição. Em “O Magnata” também há diversos efeitos de manipulação da imagem, como variações de velocidade e câmeras rápidas, que foram feitos na ilha de edição antes de serem finalizados em equipamentos especiais. Nesse filme há também uma série de outras intervenções gráficas, inclusive uma pequena cena de animação, mas o diretor não comentou sobre a maneira como elas foram produzidas e incorporadas à montagem. Nos outros três filmes que observamos há uma grande economia desses tipos de recursos, demonstrando uma clara opção dos diretores pelo uso de imagens captadas na filmagem de maneira tradicional. Mesmo as citações de poemas e livros em “A Via Láctea” foram filmadas em sua materialidade, como a lousa onde o personagem de Marco Ricca escreve a poesia de Drummond e as capas e lombadas de livros, gravadas em estantes ou sobre mesas.

3.7 O diretor, a distribuição e o público

Com o filme terminado a próxima etapa é mostrá-lo ao público. Nas entrevistas, nenhum dos diretores parecia estar contente apenas em realizar seus projetos, mas consideravam fundamental que o filme chegasse às salas de cinema da melhor maneira e para a maior quantidade de público possível.

Os diretores falaram muito pouco sobre a procura por um público específico para seus filmes e nenhuma vez vincularam suas decisões à ideia de alcançar determinados tipos de espectadores. Mesmo em “O Magnata”, que teve a participação de uma distribuidora que aportou fundos no início do projeto, o diretor teve dificuldades para definir claramente o público alvo do filme, já que se por um lado procurava pelos fãs adolescentes da banda Charlie Brown Jr, por outro lado a história do filme entrava em questões que segundo o diretor não interessavam diretamente a essas pessoas, como a “filosofia de boteco” das reflexões do personagem de Marcelo Nova. Em todos os filmes havia uma preocupação clara em contar uma história que pudesse ser comunicada, mas em nenhum momento os diretores confessaram ter optado por determinadas soluções em busca de uma maior ou menor aproximação de determinados perfis de espectadores.

Tata Amaral generaliza essa questão para todo o cinema brasileiro, repetindo a afirmação de Carlos Augusto Calil de que em nosso país não há “procuradores do público”: profissionais capacitados para detectar supostas demandas de público e realizar filmes que

atendam a elas. Tradicionalmente essa percepção é desenvolvida por produtores, pois está vinculada à necessidade de recuperar o financiamento de um filme e não é estranho que os diretores não se relacionem diretamente com ela. Por outro lado, isso não significa ignorar a recepção do filme. Pudemos observar diversas vezes que os diretores tomavam como referência o que imaginavam ser a sensação de quem vê o filme para saber se o trabalho estava bom ou precisava ser modificado, o que é claramente uma preocupação do diretor com a comunicabilidade da sua obra. No caso de Marcos Jorge, inclusive, é o encontro com o público que fez o diretor melhorar a imagem que tinha do filme, “perdoando” todas as coisas que ele não gostava por não ter conseguido fazer do jeito que queria.

Mas, como quase todos os diretores dos filmes que observamos acumularam a função de produtores ou estavam próximos dela, exceto Johnny Araujo, eles se envolveram diretamente com a busca por um parceiro para a distribuição. Nesses casos, os primeiros movimentos em busca de distribuição começaram apenas depois da filmagem. Tata Amaral editou um vídeo promocional de “Antônia” durante a montagem do filme, o que permitiu o acesso aos fundos de finalização associados à distribuição e Marcos Jorge mostrou a montagem quase finalizada aos distribuidores para fechar um acordo. Ambos foram distribuídos pela Downtown, de Bruno Weiner, especializada em lançamentos de filmes nacionais. Em “A Via Láctea” Lina Chamie só procurou por distribuição depois de o filme estrear no Festival de Cannes, fechando um contrato com a Europa Filmes. Alexandre Stockler peregrinou atrás de distribuição para “Cama de Gato”, mas nunca encontrou uma proposta que lhe parecesse interessante, optando por distribuir sozinho o filme.

Exceto “O Magnata”, todos os outros filmes estrearam em festivais antes de entrar no circuito comercial. No caso de “A Via Láctea” em Cannes e “Cama de Gato” em Montreal, a participação nesses festivais foi fundamental para chamar a atenção da imprensa brasileira para os filmes. Os festivais nacionais, por outro lado, tem uma importância muito grande para a distribuição comercial no Brasil, já que funcionam como testes para que as distribuidoras possam traçar suas estratégias de venda do filme. Tanto Marcos Jorge como Lina Chamie comentaram que as reações do público na primeira exibição em festivais no Brasil foram muito importantes para que a distribuidora pudesse ler as possibilidades do filme com o público.

Além do trabalho de produtor relacionado aos contratos de distribuição e a estratégia de lançamento, os diretores realizaram uma série de tarefas relativas as ferramentas de comunicação dos seus filmes, como o trailer, a sinopse de venda, os textos destinados à imprensa

e os que compõem o site de internet do filme. Nesse momento dizem que não se trata de fantasiar ou de vender algo diferente do filme para tentar aumentar a quantidade de gente que irá às salas de cinema, mas procuram ressaltar os aspectos que acreditam serem de maior interesse do público sobre a sua obra. Pudemos identificar em alguns casos um movimento em busca de encontrar com precisão uma proposta daquilo que significa o filme para eles. Marcos diz que é hora de falar sobre o “coração” do filme, na mesma linha de Lina Chamie, que preserva sua obra com uma precisão absoluta, ao ponto de julgar que a frase proposta pelo distribuidor, “é impossível ser feliz sozinho”, que está no filme e tem um apelo popular forte, estivesse um pouco fora do tom do longa-metragem, optando por uma outra: “seguir em direção a tudo que amamos”. Mesmo Johnny Araújo, que precisava ter muito cuidado com suas declarações por causa da ausência de Chorão na distribuição do filme, procurava estrategicamente levar as conversas com a imprensa para lugares conhecidos e para aspectos que gostava do filme.

Para obter os melhores resultados de divulgação, todos os diretores procuraram aproveitar os eventos de lançamento para gerar o máximo possível de mídia espontânea, dedicando muito tempo às entrevistas a jornalistas, nas quais normalmente respondiam à perguntas muito parecidas. Quase todos os filmes divulgaram extensos *pressbooks*, alguns deles até com entrevistas profundas com os realizadores, os atores e a equipe principal, que poderiam ser reproduzidas pelos meios de comunicação. Muitas questões encontradas nesse material coincidiram com o que os diretores disseram na entrevista que deu origem aos estudos de caso desta dissertação, o que nos mostra que a reflexão sobre os processos de realização fazem parte não só do trabalho do diretor enquanto constrói o filme, mas também daquilo que lhe parece ser interessante divulgar para chamar a atenção do público sobre ele. Neste sentido, os *making ofs* de “Estômago” e de “Antônia”, elaborados para compor os DVDs, exploram ainda mais a realização dos projetos e ressaltam, para um público bastante amplo, que os filmes são resultados de uma série de opções dos diretores e das equipes de filmagem, seja para aproximar-se de uma realidade retratada de forma quase documental em “Antônia” ou para a construção de uma cidade idealizada e um universo de fábula em “Estômago”, como podemos ver na seção de extras dos DVDs destes filmes.

Mas a distribuição também é uma grande fonte de frustração dos diretores. Exceto Marcos Jorge, que acredita que “Estômago” encontrou seu público nas salas de cinema, todos os demais se queixam de que a distribuição ficou aquém de suas expectativas. É nessa hora que a falta de estrutura das pequenas produtoras coloca os filmes em uma situação bastante delicada,

pois a distribuição de um longa-metragem demanda muito tempo e pessoas trabalhando. Lina Chamie reclamou que a produtora Girafa Filmes não tinha capacidade nem para coordenar o tráfego das cópias do filme nos mais de oitenta festivais que participou. Vimos também diversos diretores se ocupando diretamente de tarefas de produção vinculadas ao lançamento pela falta de orçamento ou de pessoal que pudesse se ocupar disso. Há uma somatória de fatores que contribuem para essa frustração, desde as dificuldades de relacionamento já mencionadas entre produtores e diretores, que levam os últimos a empreender a produção de seus filmes sozinhos à dominação dos filmes estrangeiros nas salas de exibição, que concentram os filmes brasileiros em poucos locais e em poucas datas, como a situação descrita por Lina, que foi obrigada a estreiar “A Via Láctea” em um mês que ocorreram outras dez estreias de filmes brasileiros, que disputavam as mesmas salas e o mesmo público.

3.8 O diretor, a memória do processo e a preservação da obra

Outra questão delicada quando pensamos na realização de longas-metragens no Brasil é a preservação do patrimônio da obra. Se bem que quatro dos cinco filmes observados depositaram cópias ou negativos na Cinemateca Brasileira por questões de compromissos como contrapartida pelo uso de recursos de incentivo fiscal, todos os outros documentos do processo estão guardados em caixas nas casas ou escritórios dos diretores, bem longe da possibilidade da consulta pública.

Até mesmo o acesso aos roteiros provou ser uma tarefa difícil, já que apenas um dos filmes teve o texto publicado. Dessa maneira, qualquer pesquisa que se disponha a analisar a produção cinematográfica brasileira focando-se em alguma questão que não possa ser observada apenas a partir da obra terminada terá que contar com a disponibilidade dos realizadores em abrir seus arquivos pessoais. A única diretora que mostrou ter uma preocupação com a preservação de seu processo foi Tata Amaral, motivada pela necessidade de atender constantemente a pedidos de material que muitas vezes não tem tempo para atender. Portanto, desde seu primeiro filme, prepara um dossiê com os principais documentos gerados na realização e os deposita em algumas bibliotecas.

Conclusão

Este trabalho, antes de tudo, é um ponto de partida. Como na realização de qualquer obra, está permeado pela sensação de inacabamento de quem a realiza, como diversas vezes vimos nos processos dos filmes que observamos. Com a perspectiva de que há um universo de possibilidades que podem ser exploradas e desenvolvidas, é muito difícil concluir sobre algo que, aos nossos olhos, nesse momento começa a dar seus primeiros passos. Este capítulo, que poderia chamar-se por qualquer outro nome que não “conclusões”, será composto muito mais por perguntas que por constatações ou comprovações de qualquer tipo de hipóteses nunca formuladas.

A primeira dessas indagações é:

Para que serve esta pesquisa?

“El mundo era tan reciente, que muchas cosas carecian de nombre, y para mencionarlas había que señalarlas con el dedo”
(Marquez, Cien años de soledad, 1986.).

A pesquisa empírica sobre o trabalho que o diretor estabelece em seu processo de realização nos parece um caminho efetivo para entender melhor como são feitos os filmes, principalmente quando contribui para desmistificar a obra, expondo um processo criativo complexo e comprovando que este “não é feito só de *insights* inapreensíveis e indiscerníveis, como romanticamente alguns gostam de pensar” (Salles 2007, p. 78). Pelo contrário, nos quatro, cinco ou seis anos que pode demorar a realização de um longa-metragem de ficção, antes de *insights*, o que mais há é trabalho, muitas vezes em atividades que não são de interesse do diretor, mas que ele se vê obrigado a fazer pela necessidade ou ausência de outras pessoas a quem possa delegar ou com quem possa dividir o trabalho, como vimos diversas vezes em relação às questões de produção e de distribuição nos filmes.

Porém, uma vez que nosso foco era entender o trabalho do diretor no tempo da realização, precisávamos encontrar estratégias metodológicas que permitissem a observação de tudo aquilo que dava origem ao filme, mas que não podíamos ver na obra terminada. O problema de fundo desta escolha metodológica da pesquisa é que o grande objeto explorado na história da teoria e da crítica cinematográfica é o filme pronto e raramente são mencionados os mecanismos utilizados pelos realizadores para fazê-lo. Assim, acabamos por deixar em segundo plano na pesquisa o elemento principal da tradição de estudos sobre o cinema e sofremos as

consequências dessa decisão, principalmente na hora de estabelecer os critérios de análise que seriam utilizados para escrever o Capítulo 3 desta dissertação. Como nosso objetivo era entender o processo de realização nas suas especificidades, optamos por dividir o capítulo pelos procedimentos que nos pareceram mais importantes no trabalho interno de construção da obra cinematográfica: a produção, o roteiro, a *mise en scène*, a montagem e a distribuição, além de uma breve passagem pela questão da preservação da obra e de seus documentos. Para estabelecer esses critérios tivemos uma série de dificuldades, já que a bibliografia disponível sobre cada uma destas ações específicas da realização atende, em geral, à perspectiva do filme terminado e são raríssimos os textos que discutem o processo de construção da obra ou o trabalho do diretor enquanto realiza cada um desses procedimentos.

A montagem e a *mise en scène*, por exemplo, foram bastante discutidos em diversos momentos do desenvolvimento das teorias do cinema, mas em nenhum momento dos trinta meses da pesquisa, nos deparamos com estudos contemporâneos que propusessem uma visão sobre o seu processo de realização. Os poucos elementos que pudemos encontrar nos trabalhos falam da construção da *mise en scène* no cinema, que é um dos elementos mais distintivos do trabalho do diretor, são de abordagens sobre a obra terminada, como em Bordwell (2008), ou da discussão teórica sobre os filmes, seus autores, ou críticos, como em Aumont (2006). A única exceção é o trabalho sobre o roteiro, que por ser reconhecido como instrumento transitório, já foi objeto de diversas análises sobre seus procedimentos de construção e tem nos conceitos da narratologia, explorados na nossa análise, uma série de propostas que muitas vezes são utilizadas de maneira consciente pelos escritores para construir uma história e provocar interesse no espectador.

Nesse sentido, a Crítica do Processo, com seus instrumentos de análise da rede de criação, foi a abordagem teórica que nos ajudou a “apontar com o dedo” esta infinidade de decisões e procedimentos que o diretor realiza durante um processo que continua permeado de mistérios e zonas ocultas. Mesmo os diretores que observamos, muitas vezes, tinham dificuldades para descrever partes dos processos e em nenhum momento puderam concluir taxativamente sobre uma maneira geral de fazerem os filmes, nem poderiam, já que vimos diversas vezes que os procedimentos são escolhidos em conformidade com uma visão que esses diretores tem da obra que está em construção e muitas vezes são diferentes dos processos que foram desenvolvidos pelos mesmos diretores em filmes anteriores. Lina Chamie, na metade da entrevista, quando entendeu o que conectava uma pergunta a outra, expressou que a “pesquisa é

difícil, um inferno, porque você não consegue pegar o negócio, você faz perguntas que eu não acho a...”. As reticências são da diretora, que não sabia explicar racionalmente os critérios que utilizava para tomar algumas decisões, pois o que buscávamos todo o tempo era encontrar uma lógica que organizasse as tendências do seu processo criativo. Nem sempre esta lógica é evidente nos estudos de caso e muitas vezes sentimos que poderia ser mais aprofundada na análise, mas acreditamos que pudemos destacar algumas linhas gerais que se repetem desde o curta-metragem canônico até qualquer um dos longas-metragens que observamos, por mais fora do comum que seja seu desenho de produção.

Devemos descartar o filme como objeto?

Embora tivéssemos sempre o filme terminado como referência próxima, as limitações de tempo da pesquisa e a necessidade de optar por uma quantidade razoável de instrumentos não permitiram que nos aprofundássemos nas relações entre os processos descritos e o seu resultado no filme.

Assim, se nossa pesquisa procura entender a escolha dos diretores por determinadas estratégias e rotinas de trabalho que irão afetar diretamente no resultado da filmagem, seria demasiado extenso para esta dissertação estudar, nos filmes terminados, a “multiplicidade de delicadas opções, que por sua própria sutileza escapam à nossa observação” (Bordwell, 2006, p. 30), como fez David Bordwell em “Figuras Traçadas na Luz” (2006). Optamos pelo caminho contrário ao do teórico norte-americano, que procurava vestígios do processo no filme terminado, mas acreditamos ser de sumo interesse para um próximo trabalho encontrar relações mais profundas entre as mecânicas do trabalho empreendidas pelos diretores e os elementos resultantes na tela, com o estabelecimento de outros instrumentos teóricos e metodológicos que deem conta da necessidade da análise da obra terminada e sua comparação com os processos.

Acreditamos que pudemos ver pelos estudos de caso e sua análise que o filme é um resultado possível de um processo criativo que se desenvolve no tempo e no espaço do artista e da rede de criação articulada por ele. Muito mais que a concretização de uma obra ideal, a obra é consequência do atrito entre um projeto e um processo (Salles, 2004; 2006). Mas também acreditamos que essa percepção poderia ser enriquecida com o aprofundamento da observação de alguns elementos que nunca tivemos acesso, por causa da dispersão de nossos esforços em um grupo grande de filmes. Caso tivéssemos optado por trabalhar com menos filmes, talvez pudéssemos coletar mais materiais sobre cada um deles, como, por exemplo, os planos filmados

e as diferentes montagens do filme, pois nos permitiriam observar com mais minúcia as diversas transformações formais que o filme vive nesses processos. Mas, uma vez que ainda não tínhamos elementos para entender os procedimentos utilizados pelo diretor para concretizar formalmente seu filme, esse objetivo nos pareceu impossível de realizar. Uma vez que apontamos “com o dedo” esses procedimentos, acreditamos que a partir de agora há espaço para novas considerações e aprofundamentos a serem realizados em estudos futuros.

E a Comunicação?

No momento da análise, parte das teorias que nos propusemos a trabalhar durante o início de nosso processo de pesquisa, da maneira como estão descritas na introdução desta dissertação, pareciam nos distanciar do foco sobre o objeto que estávamos procurando descrever, como já havia alertado Bordwell ao declarar efusivamente, “Uma vez mais, insisto, é o diretor que liga a câmera, não a cultura...” (Bordwell, 2008, p. 312). Mas como o próprio autor assume, os estudos da Cultura nos ajudam a entender não só o contexto onde o diretor atua e que lhe provê os recursos para realizar seus projetos, mas também como ele se relaciona com o mundo e o tempo que pretende retratar. É claro que continuamos acreditando, como dissemos na introdução, que o cineasta é um mediador de sentidos no universo da cultura, articulando em seu processo criativo Matrizes Culturais, Lógicas de Produção e Formatos Industriais (Martín-Barbero, 1998) na realização individual de longas-metragens de ficção. Mas o desenvolvimento da nossa pesquisa optou por focar-se em outros campos, deixando em segundo plano essas questões que podem ser discutidas em outros estudos.

Também acreditamos que o processo de realização é orientado pela análise da conduta estratégica (Giddens, 2003) do diretor, que agencia suas decisões na realização de um filme a partir da reflexão sobre a realidade e de seu projeto expressivo. Esta visão abarca todo o processo, da ideia original à distribuição do filme terminado e está refletida na escolha dos diversos instrumentos que auxiliam a superação das etapas da realização da obra. Além do mais, a divulgação pública ou privada de reflexões sobre o processo faz parte da construção da obra interna e externamente, alimentando-a de elementos novos, frutos das respostas obtidas por essa reflexão (Caldwell, 2008). Embora tenhamos diversos elementos para discutir questões sobre a agência, a conduta estratégica e a reflexividade, nos limitamos a analisar estes elementos apenas quando operaram diretamente na construção da obra, mas sem focar nossos esforços em discutir a maneira como as Ciências Sociais Aplicadas lêem essas interações.

Durante a escritura do texto diversas vezes nos defrontamos com possibilidades de expandir nossa observação e análise a outros universos apontados pelos diretores, mas por um motivo ou por outro, optamos por focar nossos esforços naqueles elementos que nos pareceram mais importantes para a compreensão do trabalho do diretor no filme. Assim, no Capítulo 3, embora, nós gostaríamos de dar mais atenção a outros aspectos da criação, como por exemplo as relações do diretor com a construção do som de seu filme, que foi explorada em um ensaio escrito durante o desenvolvimento destes estudos de mestrado (Müller, 2009), mas que por utilizar exemplos de filmes que estavam fora dos estudos de caso, nos pareceu que estas questões levariam a discussão a um outro universo de possibilidades fora do foco principal deste trabalho.

Sabemos melhor quem é o diretor?

Se ainda é difícil saber quem é o diretor de cinema no Brasil de hoje, acreditamos que estamos mais próximos de ter uma visão sobre qual é o seu trabalho. Vimos que além dos filmes de longa-metragem, os diretores se ocupam também de outras atividades profissionais no audiovisual, o que nos aproxima da afirmação, feita na introdução deste trabalho, de que o cineasta tem transitado cada vez mais entre os meios audiovisuais, colocando a realização do longa-metragem de ficção em um espaço determinado, porém não único, do projeto artístico do cineasta. Além disso, também afirmamos que a produção de cinema tem incorporado procedimentos e técnicas originárias de outros meios de comunicação, configurando-se como um meio híbrido não apenas em termos de linguagem ou no conteúdo da obra terminada, mas também na maneira como é realizado. O curioso desta última afirmação é que os próprios diretores raramente distinguem entre o que é um procedimento ou técnica originária de outro meio de comunicação, e os incorpora naturalmente à sua prática de trabalho. Em relação à linguagem, é interessante notar que o hibridismo não significa uma revolução, e todos os filmes articularam os elementos da linguagem de forma bastante tradicional, sem nunca fugir da estética da continuidade. Além disso, mesmo dispondo de recursos, apenas dois filmes utilizaram algum tipo de intervenção sobre a imagem que não fossem os processos tradicionais de correção de cores e em nenhum deles esses elementos foram utilizados de maneira sistemática, mas sim de forma pontual, quando necessitavam de elementos para resolver uma cena.

Finalmente, pela leitura dos estudos de caso, parece-nos claro que o diretor é aquele que articula uma rede de criação de um filme. Sua estética é resultado da aplicação prática de métodos e técnicas específicas durante o processo de realização, sendo que determinados

resultados só serão alcançados com o uso de procedimentos específicos, cujas técnicas deverão ser do conhecimento do diretor e/ou de seus colaboradores e estarem refletidos nos documentos e instrumentos utilizados nas diferentes etapas da realização. Nesse sentido, a mediação técnica e tecnológica será fundamental para o resultado pretendido pelo cineasta e o conhecimento que ele tem sobre o seu funcionamento será parte desse processo.

Referências

1.1 Referências Bibliográficas

- ADELMO, Luiz. **O som no cinema**. Tese de doutorado. CTR-ECA-USP: 2005.
- AÏNOUZ, Karim; Bragança, Felipe e Zacharias, Mauricio. **O Céu de Suely**. São Paulo: Imprensa Oficial do Estado de São Paulo, 2008.
- AMARAL, Tata. **Hollywood depois do terreno baldio**. São Paulo: O Nome da Rosa. 2007.
- AUMONT, Jacques. **Dicionário Teórico e Crítico do Cinema**. Campinas: Papirus, 2003.
- _____. **As teorias dos cineastas**. Campinas, SP: Papirus, 2004.
- _____. **O Cinema e a Encenação**. Lisboa: Texto & Grafia. 2006.
- BARROS, Wilson Rodrigues. **Verão: Um curta-metragem de ficção**. Dissertação de mestrado. ECA/USP- CTR: 1983.
- BERGMAN, Ingmar, **Imagens**. São Paulo: Martins Fontes , 2001.
- BERNARDET, Jean Claude: **A Noção de Autor no Cinema, Domínio francês, domínio brasileiro anos 50 e 60**. Tese de doutorado. ECA/ USP- CTR, 1992.
- BIRRI, Fernando, **Fernando Birri: por un nuevonuevonuevo cine latinoamericano 1956-1991**. Madrid: Filmoteca Española, 1996.
- _____, **Soñar con los ojos abiertos: Lastreinta lecciones de Stanford**. Buenos Aires: Aguilar, Altea, Taurus, Alfaguara, 2007.
- BORDWELL, David. **Narration in the Fiction Film**. London: Routledge, 1985
- _____, **Figuras traçadas na luz, a encenação no cinema**. Campinas: Papirus, 2008.
- _____, e Kristin Thompson. **Arte Cinematográfico**. Mexico- DF: McGraw Hill, 2003.
- BOLOGNESI, Luiz. **Chega de Saudade**. São Paulo: Imprensa Oficial do Estado de São Paulo, 2008.
- BOURDIEU, Pierre. **As Regras da Arte**. São Paulo: Companhia das Letras, 2004
- BRESSON, Roberte. **Notas Sobre o Cinematógrafo**. São Paulo: Iluminuras, 2005.
- BUÑUEL, Luis. **Mi Último Suspiro**. Barcelona: Debolsillo, 2005.
- BUTCHER, Pedro. **Abril despedaçado**. São Paulo: Companhia das Letras, 2002.
- CAETANO, Maria do Rosário. **Fernando Meirelles: biografia prematura**. São Paulo: Imprensa Oficial, 2005.

- CALDWELL, John Thornton. **Production Culture: Industrial Reflexivity and Critical Practice in Film and Televisión**. Durban: Duke University Press, 2008
- CALIL, Carlos Augusto. Cinema e Indústria IN: XAVIER, Ismail, **O Século de Cinema**. Rio de Janeiro: Ed. Imago, 1996.
- CARRIERE, Jean Claude. Prólogo In: CHIÓN, Michel, **El Cine y sus oficios**, Madrid: Ediciones Catedra, 1996.
- _____ ; BONITIZER, P. **Práctica del Guión Cinematográfico**. Buenos Aires: Paidós, 1998.
- FURTADO, Jorge, **Um Astronauta no Chipre**. Porto Alegre: Artes e Ofícios, 1992.
- GALINDO CÁCERES, Jesús. Etnografía. El oficio de la mirada y el sentido. In: **Técnicas de Investigación en Sociedad, Cultura y Comunicación**. México-DF: Addison, Wesley, Logman: 1998.
- GIANNASI, Ana Maria. **O produtor e o processo de produção dos filmes de longa-metragem brasileiros**. Dissertação de mestrado. ECA/USP – CTR- 2007.
- GIDDENS, Antony. **A Constituição da Sociedade**. São Paulo: Martins Fontes, 2003.
- GUTIERREZ ALEA, Tomás, **Dialética do Espectador**. São Paulo: Summus, 1984.
- LARSON, Samuel. **Pensar el Sonido**. Mexico: Centro Universitario de Estudios Cinematográficos, 2010.
- LOMBARDI, Bruna. **O Signo da Cidade**. São Paulo: Imprensa Oficial do Estado de São Paulo, 2008.
- LOPES, Maria Immacolata, BORELLI, Silvia Helena e RESENDE, Vera da Rocha. **Vivendo com a Telenovela**. São Paulo: Summus, 2002.
- LUMET, Sidney. **Fazendo filmes**. Rio de Janeiro: Rocco, 1998.
- LUSVARGHI, Luiza Cristina, **Cidade de Deus e Cidade dos homens: pós-modernidade, exclusão social e novas tecnologias na produção audiovisual brasileira**. Tese de doutorado. ECA/USP – CJE- 2007.
- LUZ, Inez Pereira. **O Cinema Audiovisual. Um formato configurado na interação teatro/cinema e TV**. Tese de Doutorado. Puc/SP, 2007.
- MACHADO, Arlindo. O Cinema Eletrônico In: **A Arte do Vídeo**. São Paulo: Brasiliense, 1988.
- _____. **A Arte do Vídeo**. São Paulo: Brasiliense. 1995.
- _____. O Diálogo entre Cinema e Vídeo In: **Pré-Cinemas e Pós-Cinemas**. Sao Paulo: Papyrus, 1997.

- MACKEE, Robert, **Story: substancia, estrutura, estilo e os princípios da escritura de roteiros**. Curitiba: Arte & Letras, 2006.
- MARQUEZ, Gabriel Garcia **Cien años de soledad**, México DF: Editorial Diana, 1986.
- MARTIN-BARBERO, Jesús. **De los medios a las mediaciones**. Santafé de Bogotá: Convenio Andrés Bello, 1998.
- MARTIN, Marcel. **A linguagem cinematográfica**. São Paulo: Brasiliense. 2003.
- MARTINELLI, Sérgio: **O Cineasta e o espelho: o cinema de autor de Walter Hugo Khoury**. Dissertação de mestrado. ECA/ USP- CTR, 2001.
- MEIRELLES, Fernando e MANTOVANI, Bráulio, **Cidade de Deus- Roteiro**. Rio de Janeiro: Objetiva, 2003.
- MENDONÇA, Leandro. **Cinema e indústria: o conceito de modo de produção cinematográfico e o cinema brasileiro**. Tese de doutorado. ECA/ USP- CTR, 2007.
- MONZANI, Josette Maria, **Gênese de Deus e Diabo na Terra do Sol**. São Paulo: Annablume, 2006.
- MULLER, Marcelo Rodrigo. O Som No Roteiro: observação das estratégias da descrição da banda sonora nos roteiros dos filmes brasileiros contemporâneos. In: **Seminário Histórias de Roteiristas. Novo Paradigma Audiovisual** DAVINO, G.; BELLICIERI, F. São Paulo: Universidade Presbiteriana Mackenzie, 2009.
- NAGIB, Lúcia. **O Cinema da Retomada, depoimentos de 90 cineastas dos anos 90**. São Paulo: Editora 34, 2002.
- OLIVEIRA, NeziHeverton; **O Cinema autoral de Sergio Bianchi**. Dissertação de mestrado. ECA/ USP- CTR, 2006.
- OROFINO, Maria Isabel. **Mediações na produção de teleficção. Videotecnologia e reflexividade na microssérie O Auto da Compadecida**. Tese de doutorado. ECA/ USP – CCA, 2001.
- PEREIRA, Luiz Fernando. **A Direção de Arte: construção de um processo de trabalho**. Dissertação de mestrado. ECA/ USP- CTR, 1993.
- RABINGER, Michael. **Direção de Cinema: Técnicas e Estéticas**. Rio de Janeiro: Elsevier, 2007.
- RAMOS, Fernão Pessoa, MIRANDA Luiz Felipe A. de (org), **Enciclopédia do Cinema Brasileiro**. São Paulo: Editora Senac, 2000.
- ROSSELLINI, Roberto, **El Cine Revelado**. Barcelona: Paidós, 2000.

- SALLES, Cecília A. **Crítica Genética: Fundamentos dos estudos genéticos sobre o processo de criação artística**. São Paulo: PUC, 2007.
- _____, **Gesto Inacabado: Processo de Criação Artística**. São Paulo: FAPESP Annablume, 2004.
- _____, **Redes de Criação: Construção da Obra de Arte**. São Paulo: Horizonte, 2006.
- SALLES, Walter, **Central do Brasil, um filme de Walter Salles; roteiro de João Emanuel Carneiro e Marcos Bernstein**. Rio de Janeiro: Objetiva 1998.
- SCORSESE, Martin. **Scorsese por Scorsese**. Lisboa: Arte & Comunicação, 1989.
- SILVESTRE, Lusa. **Pólvora, gorgonzola e alecrim: contos gastronômicos de Lusa Silvestre**. São Paulo: Jabuticaba, 2005.
- _____; JORGE, Marcos e NATIVIDADE, Claudia. **Estômago, roteiro de longa-metragem, versão para filmagem com notas de Marcos Jorge**. São Paulo: Imprensa Oficial do Estado de São Paulo, 2008.
- SOUZA, João Baptista. **Métodos de trabalho na tradição documentária: análise dos procedimentos metodológicos na realização dos filmes “Santo Forte” de Eduardo Coutinho e “Notícias de uma Guerra Particular” de João Salles e Katia Lund**. Dissertação de mestrado. ECA/ USP- CTR, 2001.
- RAFFO, Julio. **El proyecto de realización audiovisual**. Buenos Aires: Centro de Estudios y Producción Audiovisual, 2000.
- STRAUSS, Frédéric; HUET, Anne. **Hacer una película**. Barcelona: Paidós, 2007.
- TARKOVSKI, Andrei, **Esculpir o Tempo**. São Paulo: Martins Fontes, 2002.
- THIOLLENT, Michel. **Crítica metodológica, investigação social e enquete operária**. São Paulo: Polis, 1980.
- TIRARD, Laurent. **Grandes diretores de cinema**. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2006.
- TRUFFAUT, François. **Hitchcock/ Truffaut: entrevistas, edição definitiva**. São Paulo: Companhia das Letras, 2004.
- WILDER, Billy. **Nadie es perfecto**. Barcelona: Mondadori, 1993.
- WILLIAMS, Raymond. **Cultura**. São Paulo: Paz e Terra, 2008.
- XAVIER, Ismail. **Cinema Nacional: Táticas para um tempo sem Estratégias** In: Revista Comunicação e Educação, São Paulo, número 18, maio/ago 2000.
- YOSIDA, Cláudio e ELIAS, Ricardo. **De Passagem**. São Paulo: Imprensa Oficial do Estado de São Paulo, 2005.

1.2 Referências da Internet

BLOG DE AMANHÃ NUNCA MAIS: <http://www.amanhanuncamais.com.br/blog>, acessado em junho de 2009.

DIÁRIO DE BLINDNESS: <http://blogdeblindness.blogspot.com/>, acessado em junho de 2009.

IMDb: <http://www.imdb.com>

SINDCINE: <http://www.sindcine.com.br/> em 23/07/2008, 17h55m

1.3 Roteiros não publicados

AMARAL, Tata. **Antônia. Versão Editais.** Enviado por correio eletrônico por Tata Amaral.

AMARAL, Tata. **Antônia. Versão para ensaios.** Enviado por correio eletrônico por Tata Amaral.

CHAMIE, Lina. **A Via Láctea. Versão de filmagem, com anotações da diretora.** Entregue em papel por Lina Chamie.

PARO, Iana Cossoy. **Gris. Versão Inicial.** Entregue em arquivo por Iana Cossoy Paro.

PARO, Iana Cossoy. **Gris. Versão para Pitch.** Entregue em arquivo por Iana Cossoy Paro.

PARO, Iana Cossoy. **Gris. Versão de filmagem.** Entregue em arquivo por Iana Cossoy Paro.

PARO, Iana Cossoy. **Gris. Versão em português.** Entregue em arquivo por Iana Cossoy Paro.

PARO, Iana Cossoy. **Gris. Peça de teatro.** Entregue em arquivo por Iana Cossoy Paro.

1.4 Filmografia de Referência

Antônia. Direção: Tata Amaral, 2006.

A Via Láctea. Direção: Lina Chamie, 2007.

Cama de Gato. Direção: Alexandre Stockler, 2002.

Estômago. Direção: Marcos Jorge, 2007.

O Magnata. Direção: Johny Araujo, 2007.

Gris. Direção: Iana Cossoy Paro, 2005.

Antônia - Making of. Direção: Caru Alves de Souza.

Endoscopia. Direção: Alessandro Yamada

A Receita do Estômago. Zencrane Filmes, Indiana Productions.

Entranhas Expostas - o trabalho do ator. Zencrane Filmes, Indiana Productions.

O Ronco da cuíca. Zencrane Filmes, Indiana Productions.

Apêndice

- Questionário para as entrevistas com os diretores.

Identificação do entrevistado: nome, idade, estado civil, grau de escolaridade, diplomado em que área, onde se diplomou (escola, faculdade, especializações).

Parte 1- Vida cultural, relação com o Audiovisual e com o cinema:

- a) Local de nascimento, infância, cotidiano, cinema e TV
- b) Comunidade de origem e consumo cultural (relações cinema, TV e outros meios)
- c) Formação educacional, cultura letrada (leituras), musical e plástica.
- d) Consumo artístico em geral.
- e) Consumo midiático em geral.

Parte 2- História de vida profissional

- a) Como surgiu interesse e começou a trabalhar com audiovisual?
- b) Quais foram os primeiros trabalhos em audiovisual? E em cinema?
- c) Por que começou a trabalhar com cinema?
- d) Como sente os limites e possibilidades expressivas do cinema?

Parte 3- O longa-metragem de ficção na carreira Audiovisual

- a) Quando começou a pensar em realizar um longa-metragem de ficção?
- b) Como foi o início do trabalho no primeiro longa-metragem?
- c) Qual é a importância do longa-metragem de ficção em relação às outras atividades que realiza no audiovisual?
- d) Há algum tipo de especificidade que afete a criação para o cinema em relação a outras mídias audiovisuais?

Parte 4- O longa-metragem em questão.

Esta série de pergunta visa, além de provocar determinadas reflexões, dar elementos para estabelecer um calendário de desenvolvimento da obra.

- 1- Do “primeiro elo da cadeia” ao 1º tratamento de roteiro (início/ fim e duração)

- a) Quais são as primeiras lembranças sobre o filme em questão? Qual foi o motivo do destaque desta idéia em relação a outras idéias?
 - b) No caso de que o diretor tenha participado na concepção da idéia original, como foi e quanto tempo levou o desenvolvimento desta idéia até a 1ª versão de roteiro?
 - c) Participaram colaboradores?
 - d) Foi realizado algum tipo de pesquisa?
 - e) A escritura obedeceu algum método? (sinopses, personagens, argumento, etc)
 - f) Como era o relacionamento com a produção/ viabilização antes da escritura da 1ª versão do roteiro? Foi enviado a algum fundo de desenvolvimento de projetos? Havia alguma idéia do “tamanho da produção”? Foi feita alguma modificação no texto pensando nos limites orçamentários que o filme viria a ter no futuro?
 - g) A primeira versão apresentada publicamente foi realmente a 1ª versão ou era a 1ª versão satisfatória do texto?
- 2- Da 1ª versão do roteiro ao financiamento (início/ fim e duração)
- a) a finalização da 1ª versão do roteiro foi feita pensando em alguma data específica vinculada ao financiamento?
 - b) Houve algum tipo de modificação do roteiro (de conteúdo ou de forma) pensando na inscrição nos editais, concursos e fundos de financiamento da produção?
 - c) Que colaboradores foram inseridos ao projeto nesta etapa? Roteiristas, produtores, atores, fotógrafos, etc.
 - d) Foram escritas novas versões do roteiro na busca por financiamento? Qual é a relação destas versões com o calendário de inscrição em editais, fundos e concursos de financiamento à produção?
 - e) Em algum momento o desenvolvimento do roteiro voltou a etapas intermediárias como a sinopse, argumento ou personagens para organizar uma nova versão do roteiro?
- 3- Do financiamento ao início da pré-produção (início/ fim e duração)
- a) Qual é a participação do diretor na decisão de iniciar a pré-produção do filme? Havia comodidade em relação ao orçamento ou foi necessário ajustar o projeto aos fundos obtidos?

- b) Foram escritas versões diferentes de roteiro, sinopse, etc, para a viabilização?
 - c) Que ações foram tomadas antes da pré-produção no sentido de concretizar elementos do roteiro? Casting dos personagens principais? Busca de locações?
 - d) Que colaboradores foram introduzidos nesta etapa?
 - e) Qual é a participação do diretor na busca de financiamento?
 - f) Houve alguma ação de marketing ou merchandising introduzida no roteiro do filme?
- 4- Da pré-produção ao início das filmagens (início/ fim e duração)
- a) Procedimentos de escolha de elenco. Decisão por atores conhecidos, não atores ou atores desconhecidos do público.
 - b) Procedimentos de escolha de locações
 - c) Definições da equipe: participação do diretor na escolha de quais colaboradores? Quando se continua trabalhando com parceiros constantes e quando se procura novidade na equipe.
 - d) Quais colaboradores foram fundamentais nesta etapa do processo? Houve participação criativa de: fotógrafo, som, assist. direção, montador, produtor, produtor de elenco, preparador de elenco, roteirista, etc.
 - e) Documentos intermediários na construção das cenas, entre o roteiro e a filmagem: decupagens, plantas baixas, story-boards, etc. Falar sobre a sua função de construção e de comunicação com a equipe.
 - f) Foram feitas leituras do roteiro para equipe/ elenco?
 - g) Como foi o processo de ensaios?
 - h) Foram feitas mudanças no texto do roteiro para materializá-lo nas locações e nos atores?
 - i) Qual foi a participação do diretor na planificação das filmagens? Houve alguma necessidade estética ou de processo superior às questões de produção?
- 5- As filmagens e a metodologia de trabalho (início/ fim e duração)
- a) Havia alguma sistemática diária de filmagem? Exemplo: ensaio em locação com atores/ equipe, iluminação, filmagem de planos gerais, primeiros planos, mudança de locação, etc.
 - b) Metodologia de ensaio em locação

- c) Critérios para posicionamento de câmera e método de decupagem das cenas (máster-shot/ inserts, plano sequencia, plano a plano)
 - d) Relações entre a descrição das cenas do roteiro e os planos.
 - e) Realização de planos de cobertura por segurança e opções de montagem.
 - f) Critérios para repetição de takes. Pediam variações ou apenas aperfeiçoamento do take anterior em busca do ideal?
 - g) Relação de takes de imagem com os takes de som. Qual é a participação criativa do som na captação?
 - h) Comportamento do diretor no set: disciplina e centralização. Quem puxa a equipe? Abertura para opiniões dos colaboradores e para incorporação de imprevistos.
 - i) Relação do diretor com a duração da jornada de trabalho.
- 6- A pós-produção, até a impressão da copia final (inicio/ fim e duração)
- a) A edição começou em paralelo com as filmagens, imediatamente após ou um tempo depois do final da filmagem? Por quê?
 - b) A primeira versão da edição tentou obedecer o que estava estabelecido no roteiro? Em algum momento a edição desligou-se da estrutura do roteiro? Quando e por quê?
 - c) Quando iniciou o relacionamento entre a equipe de edição de imagens e a equipe de som (ambas e por separado: edição de som e composição das músicas)
 - d) O que determinou o final da edição de imagem?
 - e) Qual foi a relação criativa com a equipe de edição de som e mixagem?
 - f) Houve alguma solução criada na edição de som?
 - g) Houve algum tipo de projeção-teste do filme? Em que momentos? Que tipo de público foi convidado a participar?
 - h) Considera a versão oferecida ao público como a versão definitiva da obra?
- 7- O trabalho do diretor depois que o filme ficou pronto e suas relações “pelo resto da vida”.
- a) Como foi a relação do diretor com as decisões sobre o lançamento/ distribuição do filme?
 - b) Que tipo de atividades o diretor desenvolve durante o lançamento do filme?

- c) Por parte do diretor, houve algum tipo de elaboração dos textos ou das falas para a imprensa, valorizando elementos que poderiam oferecer determinada imagem do filme? A direção se ateve a alguma estratégia de marketing em seu discurso?
- d) O diretor tem alguma porcentagem dos direitos patrimoniais sobre o filme?
- e) Além de diretor, que funções acumulou no filme e como analisa isso?
- f) Em que momento começou a desenvolver outros projetos de longa-metragem?
- g) Ações de preservação do patrimônio (cópias para cinemateca, etc) e de cuidado com a documentação do processo.

Livros Grátis

(<http://www.livrosgratis.com.br>)

Milhares de Livros para Download:

[Baixar livros de Administração](#)

[Baixar livros de Agronomia](#)

[Baixar livros de Arquitetura](#)

[Baixar livros de Artes](#)

[Baixar livros de Astronomia](#)

[Baixar livros de Biologia Geral](#)

[Baixar livros de Ciência da Computação](#)

[Baixar livros de Ciência da Informação](#)

[Baixar livros de Ciência Política](#)

[Baixar livros de Ciências da Saúde](#)

[Baixar livros de Comunicação](#)

[Baixar livros do Conselho Nacional de Educação - CNE](#)

[Baixar livros de Defesa civil](#)

[Baixar livros de Direito](#)

[Baixar livros de Direitos humanos](#)

[Baixar livros de Economia](#)

[Baixar livros de Economia Doméstica](#)

[Baixar livros de Educação](#)

[Baixar livros de Educação - Trânsito](#)

[Baixar livros de Educação Física](#)

[Baixar livros de Engenharia Aeroespacial](#)

[Baixar livros de Farmácia](#)

[Baixar livros de Filosofia](#)

[Baixar livros de Física](#)

[Baixar livros de Geociências](#)

[Baixar livros de Geografia](#)

[Baixar livros de História](#)

[Baixar livros de Línguas](#)

[Baixar livros de Literatura](#)
[Baixar livros de Literatura de Cordel](#)
[Baixar livros de Literatura Infantil](#)
[Baixar livros de Matemática](#)
[Baixar livros de Medicina](#)
[Baixar livros de Medicina Veterinária](#)
[Baixar livros de Meio Ambiente](#)
[Baixar livros de Meteorologia](#)
[Baixar Monografias e TCC](#)
[Baixar livros Multidisciplinar](#)
[Baixar livros de Música](#)
[Baixar livros de Psicologia](#)
[Baixar livros de Química](#)
[Baixar livros de Saúde Coletiva](#)
[Baixar livros de Serviço Social](#)
[Baixar livros de Sociologia](#)
[Baixar livros de Teologia](#)
[Baixar livros de Trabalho](#)
[Baixar livros de Turismo](#)